

Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca

Rolul orgii în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania

Teză de doctorat

Conducător științific: Prof. Dr. Francisc László

Doctorand Conf. Ursula Philippi

2006

Cuprins

1. Cuvânt înainte.....	4
2. Construcția de orgi în Transilvania – scurtă privire istorică.....	5
3. Primele documente muzicale cu bas continuu.....	10
3.1. Despre apariția muzicii cu bas continuu – scurtă privire istorică.....	10
3.2. Lucrări timpurii cu bas continuu.....	11
3.3. Basul continuu în opera lui Gabriel Reilich.....	13
3.4. Orga în Codicele Căianu.....	18
3.5. Partida de bas cifrat de la Slimnic.....	22
3.6. Basul cifrat în compozițiile de Johann Sartorius sen.....	25
3.7. Relatări despre învățarea basului cifrat.....	28
3.8. Indicații originale privind sonoritatea orgii în era basului cifrat.....	30
3.8.1. <i>Regal</i>	31
3.8.2. <i>Forte și piano</i>	31
3.8.3. <i>Organo maior și Organo minor</i>	32
3.8.4. <i>Tremulo</i>	32
3.8.5. <i>Larma</i>	34
3.8.6. <i>Pauck</i>	34
4. Coralul în liturgia evanghelică.....	35
4.1. Apariția coralului protestant	35
4.2. Acompaniamentul coralului.....	36
4.3. Predica orgii a lui Jakobus Schnitzler din anul 1673.....	37
4.4. Cartea de corale de la Ticușu Vechi.....	40
4.5. Coralul în Dictum.....	41
4.6. Cartea de orgă a lui Joseph Fazakas Krisbacensis din anul 1738.....	42
4.7. Cartea de corale a Susannei von Herrmann	48
4.7.1. Despre cântatul corect al coralelor.....	48
4.8. Cărțile de corale de la Cincșor.....	49
4.8.1. Cartea de corale „Cincșor I” din anul 1783.....	49
4.8.2. Cartea de corale „Cincșor II”.....	50
4.8.3. Cartea de corale „Cincșor III” din anul 1788.....	54
4.9. Cartea de corale a lui Martin Schneider din anul 1779.....	60
4.9.1. Despre coralul variat la Martin Schneider.....	61
4.10. Cartea de corale a lui Philipp Caudella din anul 1823.....	64
4.10.1. Versiuni ale cărții de corale a lui Philipp Caudella.....	66
4.11. Patru corale de Hermann Bönicke.....	69
4.12. Cartea de corale din anul 1900	74
4.12.1. Ediția a doua din anul 1930.....	74
4.13. Cartea de corale din anul 1987.....	76
4.14. Cartea de corale din anul 1991.....	77
5. „ <i>Organo concerto</i> ”.....	78
5.1. Lista pieselor cu o partidă de „ <i>Organo concerto</i> ”.....	80
5.2. Johann Sartorius jr: Aria <i>Freue dich, du Tochter Zion</i>	81
5.2.1. Excurs. Dictumul în Transilvania.....	83

5.3. Sigr. Szartorio: Două arii.....	85
5.4. Johann Knall: Aria <i>Gedenke, wovon du gefallen bist</i>	89
5.5. Johann Wilk: Corul <i>Schwebet hernieder, göttliche Lieder</i>	91
5.6. Thomas Heidel: Duetul <i>Hosianna</i>	93
5.7. Vinzenz Hauschka: Duetul <i>Dir, Gott, will ich fröhlich singen</i>	95
5.8. Hessmann: Corul <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	97
6. Patimile.....	98
6.1. Patimile a cappella în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania...	99
6.2. Patimile cu bas continuu.....	100
6.2.1. Patimile de Martin Schneider.....	104
6.2.2. Patimile de Sartorius (?).....	105
6.2.3. Patimile din Șona.....	107
6.2.4. Rolul orgii în cele trei compoziții.....	108
6.3. Oratoriul de Patimi.....	108
6.3.1. Patimile de Samuel Schobel.....	114
6.3.2. O variantă a Patimilor de Schobel cu adnotări.....	117
6.4. Patimile de Rudolf Lassel.....	129
6.5. Patimile de Hans Peter Türk.....	130
7. Concluzii.....	133
Abrevieri.....	134
Registru de toponime român-german.....	135
Lista de documente și bibliografie.....	135
Documente (în ordine cronologică).....	137
Bibliografie	144
Curriculum vitae	
Anexa nr. 1: Înregistrări	
Anexa nr. 2: Note muzicale	

1. Cuvânt înainte

În literatura transilvăneană pentru orgă există un vid considerabil. Între piesele din tabulatura lui Daniel Croner (1656-1740) și cele două lucrări mari pentru orgă de Rudolf Lassel (1861-1918), practic nu avem compoziții care să fi intrat în circuitul repertoriului solistic pentru orgă. Oare ce au cântat la acest instrument muzicienii acelor secole?

În același timp construcția de orgi a cunoscut o evoluție deosebită încă din secolul al 17-lea, atingându-și apogeul la începutul secolului al 20-lea, când s-au construit cele mai multe orgi în Transilvania. Ce justifică acele cheltuieli remarcabile pentru construcția unor instrumente cu mai multe claviaturi și pedalier, cu posibilități sonore bogate și variate, ale căror fațade erau generos ornamentate și aurite? Ce s-a cântat oare la un instrument cum a fost cel construit la Sibiu în 1673, pentru care constructorul Johannes Vest a fost remunerat cu un onorariu care i-a permis să-și cumpere o casă de patrician în centrul orașului?

În calitate de organistă a Bisericii lutherane din Transilvania, funcție pe care am deținut-o mulți ani, mai întâi la Codlea, apoi la Brașov-Bartolomeu, iar din anul 1985 până în prezent o dețin la Sibiu, mă întreb care a fost repertoriul vehiculat de predecesori, care au fost preocupările lor profesionale, ce vestigii s-au păstrat din repertoriul de orgă al secolelor trecute?

De asemenea am simțit nevoia de a cerceta arhivele muzicale ale comunităților lutherane din Transilvania, arhive care s-au centralizat în anii de după 1989, când o mare parte a enoriașilor evanghelici a emigrat. Multe biserici evanghelice sunt astăzi părăsite, în unele cazuri și orgile au fost scoase din incinta lor pentru a fi salvate. Arhivele sătești, nu numai cele muzicale, au fost transferate la Sibiu, fiind azi accesibile cercetării științifice în cadrul recent înființatei Arhive Centrale a Bisericii Evanghelice din România.

Țin să mulțumesc din toată inima tuturor celor, care m-au sprijinit și m-au îndrumat în această muncă: episcopului D. Dr. Christoph Klein ca și lui Hermann Binder, Dr. Pál Enyedi, Erhard Franke, Prof. Dr. Christoph Krummacher, Gernot Nussbächer, Nicoleta Paraschivescu, Prof. Dr. Hermann Pitters, Wolfgang Rehner, Steffen M. Schlandt, Prof. Dr. Tibor Szász, Thomas Șindilariu, Monica Vlaicu, Joachim Wittstock și nu în ultimul rând inspectorului pentru muzică al Bisericii Evanghelice din România, Kurt Philippi.

Doresc să dedic lucrarea de față colegilor mei organiști și cantori din cadrul Bisericii Evanghelice C.A. din România, cei care își dedică, de multe ori în condiții dificile, o bună parte a vieții muzicii spre lauda lui Dumnezeu.

2. Construcția de orgi în Transilvania

Scurtă privire istorică

În cele două secole, în care aparent compoziția pentru orgă a stagnat, construcția de orgi din Transilvania a cunoscut o evoluție impresionantă. Amintim aici orga din orașul Mediaș, construită în 1755/56 de sibianul Johannes Hahn sen (1712-1783), însumând 24 registre pe două manuale și pedalier.

Iată dispoziția acestei orgi:¹

<u>Hauptwerk</u>	<u>Positiv</u>	<u>Pedal</u>
Bordun 16'	Coppel 8'	Violon 16'
Principal 8'	Fugara 4'	Subbass 16'
Spitzflöte 8'	Flöt 4'	Octavbass 8'
Viola di Gamba 8'	Principal 2'	Cello 8'
Octav 4'	Sedecima 1'	Flöte 4'
Spitzflöte 4'	Mixtur 3 fach	Posaune 16' (nou)
Quint 2 2/3'	Regal 8' (nou)	
Superoctav 2'		Tremulant
Waldflöte 2'		Hw /Ped
Quint 1 1/3'		Pos/Ped
Mixtur 5-6 fach		

De asemenea și orga din comuna Hoghilag (jud. Mureș), construită în 1819 de Samuel Maetz (1760-1826) din Biertan, aflată astăzi în studioul de orgă al Academiei de Muzică

¹ Dispoziția registrelor nu mai este întocmai cea originală, mai ales cea a pedalierului, care a fost extins la două octave și modificat în repetate rânduri în ultimul secol.

„Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, posedă o gamă bogată a sonorităților, registrele fiind dispuse pe două manuale și pedalier. Construcția acestei orgi ca și dispoziția registrelor este aproape identică cu instrumentul din satul Șomartin (județul Sibiu), construit în 1811 tot de către Samuel Maetz:



Orga din Șomartin

Iată și dispoziția orgii din Șomartin :

Hauptwerk

Subbass 16'

Principal 8'

Quintaden 8'

Gedackt 8'

Octave 4'

Flöt 4'

Oberwerk

Stillgedackt 8'

Traversflöte 8'

Principal 4'

Salicet 4'

Spitzflöte 2'

Vox humana 8' (nou)

Pedal

fără registre proprii

OW/HW

HW/Ped.

OW /Ped

Quinte 2 2/3'	Pauke
Superoctav 2'	Tremulant
Waldflöte 2'	
Mixtur 4 fach	

În Transilvania au activat constructori de orgi, ale căror opere au rezistat doar parțial timpului. Unele dintre ele pot fi admirate până astăzi:

Johannes Hahn senior (1712-1783) are lucrări reprezentative la Mediaș, Cristian (jud. Sibiu), Cluj - Biserica Reformată din strada M. Kogălniceanu (păstrat ca prospect/fațadă), Cisnădie (instrument căzut pradă unui incendiu în 1943).

Johannes Prause (n. 1750?) originar din Brașov, a construit instrumente deosebite la Codlea, Bistrița, Târgu Mureș, Râșnov.

Samuel Maetz (1760-1826) este autorul unor orgi mari în biserici astăzi aproape total părăsite: Archita (jud. Mureș), Șomartin, Apoldul de Sus, Nocrich (jud. Sibiu). Două orgi construite de Maetz și-au găsit în ultimii ani un amplasament nou la Cluj: orga din Hoghilag la Academia de Muzică și cea din Daia (jud. Mureș) la Biserica catolică din Mănăstur.

Carl Schneider (1817-1875) are orgi importante la Sighișoara, Agnita, Laslea (jud. Mureș), Reghin.

Carl Hesse (1808-1882) originar din Viena, a construit opt orgi în Transilvania, printre care cele trei mari, la Sibiu - Biserica Catolică din Piața Mare, la Biertan și la Moșna.

István Kolonics (1824-1892) este autorul unui instrument reprezentativ în catedrala catolică din Alba Iulia.

O atenție aparte merită instrumentele foarte mari din Brașov și Sibiu, construite în timpul celor două secole sus-menționate. **Johannes Vest**, originar din Banská Bystrica (azi Slovacia), a construit orga din incinta Bisericii evanghelice Sibiu între anii 1671-1673, instrument care astăzi nu mai există, fiind păstrată numai fațada/prospectul. **Carl August Buchholz** din Berlin a construit pentru Biserica Neagră din Brașov un instrument cu patru manuale între anii 1836-1839, „una dintre cele mai mari orgi din Europa” (BONER 1868, 261). Aceste orgi au fost instrumente de referință în peisajul organistic transilvănean. La inaugurarea mării orgi din Sibiu a activat organistul și compozitorul Gabriel Reilich (1643-1677), iar la Brașov Carl Kloss.

Aceste instrumente, ca și celelalte din Transilvania, al căror număr nici astăzi nu se cunoaște cu exactitate² au fost însă intens folosite. Trebuie avut în vedere și aspectul costurilor ridicate, pe care le reclamă construcția unei orgi. Se știe că după construcția mării orgi sibiene în 1673, constructorul Johann Vest a primit un onorariu care i-a permis achiziția unei case de patrician în Piața Mare a orașului (BINDER 2000, 32). Ce s-a cântat de-a lungul timpului la aceste instrumente? Cu siguranță, o bună parte a muzicii de orgă a fost improvizată. Dar cercetarea unor documente aflate în diferite arhive a dus la iveală și muzică bisericească, în care orga era prezentă, atât ca instrument de acompaniament cât și ca instrument solistic în cadrul unor distribuții camerale. Unul din indiciile cele mai timpurii care atestă folosirea orgii este plata în anul 1549 la Sibiu a unei sume de bani către patru tineri, care au fost remunerați pentru cântatul lor cu acompaniament de orgă. Referindu-se la articolul „*Die Reformation in Hermannstadt und dem Hermannstädter Capitel*“ (Reforma la Sibiu și la capitulul sibian) de Heinrich Herbert din anul 1883, Erhard Franke citează din statele de plată ale primăriei sibiene din anul 1549: „*Item 14. Novembris quattuor pueris, qui per annum ad organum cecinerunt, dati flor. 1 den 0.*” (FRANKE 2004, 110).

O inscripție în limba germană pe orga din comuna Vărd³ ne informează azi despre scopul și menirea acestui instrument, așa cum le-au înțeles cei care au folosit această orgă de-a lungul secolelor.



² Există estimări, conform cărora în Transilvania sunt peste 1000 orgi în biserici reformate, catolice, evanghelice, unitariene, greco-catolice și neoprotestante. O inventariere amănunțită nu a fost încă elaborată. Cele mai cuprinzătoare cercetări sunt prezente în DÁVID 1996 și BINDER 2000.

³ Construită de Johannes Hahn sen în anul 1770, aflată azi în incinta Bisericii Catolice Sf. Mihail din Cluj.

Orga din Vărd

Iată dispoziția acestei orgi, care are un singur manual cu octavă scurtă la bas (sunetele Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sib, Si, do):

Coppel 8'
Principal 4'
Flöte 4'
Octave 2'
Hohlflöte 2'
Quinte 1 1/3'
Sedecima 1'
Mixtur 2 fach
Tremulant
Pauck

Inscripția pe frontispiciul orgii, scrisă cu litere gotice aurite, este:

Kommt, Kinder Gottes, seht hier an

Was Gott zu Ehren wird gethan:

Die Lieder so zu Gottes Ruhm

Erschallen in dem Heiligthum.

(Veniți, voi fii din Dumnezeu,
priviți, cum în locașul Său
înalt și sfânt vor răsuna
cântările spre slava Sa). ⁴

3. Primele documente muzicale cu bas continuu

3.1. Despre apariția muzicii cu bas continuu – scurtă privire istorică

⁴ Traducerea versificată: Kurt Philippi.

Istoria basului continuu este prezentată aici după articolele *Generalbaß* din MGG², vol. 2, 1194 -1205, precum și *Continuo* din The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, volume 6, 345-350. Termenul de *basso continuo* apare pentru prima oară în prefața colecției „*Cento Concerti Ecclesiastici, a una, a due, a tre & quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell’ Organo, op. 12*” de Lodovico Grossi da Viadana (1560-1627), tipărită în anul 1602 la Veneția. Rădăcinile acestei tehnici de compoziție însă, care a revoluționat muzica occidentală, se regăsesc în Italia încă de la mijlocul secolului al 16-lea. Basul continuu (basul cifrat) apare concomitent cu noul stil monodic, al cărui primi reprezentanți de seamă sunt Emilio de Cavalieri (1550-1602), Giulio Caccini (1550-1610) și Jacopo Peri (1561-1633). La început, basul cifrat coexista cu cântatul din tabulatură. La acompaniamente, organiștii obișnuiau să-și efectueze o reducere a partiturii, așa-numita *intavolatura*. Pornind din Italia, basul continuu s-a răspândit în Europa în decursul secolului al 17-lea. Mai ales compozițiile în noul stil monodic-concertant beneficiau de aportul basului cifrat, pe când motetele au fost în continuare acompaniate din tabulatură (SCHÜTZ 1648, VII). În a doua jumătate a secolului al 17-lea, basul continuu devine o practică uzuală în multe țări europene. Apar și primele tratate teoretice ca de exemplu: *Melothesia, or Certain Rules for Playing upon a Continued Bass* de Matthew Locke (1630-1677), apărută în Anglia, în 1673. Barocul muzical este supranumit și „*era basului continuu*”, (în terminologia germană: „*Generalbaßzeitalter*”). În a doua jumătate a secolului al 18-lea, basul continuu pierde din importanță. În perioada clasicismului vienez, doar în unele compoziții se mai găsește basul cifrat. Acestea sunt în primul rând misele și motetele compozitorilor clasici, fiind lucrări care beneficiază și de aportul orgii pe lângă voci și orchestră. Dar și în unele concerte pentru pian și orchestră se găsește basul cifrat. Exemple concludente în acest sens sunt concertele de Mozart⁵ și Concertul nr.5 în Mib major op. 73 („Imperial”) de Beethoven.⁶

3.2. Lucrări timpurii cu bas continuu

⁵ Robert Levin relevă faptul, că în concertele cu pian de Mozart pianul păstrează și funcția instrumentului de continuo, mâna stângă dublând în unele locuri linia contrabasului. „*Soliștii pianiști din timpul lui Mozart acompaniau orchestra pe parcursul ritornelelor orchestrale*” (LEVIN 2006, 37).

⁶ Analizând manuscrisul cât și edițiile timpurii ale acestui concert, Tibor Szász conchide: „Therefore, whether basing a performance on the full-score autograph manuscript, on the German manuscript Stichvorlage, or on the German edition’s first, second or third impression, there is simply no way to interpret the figures in long tuttis as anything but continuo notation requiring realization in performance.” (În consecință, indiferent dacă o interpretare se bazează pe autograful partiturii, pe manuscrisul german Stichvorlage sau pe prima, a doua sau a treia ediție germană, nu există altă cale decât să se interpreteze cifrajul în tutti-uri lungi drept altceva decât notarea basului cifrat care reclamă realizare. SZÁSZ 1988, 14).

În Transilvania, primul document muzical, în care apare un bas continuu pare a fi Cantionalul de la Jelna,⁷ redactat între anii 1649-1677, păstrat la DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota JJ 1092. Manuscrisul conține peste 300 piese de muzică bisericească, dintre care 240 la mai multe voci, în limbile latină și germană. În marea lor majoritate, lucrările colecției sunt piese corale la patru voci, unele la cinci voci, câteva la trei și puține la două voci. Pe pagina 284 găsim o piesă pentru două soprane, bas și bas cifrat: *Heut triumphieret Gottes Sohn* (Azi fiul lui Dumnezeu e biruitor). Basul cifrat (denumit „General.”) este o linie muzicală continuă, cifrată, ritmic ușor variată față de basul vocal, a cărui linie melodică o urmează îndeaproape. Este vorba, deci, de un *basso continuo*. Este singura piesă a colecției notată în acest fel, și care reclamă cu siguranță, prin prezența cifrajului, participarea unui instrument cu claviatură (orgă). Pe pagina 283 este notată data copierii piesei precedente: 1661, *die 6 Apri(lis)*. În acest fel putem deduce cu aproximație data la care a fost copiată piesa. Lucrarea este o arie concertantă pentru două soprane și bas, având ca punct de plecare textul coralului protestant de Paște: *Heut triumphieret Gottes Sohn*. Sunt notate patru strofe ale textului. Melodia, din 1601, a lui Bartholomäus Gesius, scrisă pe acest text, nu poate fi depistată în această piesă. Este vorba deci de o compoziție liberă. În ceea ce privește cifrajul basului continuu, acesta se rezumă la următoarele semne: #, b, 4-3, 3-4-3, 6, 6-5. Cifrajul este eliptic, unele sextacorduri se subînțeleg.

Heut triumphieret Gottes Sohn din Cantoale de la Jelna, vezi anexa II, pag. 2

Chiar dacă alte lucrări de factură asemănătoare din Cantionalul de la Jelna nu sunt notate cu un bas instrumental separat, interpretarea lor ar putea include un *basso continuo*: este vorba despre micul concert de Crăciun *Ach mein hertzliebste Jesulein* pentru sopran, tenor și bas, aflat pe paginile 256-257. Textul piesei este un dialog între Maria și Iosif. Rolul Mariei este cântat de sopran iar cel al lui Iosif de tenor și de bas. Repartizarea textului la bas este însă neclară în original.⁸ Lucrarea poate fi interpretată ca fiind un concert în dialog între două voci cu bas acompaniator.

⁷ Jelna, în limba germană Senndorf, jud. Bistrița-Năsăud. Pentru numele german al tuturor localităților amintite în această lucrare, a se vedea registrul de toponime, pagina 133.

⁸ Procedul repartizării textului unui personaj la două voci apare la Heinrich Schütz în oratoriul *Auferstehungshistorie* (Istoria Învierii), unde cuvintele lui Isus sunt cântate de vocile alto și tenor, acompaniate de viole de gamba.

Două scurte piese pentru o singură voce și bas: *Ach, was ist doch unser Leben* (Ah, ce-nseamnă viața noastră) de la pag. 22 și *Jesu, der du meine Seele* (Isus, cel care mântuiește sufletul meu) de la pag. 273 pot fi interpretate ca fiind mici arii solistice cu bas continuu, deoarece textul este notat doar sub partida sopranului. Aceste piese demonstrează apariția în manuscrisele transilvănene a noului stil monodic. Pornind din Italia în primul deceniu al secolului al 17-lea, acesta avea să revoluționeze muzica Europei occidentale în decursul secolului al 17-lea.

Aproximativ din aceeași perioadă s-a mai păstrat la DJSibiuAN manuscrisul Zimmermann, la cota EE (1-4) 41, conținând 51 file cu muzică bisericească în limba latină și germană.⁹ Pe copertă este inscripționat anul 1658. Repertoriul este asemănător celui din Cantionalul de la Jelna, unele piese fiind chiar identice. După cercetările lui Gottlieb Brandsch (1872-1959),¹⁰ prezente într-o listă anexată manuscrisului, este vorba de patru lucrări identice. Manuscrisul incomplet conține 80 piese preponderent la patru voci, prima (coralul *Ein feste Burg* [O cetate puternică]) aflându-se pe pagina numerotată cu 64. Nici una dintre piesele acestei colecții nu are un bas cifrat, și nici una nu aparține ca și compoziție de noul stil monodic, cu una sau mai multe voci cântate și bas instrumental. Deducem din această stare de fapt, că în jurul anului 1650, practica muzicală în bisericile evanghelice din Transilvania era una conservatoare, tributară încă stilului polifonic, așa-numitului *stilo antico*. Noul stil de compoziție, prezent deja în practica muzicală din vestul Europei, a pătruns ceva mai târziu și în Transilvania. Folosirea orgii ca instrument de continuu, nu era frecventă la mijlocul secolului al 17-lea.

3.3. Basul continuu în opera lui Gabriel Reilich

Cu puțin timp mai târziu, între anii 1665 și 1677, la Sibiu a activat Gabriel Reilich (1643-1677), organist al Bisericii evanghelice și compozitor. În toate operele muzicale care ne-au parvenit de la acest compozitor (unele doar fragmentar), există bas continuu: *Vesperae*

⁹ Manuscrisul Zimmermann a fost declarat pierdut de către autorii ediției recente a Codicelui Căianu, vezi DIAMANDI-PAPP 1993, volumul *facsimile*, pag. 24, nota 53. Manuscrisul nu se află la fondul Brukenthal al arhivei, unde sunt păstrate mai toate celelalte note muzicale, ci la fondul EE. Pentru ajutor mulțumesc d-nei Monica Vlaicu, fosta directoare a DJSibiuAN.

¹⁰ Profesor, teolog, etnolog, istoric, custode al manuscriselor muzicale de la Biblioteca Brukenthal din Sibiu între anii 1939-1947.

brevissimae (1664), *Neu-Musicalische Concerten* (Noi concerte muzicale, 1668), *Neu-Musicalisches Wercklein* (Un nou opuscul muzical, 1665), *Geistlich-Musicalischer Blum-und Rosenwald. Anderer Theil* (Pădure muzical-spirituală de flori și trandafiri. Partea a doua, 1677. TÜRK 1984, 35-59). Din documentul de partaj, alcătuit după decesul lui Reilich, aflăm că în posesia lui se mai aflau materiale muzicale care conțin de asemenea piese cu bas continuu. Amintim aici lucrări, de la care s-au păstrat partide la DJSibiuAN: Samuel Capricornus (1628-1665): *Geistliche Harmonien* (Armonii sacre), Johann Kusserus (1626-1692): *Concentuum Sacrorum* (TÜRK 1984, 28). Putem deduce deci, că în a doua jumătate a secolului al 17-lea tehnica de compoziție cu bas continuu a fost în mod frecvent folosită de către compozitorii autohtoni, iar organizații transilvăneni erau familiarizați cu execuția basului cifrat. Noul stil monodic se afirmase și în aceste zone ale Europei. Basul cifrat presupunea notația cu note muzicale, și nu în tabulatură. Tabulatura a fost folosită de organizații în continuare pentru a nota muzica solistică pentru orgă, cum este cazul tabulaturii lui Daniel Croner (1656-1740) din Brașov, scrisă între anii 1681-1683 (NIEDERMAIER 1999, 35-39).

Din punct de vedere armonic, cifrajul folosit de Reilich include: #, b, 4-3, 3-4-3, 5-6, 7-6, 6/5. Limbajul armonic este preponderent diatonic, pasaje cromatice ascendente la bas fiind o excepție. Disonanțele (cifrate cu 7 respectiv 4) sunt pregătite și se rezolvă conform regulilor. Iată piesa nr. 7, *O wo bist du, mein Leben* (O, unde ești tu, viața mea) din ciclul *Geistlich musikalischer Blum- und Rosenwald. Anderer Theil*. Melodia apare în cheia de sopran, cu textul primei strofe, urmată de linia basului cifrat în cheia de bas. Această piesă conține un număr de opt acorduri diferite, prezente în stare directă, dar și ca sextacord: Do, la – **Sol**, mi – Re, si – La – Si. Centrul tonal este acordul de Sol. Gheorghe Firca afirmă despre armonia modală, căreia îi sunt tributare și lucrările de Reilich: „*Melodia modală, cu propriile sale alcătuiri intervalice, într-un înalt grad autonome, este cea care își alege, își crează acordica. În armonia modală melodica este suverană, alegând acele funcții și înlănțuiri de funcții care-i convin, în virtutea polimorfismului melodic – ceea ce atrage după sine și polivalența armonică*”. (FIRCA 1988, 405).

7.

Wo bist du mein Leben / dem ich mich ergeben / Des will ich ganz leib- ei gen seyn? Wo soll ich mich wenden / mein suchen zu enden? Wo soll ich dich finden Erleuchter der Blinden / und spüren deinen Glanz und Schein.

2. Gag mir an wo du Weibst / Mittags Braust auch leibst / Daß du ich rufst zu dir gehst / Meine einigste Jüdin / Daß ich dich umfasse

3. Und nimmermehr laßst / In Lieb und Leid stehst / Soll ich unter der Linden / Mein Herge dich finden / Soll ich zum Apfel Baume gehn? Die Pflanz und die Wälder / G. H.

(JOHANN SCHEFFLER)

1. O wo bist du mein Le-ben dem ich mich er- ge-ben / des will ich ganz leib- ei - gen sein. Wo soll ich mich wen-den / mein Su-chen zu en-den? Wo soll ich dich fin - den / Er-leuch-ter der Blinden und spü-ren dei-nen Glanz und Schein.

O wo bist du, mein Leben (O, unde ești tu, viața mea), reproduș în facsimil și în transcriere modernă.¹¹

Ultimul cântec al colecției, *Trost in allen fürfallenden Fällen* (Mângâiere în toate situațiile ce pot apărea) conține o linie melodică mai amplă. Limbajul armonic al piesei este constituit din zece acorduri, dintre care unele prezente atât în stare directă cât și ca sextacorduri: Fa, re – **Do**, la – Sol, mi – Re – La – Mi – Si. Câteva întârzieri 4-3 și 7-6 sunt prezente. Centrul tonal este acordul Do. În secolul al 17-lea, bogăția armonică rezultă nu atât dintr-un cifraj complex, plin de „evenimente” armonice de excepție, cât din alăturarea și înlănțuirea de acorduri aparținând centrelor tonale diferite, chiar îndepărtate (DE LA MOTTE 1976, 28-32). Astfel, în cântecul *Trost in allen fürfallenden Fällen* (nr. 20) depistăm un număr de 10 acorduri diferite.

¹¹ Exemplele muzicale din *Geistlich-Musikalischer Blum- und Rosenwald* sunt reproduse după REILICH 1677-1984, 241 și 252.

20.
Trost in allen fürfallenden Fällen.

Sei dir es süß dich vergnügt/geduldig wil ichs leyden/Es soll als
 sein mein Zuflucht seyn/im Leiden und in Freuden/der Herr verheißt mir seinen
 Heißt der wird mich stets bescheiden/nich wird in Noth/ja du bist in Noth/ sein Heißt
 mich bescheiden.

20.
TROST IN ALLEN FÜR FALLENDEN FÄLLEN

1. Wie Gott es rügt, bin ich ver-gnügt ge-
 -dul - dig will ich's lei - den/ er soll al -
 sein mein' Zu - flucht sein/ im Lei - den
 und in Freu - den/ denn er ver - heißt mir sei - nen
 Geist der wird mich stets be - treu - en/ mich wird in Noth/
 ja bis in' Tod/ sein Beistand nicht ge - reu - en.

Trost in allen fürfallenden Fällen, reproduc în facsimil ca și în transcriere modernă.

Terța picardiană, chiar dacă nu este expres menționată prin semnul #, poate fi adăugată la sfârșitul oricărei piese scrisă într-un mod minor conform tradiției baroce (vezi nr. 7).

Sextacordurile notate cu cifra 6 se subînțeleg în unele locuri. Lipsa cifrajului deasupra notelor indică de obicei un acord în stare directă.

În opera lui Gabriel Reilich întâlnim succesiuni de sextacorduri, îmbogățite prin întârzierea 7-6. Iată o partidă de bas cifrat dintr-o compoziție de Reilich, a cărei linie vocală nu s-a păstrat. Cunoaștem azi numai titlul lucrării: *Behüte uns heut, du treuer Gott* (Păzește-ne azi, bunule Dumnezeu) și basul cifrat, prezent în colecția de la Slimnic (vezi subcapitolul 3.4.).

Observăm în primele trei rânduri frecvente întârzieri 7-6. În măsurile a 8-a și a 9-a se găsește o succesiune de astfel de întârzieri deasupra unei linii descendente a basului. Din punctul de vedere al metrului, piesa este structurată în trei secțiuni: Partea introductivă, în metru binar este urmată de o parte în metru ternar, iar sfârșitul este din nou în metru binar. Barele de măsură nu sunt întotdeauna concludente: măsura 10 este dublă, iar măsurile 15 și 17-18 nu se încadrează în metrul propus la armură. O explicație ar putea-o oferi textul și prelucrarea lui în stil recitativ. Către sfârșit apar și indicații de nuanță: *piano* și *forte*. În două locuri se pare că este vorba de o greșeală de redactare: nota finală ar trebui să fie un fa, iar ultima notă din rândul al 6-lea, probabil, un sol. În unele locuri cifrajul nu este poziționat exact deasupra notei la care se referă. În cadrul cadenței finale, întârzierea 4-3 se referă la penultima notă do și nu la ultimul sunet. Din punctul de vedere al formei piesa prezintă asemănări cu *Kleine Geistliche Konzerte* (Mici concerte religioase) de Heinrich Schütz pentru o singură voce cu bas cifrat.



Behüte uns heut, du treuer Gott din partida de la Slimnic (facsimil)

3.4. Orga în Codicele Caianu

Codicele Căianu este o colecție muzicală bogată cuprinzând lucrări laice și religioase, alcătuită de călugării franciscani de la Șumuleu Ciuc (Csíksomlyó) la mijlocul secolului al 17-lea.¹² Chiar dacă a fost scris pentru uzul liturghiei catolice, Codicele conține referiri interesante la muzica practică în bisericile evanghelice. Astfel, un număr important de piese provine din muzica bisericească evanghelică: motete de Heinrich Schütz, Apelles von Löwenstern (1594-1648) sau Andreas Hammerschmidt (1611-1675). Printre piesele pentru orgă solo există *Fuga secundi toni* (nr. 186), prezentă și în tabulatura organistului evanghelic Samuel Marckfelner (1621-1674), care a trăit la Leutschau/Levoca (azi Slovacia).¹³ În Codicele Căianu există un număr însemnat de piese pentru orgă solo. Rolul principal al orgii totuși pare însă să fi fost cel de instrument acompaniator. Practica alternării între cor și orgă (în mise și magnificaturi) este de asemenea prezentă.

Demn de remarcat este faptul, că în Codicele Căianu găsim trei lucrări cu bas cifrat: *Lepus intra sata quiesquit* (nr. 233), *Fontes et omnia* (nr. 277), *Panis Candidissime* (nr. 326). *Lepus intra sata quiesquit* este singura lucrare din această colecție scrisă în notație modernă, cu note scrise pe portative, toate celelalte fiind notate în tabulatură germană. Aceste două tipuri de notație de fapt se exclud reciproc: basul cifrat redă o armonie, fără să fixeze poziția elementelor acordului, pe când tabulatura redă foarte precis numărul de voci, poziția și ritmul fiecărui sunet. Prezența basului cifrat într-o piesă scrisă în tabulatură este de fapt un anacronism. Cifrajul este eliptic în toate cele trei piese și se rezumă la câteva locuri, în care apar semnele: #, b, 4-3, 5-6, 6, 6-5.

Faptul că în multe piese ale Codicelui basul vocal este dublat de un bas instrumental, chiar dacă acesta nu este cifrat, ne face să presupunem că armonizarea se făcea ad hoc (*ex tempore*) de către organist. În concertul *Duo Seraphim clamabant* de Lodovico Viadana care face parte din colecția „*Cento Concerti Ecclesiastici, a una, a due, a tre & quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell' Organo, op. 12*” publicată în anul 1602 la Veneția, acest fapt este evident.¹⁴ În măsura 16 se subînțelege o întârziere 4-3; în măsura 23 o terță majoră, în măsura 36 un cvintsextacord, etc.

¹² Cele 346 piese au fost copiate între anii 1634 și 1671. Un număr de 213 piese au fost scrise de Ioan Căianu (Johannes Kajoni), al cărui nume îl poartă Codicele (DIAMANDI-PAPP 1993, vol. 1, 19).

¹³ Din tabulatura care conține 266 piese de orgă, un număr de 24 lucrări, printre care și *Fuga secundi toni*, a fost publicat în *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera* (tabulatura lui Samuel Marckfelner), Bratislava: Opus, 1981. Marckfelner a întreprins o călătorie în Transilvania, fapt dovedit de unele însemnări în tabulatură, care conțin numele orașelor Schäßburg (Sighișoara) și Cron in Siebenbürgen (Brașov în Transilvania).

¹⁴ În Codicele Căianu, piesa se află la numărul 7.

Duo Seraphim clamabant

Lodovico Viadana

[1. pars]

[Du o Se - ra - phim cla - ma - bant,
[Du - o Se - ra - phim cla -
cla - ma-bant, cla - ma-bant, cla - ma - - bant
ma - bant, cla - ma-bant, cla - ma - - bant
al - ter ad al - te-rum, al - ter ad al - te-rum, al - te - rum:
al - ter ad al - te-rum, al - ter ad al - te - rum:
Sanc - tus, Sanc-tus, Sanc - - tus, Sanc - -
Sanc-tus, Sanc - tus, Sanc - - - tus, Sanc - - - tus
tus
Do - - mi-nus De - us Sa - ba - oth,

Duo Seraphim clamabant (prima parte)

Problematica basului necifrat este amintită de Jesper Bøje Christensen: „*Trotz der z.T. sehr detaillierten Notationsformen des Generalbasses darf nicht vergessen werden, daß vor allem in Italien und Deutschland die Mehrheit der Bässe nicht beziffert war und es häufig großer Stilkenntnis bedarf, fehlende bzw. nicht vollständige Bezifferungen zu ergänzen.*” (Cu toate că basul continuu parțial s-a notat foarte detaliat, nu trebuie uitat că mai ales în Italia și în Germania majoritatea partidelor de bas nu erau cifrate, iar pentru întregirea cifrajului de multe ori este nevoie de cunoștințe stilistice profunde. CHRISTENSEN–BÖTTICHER 1995, 1206).

Față de cele două colecții sibiene din secolul al 17-lea, Cantionalul de la Jelna și Manuscrisul Zimmermann, repertoriul Codicelui Căianu este mai modern, mai „contemporan”. Predomină concertele de Ludovico Viadana, Giacomo Finetti (?-?), Claudio Monteverdi (1567-1643), Andreas Hammerschmidt, toate folosind noua tehnică a basului continuu, provenită din Italia.

Practica uzuală organistică impunea și completarea scriiturii muzicii, notate sumar la două sau trei voci fără bas cifrat, cu acordurile potrivite. Numai astfel ne putem explica notația unui motet la opt voci de Andreas Hammerschmidt sub forma unui bicinium, la două voci (sopran și bas) în Codicele Căianu (*Peccavi*, nr. 249). În practica muzicală europeană a timpului se cunosc însă exemple de aranjamente muzicale „după noul gust”, cum este cazul unor mise de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) în aranjament „modern” pentru sopran și bas. Să fie oare și linia basului, adăugată unor melodii populare din același Codice (nr. 143, 144, 250-259, 261, 262, 264, 266, 267, 268) un indiciu, că această muzică ar fi fost armonizată de interpret?

Rolul orgii în Codicele Căianu nu se rezumă la bas continuu. Numeroase sunt piesele, în care orga este parteneră egală în raport cu partea vocală, muzica fiind distribuită în alternanță (practica *alternatim*): un vers a fost cântat de voci, unul de către orgă (*Patrem maius*, nr. 79, *Te Deum*, nr. 81, *Credo Spielenberger*, nr. 297). De asemenea găsim și piese pentru orgă solo (*Praeambulum* nr. 202, *Fuga* nr. 186 și 280, *Ricerca* nr. 265 ș. a. m.).

În cele din urmă menționez *Cantatibus organis*, nr. 328, o lucrare pentru voce solo și bas necifrat. Manuscrisul în tabulatură consemnează: 2. *Ten(ores) cum Generali*. Există însă doar două partide notate. Textul în limba latină este o rugăciune a sfintei Cecilia, patroana muzicii și a orgii în special: *Cantatibus organis, Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum non confundar. Biduanis ac triduanis jejuniis orans commendebat Domino quod timebat* (În timp ce orgile [instrumentele] cântau, fecioara Cecilia în inima sa doar Domnului cântând, exclama: Fie ca, Doamne, inima mea și

trupul meu imaculat să nu piară. Rugându-se zilnic de două și de trei ori, se adresa Domnului, de care îi era teamă). În acest context, *Generalii* înseamnă desigur bas continuu, cântat cu armoniile aferente. Chiar dacă acestea nu sunt notate prin cifraj, ele se subînțeleg, fiind cântate la orgă de cel care acompaniază partida vocală.

Repertoriul Codicelui Căianu se întrepătrunde pe alocuri cu cel practicat de organiștii și cantorii evanghelici. Rolul orgii de a cânta basul continuu, de a alterna cu corul, substituind unele părți vocale, de a cânta piese solo în diferite momente ale slujbei religioase, este același ca și în liturghia evanghelică a timpului. Și înaintea erei basului cifrat orga a fost instrumentul de acompaniament. Pentru a acompania corul, organiștii secolelor al 16-lea și al 17-lea însă și-au întocmit tabulaturi ale acestor piese (în terminologia germană: *in die Tabulatur absetzen*). Din tabulatură cântau doar organiștii.¹⁵ Este de presupus că și Codicele Căianu, scris integral în tabulatura germană, a fost folosit doar de către organiști.¹⁶ Astfel s-ar explica și lipsa parțială sau integrală a textului în multe piese vocale ca și notarea inconsecventă, cu unele voci lipsă, la majoritatea pieselor corale. Oricum, coriștii nu puteau interpreta din tabulatură misele, magnificaturile, motetele numeros reprezentate în Codice. Cu mare probabilitate, Codicele a fost folosit de către organist asemena unei „partide de direcțiune” (în terminologia germană *Direktionsstimme*), care ținea locul partiturii generale, cu care ne-am obișnuit în practica muzicală de azi.

3.5. Partida de bas cifrat de la Slimnic

O partidă de bas cifrat, provenind din satul Slimnic de lângă Sibiu, scrisă între anii 1699-1714, conține basul a 127 piese muzicale religioase, în limbile latină și germană. Ea se păstrează la AMEE. Remarcăm și aici limbajul armonic al secolului al 17-lea, care rareori trece de cifrajul: #, b, 3-4-3, 6/4, 5-6, 7-6.

Câteva dintre piese sunt necifrate, ceea ce probabil indică o armonizare *ad hoc* (CHRISTENSEN-BÖTTICHER 1995, 1206). Pe lângă compozitori transilvăneni (Gabriel Reilich, Johann Sartorius sen) sunt prezenți: Samuel Capricornus, Johann Kusser, Andreas Hammerschmidt, Apelles von Löwenstern și alții (FRANKE 1999, 62-64).

¹⁵ Pentru muzica de lăută ca și de viola da gamba existau de asemenea tabulaturi, care diferă față de tabulatura de orgă (SEEGER 1966, vol 2, 469-473).

¹⁶ Pentru piesele vocale, mai ales pentru corurile la 4–8 voci, probabil că au existat seturi de partide.

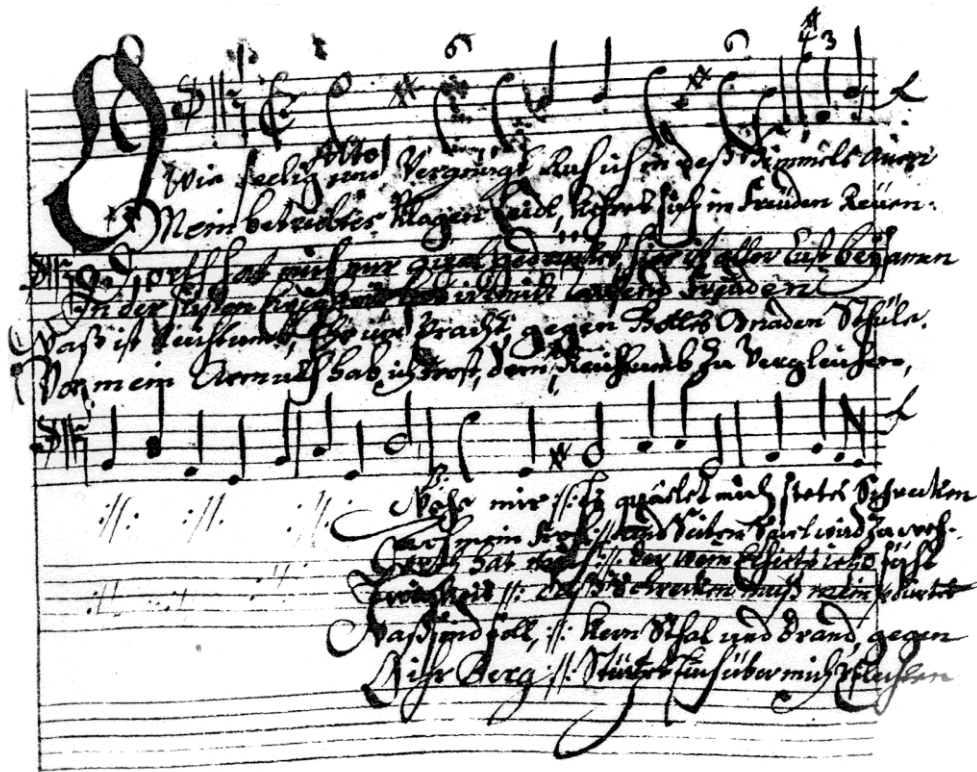
Dintre piesele culegerii din Slimnic, 19 apar ca fiind compuse de Gabriel Reilich. Printre ele se află la numerele 18-25 câteva piese denumite de copist „*Newe Musicalische waßer Tröpflein auß dem lieblichen/ Brunen der Edlen Music. Canto solo und Basso Continuo zur Orgel/ Instrument. Regal: Mitt gebührendem fleiß geschöpffet und über/ schöne Geistliche Texte außgegossen von Gabr. Reilich Compo-/nisten und Musico zu Herman Stadt.*” (Noi picături muzicale de apă din fântâna dulce a nobilei muzici. Canto solo și Basso continuo cu orga/ instrumentul. Regal: scoase cu multă sânguință și vărsate asupra frumoaselor texte spirituale de către Gabr. Reilich compozitor și muzician la Sibiu). Cu mare părere de rău consemnăm faptul, că ne-a parvenit doar partida de bas cifrat, cea de voce solistică nefiind până în prezent cunoscută!

În comparație cu ciclul *Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosenwald. Anderer Theil* de Reilich, ciclul de 20 cântece pentru aceeași distribuție din anul 1677, lungimea și complexitatea basului celor 7 piese relevă lucrări mai extinse. Acest fapt îndreptățește la presupunerea că lucrările în cauză erau compoziții în genul concertelor pentru o singură voce și bas cifrat de Heinrich Schütz. Cifrajul partidei de bas nu depășește nivelul cunoscut din alte lucrări de Reilich. De asemenea, titlul indică și instrumentul care ar urma să fie folosit la acompaniament: *Instrument. Regal*. Această indicație se referă fie la registrul Regal 8', un registru de ancie, cum îl poseda marea orgă din incinta bisericii evanghelice din Sibiu, fie la o orgă mică, portabilă, denumită *Regal*, cu unul sau două registre de ancii (KLOTZ 1983, 56,122). Asemenea instrumente existau în unele case înstărite. Referirea la un asemenea instrument ar putea fi un indiciu că piese de acest gen (pentru o singură voce cu acompaniament) erau concepute mai degrabă pentru serviciile divine particulare (în terminologia germană *Hausandacht*) și mai puțin pentru a fi cântate în cadrul liturghiei solemne publice.

În piesele *Nun dancket alle Gott* (Mulțumiți cu toții acum lui Dumnezeu, nr. 22) și *Behüte uns heütt, du treuer Gott* (nr. 23) care fac parte din același ciclu de Gabriel Reilich, găsim indicațiile *piano* și *forte*, ceea ce indică folosirea a cel puțin două registre diferite ale orgii la acompaniament (vezi exemplul muzical la capitolul 3.3.).

Partida de bas cifrat de la Slimnic conține câteva piese în care textul este dispus integral dedesubtul basului. Este vorba despre *O wie seelig und vergnügt* (O ce fericit și vesel, nr. 64) și *Sey getreu biß in den Todt* (Fii credincios până la moarte, nr. 71), fiecare având mai multe strofe. Ar putea fi acesta un indiciu că organistul trebuia să cânte și vocal în timp ce acompania la instrument? Deasupra basului, în aceste piese este notat cifrajul. Pentru muzicienii de azi,

obișnuiți cu note tipărite, o asemenea notație este menită să producă spaimă. Pentru organiștii anului 1700, neavând acces la note tipărite, dar confrunțați și cu prețul foarte ridicat al hârtiei, asemenea notații erau normale.



:

O wie seelig und vergnügt Ruh ich in des Himmels auen (sic) din partida de bas cifrat de la Slimnic

Cercetând partida de bas cifrat de la Slimnic, Franke prezintă o analiză detaliată a repertoriului cuprins în cele 129 piese (FRANKE 1999, 61-68). El atrage atenția în mod deosebit asupra piesei de Johann Ulich (1634-1712), cantor la Wittenberg,¹⁷ în Germania, aflată la numărul 110. Piesa pare să fi servit drept model pentru forma Dictumul ui transilvănean, care s-a cristalizat în această perioadă. În acest fel este pusă sub îndoială afirmația conform căreia Dictumul, cantata religioasă pe texte biblice în alternanță cu strofe de coral protestant, ar fi o „invenție” transilvăneană, cum afirmase Brandsch (BRANDSCH 1935, 431).

¹⁷ La Universitatea din Wittenberg în perioada cantoratului lui Johann Ulich au fost înmatriculați aproximativ 400 studenți din Transilvania (FRANKE 1999, 65).

3.6. Basul cifrat în compozițiile de Johann Sartorius sen

La AMEE se păstrează un set de partide alcătuit din cantate cu text religios (așa- numite *Dicta*) pentru fiecare duminică, respectiv pentru fiecare sărbătoare a anului bisericesc (mai puțin slujbele religioase ale săptămânii mari, în care se cântau de obicei Patimile după Matei). Titlul unei alte copii ale acestui ciclu aflat la DJSibiuAN (la cotele JJ 712-718) este: „*Musicalisch-Erbauliche Sabbaths-Andacht/ das ist Harmonien auff alle Sonn-und Fest-Tage [...] Componiert von JOHAN SARTORIS Holzmangyen. CANTOR Cibin: Anno 1706* (Vecernii duminicale muzical-înălțătoare, adică armonii pentru toate zilele de duminică și sărbători [...] Compuse de JOHANN SARTORIS Hozman. CANTOR Cibin: Anno 1706). Din păcate, ambele seturi de partide sunt incomplete. Reconstituirea partiturii prin compararea celor două seturi este posibilă, întâmpinând totuși greutăți. De la început, Dictumul a fost aranjat și adaptat după nevoi locale. Astfel se explică variantele și deosebirile mai mult sau mai puțin semnificative între materialele existente la AMEE și la DJSibiuAN.

Setul de partide de la AMEE nu este datat, nu are titlu și a fost recuperat în anii '90 ai secolului al 20-lea din comuna Cincu, jud. Brașov. Partida de bas cifrat se prezintă deosebit de frumoasă din punct de vedere al caligrafiei. Față de lucrările secolului al 17-lea cifrajul acestei partide este mai complet, nici o piesă nerămânând necifrată. Situațiile în care de exemplu un sextacord se subînțelege și trebuie cântat *ex tempore* sunt rare. Întâlnim frecvent cifrajele 4/2, 7, 9-8 pe lângă cele cunoscute din muzica secolului al 17-lea. Totuși, limbajul armonic al lui Sartorius nu este de loc pretențios față de majoritatea contemporanilor săi din Europa Centrală.

În partidele de bas se notau de asemenea intrările vocilor soliste, schimbările instrumentației sau schimbările de tempo. Rezultă deci că organistul era cel care „dirija” muzica, având în partida lui adnotațiile necesare. Era de altfel și partida cu cele mai puține pauze. Mersul muzicii putea fi urmărit și controlat în întregime. Exemplul de mai jos prezintă începutul partidei de *Organo* din Dictumul pentru Crăciun *In Festo Nativitatis J(esu) C(hristi)*. Introducerea instrumentală, denumită aici *Sonata*, are două părți: *Largo* și *Allegro*. Urmează două părți cu solistul *Bass*.



Începutul partidei de bas cifrat din Dictumul de Crăciun de Sartorius sen

Pe lângă coruri, arii și recitative, Dictumul conține de obicei și un număr de corale.¹⁸ Acestea sunt notate la Sartorius în partida orgii pe două portative: melodia în cheia de sopran împreună cu un bas cifrat pe celălalt portativ. În Dictumul de Crăciun prezentat mai sus, după cele două intervenții ale basului solistic apare coralul „Vom Himmel hoch” (Din ceruri 'nalte vin la voi). Partida orgii conține melodia cu începutul textului și basul cifrat după cum urmează:



Coralul Vom Himmel hoch din Dictumul de Crăciun de Sartorius sen

¹⁸ În cele ce urmează, termenul *coral* se referă numai la *coralul protestant*. Vezi și subcapitolul 4.1. despre apariția coralului protestant.

Notarea și, implicit, interpretarea coralelor protestante cunoaște o uluitoare varietate de procedee încă de la Johann Sartorius sen. Coralele erau destinate cântării de către întreaga comunitate, care le intona susținută de orgă, de cor, și în unele cazuri și de restul ansamblului. Cărțile partidelor vocale păstrate (altoul și basul din setul de la AMEE) conțin în unele cazuri partide de cor, ceea ce înseamnă că ansamblul soliștilor vocali cânta coralul la patru voci. În alte dictumuri, în aceleași partide este menționat doar începutul textului, ceea ce duce la presupunerea, că și coriștii cântau la unison melodia împreună cu comunitatea, iar orga acompania armonizând conform basului cifrat. Există cazuri de voci superioare (în partida *clarino 1* de la DJSibiuAN) care se suprapun coralului, sau partide instrumentale care prezintă o voce de mijloc. Deci și instrumentele participau la coral cu armonizări sau chiar voci superioare. În alte cazuri, la coral, instrumentele au adnotația *tacet*. Pentru soliști, în numeroasele recitative, arioso-uri și arii, basul continuu era și un suport care-i ajuta să păstreze intonația și ritmul. Părțile solistice beneficiază parțial și de contribuția instrumentelor (viori, instrumente de suflat). În unele locuri soliștii sunt acompaniați doar de basul cifrat, realizat la orgă.¹⁹

Orga nu apare solistic în dictumurile de Johann Sartorius sen. Atenția deosebită, pe care acesta, totuși, o acordă orgii constă în diferitele adnotări referitoare la alegerea unor registre respectiv sonorități speciale (vezi subcapitolul 3.8.).

3.7. Relatări despre învățarea basului cifrat

Dictumul era un gen muzical practicat în aproape toate bisericile evanghelice din Transilvania, atât în centre culturale urbane cât și la țară. În secolul al 18-lea organistul trebuia să fie familiarizat cu tehnica basului cifrat a cărui notare și execuție ținea de practica de zi cu zi. În acele vremuri citirea acordurilor era considerată a fi mai dificilă decât citirea unui cifraj (BACH 1787, 301). În Transilvania, tehnica basului cifrat a fost practică până la sfârșitul secolului al 19-lea, când și Dictumul a dispărut din liturgia bisericii evanghelice. Citez din manuscrisul *Aus dem Leben des Organisten Michael Schuster 1804-1895* (Din viața organistului Michael

¹⁹ Dictumul de Crăciun *In Festo Nativitatis J(esu) C(hristi)* de Sartorius sen a fost imprimat pe CD: *Machet die Tore weit. Weihnachtsmusik in Siebenbürgen mit dem Hermannstädter Bachchor, Leitung: Kurt Philippi*. (Deschideți larg porțile. Muzică de Crăciun în Transilvania cu corul Bach din Sibiu. Conducerea muzicală: Kurt Philippi) Strube-Verlag VS 6231 CD, München, 1996 și este prezentat în anexa I, nr.1.

Schuster, 1804-1895),²⁰ redactat 1931 de către nepotul organistului, capitolul VI care poartă titlul „Der neue Organist”(Organistul cel nou): *Die Tüchtigkeit den Neuangestellten erwies sich insbesondere aber auch bei Aufführung von kirchlichen Chören, darunter auch das sogenannte Diktum, welches in jener Zeit an Sonn- und Festtagen aufgeführt wurde. Für jeden dieser Tage lag eins vor und hatte der Musikleiter die Pflicht, dasselbe im Haupt- oder Vespertagesdienst zur Aufführung zu bringen. Da er den Generalbaß sicher beherrschte, dessen Kenntnis beim Diktum unentbehrlich ist, so konnte ein Fehlen oder Herumtappen, wie dies bei weniger geschulten Organisten mitunter der Fall war, nicht vorkommen.* Durch die sichere Beherrschung der Orgel aber in diesem Fache gewannen auch die aufzuführenden Musikstücke (Chöre, wie Dikta) viel an Wert und Wirkung²¹ (Iscusița celui nou angajat se dovedea mai ales la interpretarea corurilor bisericești, printre care se afla și așa-numitul dictum, care în acele vremuri se interpreta în zilele de duminică și de sărbători. Pentru fiecare din aceste zile exista unul, și cel ce conducea muzica avea obligația să-l interpreteze la slujba principală sau la vecernie. Deoarece stăpânea cu siguranță basul cifrat, a cărui cunoaștere este imperios necesară la dictum, greșeli sau bâlbâieli, cum uneori interveneau la organiști mai puțin școliți, nu puteau să intervină. Prin stăpânirea sigură a orgii în acest domeniu piesele muzicale interpretate (coruri și dictumuri) câștigau mult în valoare și eficacitate).

În alt context, în același manuscris se relatează despre o călătorie a organistului Michael Schuster la Jelna de lângă Bistrița, în anul 1875: *Nach 3tägigem Aufenthalt in Senndorf, während der Zeit von den beiden auch einige Insassen besucht wurden, so u.a. Organist Johann Gräf, der einzige Organist in der Umgegend, welcher sich auf den Generalbaß verstand, denn er hatte sein Organisten-Studium im Niederlande gemacht, wo jeder Orgelspieler mit diesem Bekanntschaft machen muß [...]* (După trei zile petrecute la Jelna, în care cei doi au vizitat câțiva localnici, printre care și pe organistul Johann Gräf, singurul organist din jur, care se pricepea la basul cifrat, deoarece își făcuse studiile în Transilvania de Sud,²² unde fiecare organist trebuie să facă cunoștință cu acesta [...]).

La AMEE, fondul comunei Gârbova, jud. Alba, se păstrează un manuscris ce reprezintă o copie a tratatului *Der Generalbaß in der Composition* (Basul continuu în compoziție) de Johann David Heinichen (1683-1729), tipărit la Dresda în 1728.²³ Copia transilvăneană a renumitului tratat poartă titlul: *Auszug der nöthigsten und unentbehrlichsten Regeln des General Basses aus Johann David Heinichens gründlicher Anweisung zum General Bass für Anfänger* (Extras al

²⁰ Păstrat azi la AMEE, fondul comunei Fișer, jud. Brașov.

²¹ Sublinierile sunt originale.

²² Termenul *das Niederlande* înseamnă, în toponimia veche, Transilvania de Sud, cuvântul fiind utilizat cu precădere de locuitorii regiunii bistrițene (SSW, vol. 8, 121). A nu se confunda cu *die Niederlande*, adică Țările de Jos.

²³ Acest tratat al basului cifrat a fost pe lângă cel al lui Georg Philipp Telemann (*Singe- Spiel- und Generalbaßübungen*, 1731) și cel al lui Johann Mattheson (*Große Generalbass-Schule*, 1733/34) unul dintre cele mai complexe și cuprinzătoare tratate muzicale ale secolului al 18-lea.

celor mai necesare și indispensabile reguli ale basului cifrat din îndrumarul temeinic pentru începători în ale basului cifrat de Johann David Heinichen). Manuscrisul are 182 pagini, conținând atât texte explicative cât și exemple muzicale și este structurat în cinci capitole:

1. *Von denen ordentlichen Accorden*
2. *Von den Signaturen des General Basses*
3. *Von geschwinden Noten und mancherlei Tacten*
4. *Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tönen*
5. *Von einem musicalischen Circul, aus welchem man die natürliche Ordnung, Verwandschaft und Ausschweifung aller modorum musicorum gründlich erlernen kann*
(1.despre acorduri
2. despre cifrajele basului continuu
3. despre valorile mici și diferitele măsuri
4. despre utilizarea acordurilor, cifrajelor și a valorilor mici în toate celelalte modurile
5. despre un cerc muzical, din care se poate învăța temeinic ordinea naturală, înrudirea și depărtarea tuturor modurilor muzicale).

Faptul, că s-a păstrat această copie într-un sat din Transilvania²⁴ denotă seriozitatea cu care se învăța basul cifrat, considerat absolut necesar practicării muzicii în biserica evanghelică. Tratatul lui Heinichen este folosit până astăzi ca o sursă importantă în însușirea basului cifrat. El stă la baza metodei folosită de Jesper Bøje Christensen (CHRISTENSEN1992).

La DJSibiuAN se mai păstrează copii ale unor tratate de bas continuu din secolele al 18-lea și al 19-lea după cum urmează:

tratatul lui Johann Mattheson *Der vollkommenen Kapellmeister*, copiat în 1739, cota J.J 1200.

un compendiu anonim despre bas continuu din anul 1800, cota J.J. 1182.

tratatul de teorie a muzicii și bas cifrat în patru volume din anul 1803 de Martin Schneider din Brașov, cotele JJ 1216, 1217, 1218, 1219.

tratatul lui Johann Albrechtsberger copiat în anul 1825, cota J.J. 1198.

²⁴ Lipsind orice alte indicații în copie, o datare a manuscrisului s-ar putea realiza doar pe baza analizei filigranului.

Existența acestor tratate atestă preocuparea intensă a organiștilor transilvăneni pentru însușirea basului cifrat. Cei care s-au întors de la studii universitare absolvite în străinătate, aduceau cu ei nu numai colecții de note muzicale ci și tratatele teoretice importante ale vremii. Acestea constituiau în continuare baza în învățământul muzical local, astfel încât și un cantor de la țară avea posibilitatea să învețe corect basul cifrat.²⁵

3.8. Indicații originale privind sonoritatea orgii în era basului cifrat

Indicațiile originale privind alegerea registrelor orgii sunt foarte rare în epoca barocului muzical, atât în Europa occidentală cât și în Transilvania. Aproape toate piesele de orgă solo ca și cele în care orga acompaniază sau intră în dialog solistic cu alte instrumente, sunt lipsite de indicații în acest sens. Se pare că existau reguli, practici cunoscute de către toți muzicienii, care nu necesitau explicații. Cu atât mai valoroase ne sunt azi eventualele adnotări originale, care pun în lumină idealul sonor al vremii. Ele pot răspunde la întrebarea: cum s-au folosit registrele orgii în secolele al 17-lea și al 18-lea? Începând cu secolul al 19-lea indicațiile referitoare la sonorități sunt numeroase, astfel încât idealul sonor al timpului poate fi reconstituit mai ușor.

Nici partidele de *Organo* din Transilvania secolelor al 17-lea și al 18-lea nu sunt prea darnice în acest sens. Pe alocuri există totuși indicații răzlețe.

3.8.1. *Regal*

Partida de bas cifrat de la Slimnic conține la numerele 17-25 un ciclu de piese de Gabriel Reilich. Ele poartă titlul: *Neue Musicalische waßer Tröpflein auß dem lieblichen / Brunen der Edlen Music. Canto solo und Basso Continuo zur Orgel / Instrument: Regal/ Mitt gebührendem fleiß geschöpffet und über / schöne Geistliche Texte außgegossen von Gabr. Reilich Componisten und Musico zu Herman Stadt.*” Acel *Instrument: Regal* pomenit în titlu poate fi registrul *Regal 8'*, un registru de ancie, existent în marea orgă de la Sibiu (construită între anii 1671-1673)²⁶ sau poate fi instrumentul numit *Regal*, o orgă mică, portabilă, existentă în casele unor

²⁵ Sus-menționatul organist din Fișer, Michael Schuster, a fost trimis în copilărie la studii muzicale la Cluj, avându-l ca profesor pe Anton Polz. În perioada clujeană, tânărul Schuster a copiat o metodă de vioară, păstrată azi tot la AMEE. Nu avem cunoștințe pe baza căror manuale și-a însușit cunoștințele despre basul cifrat în cei doi ani petrecuți la Cluj.

²⁶ A se vedea dispoziția orgii din Sibiu redată la subcapitolul 4.2.

oameni înstăriți. Este posibil ca piesele sus-menționate să fi fost compuse pentru asemenea cercuri, în care muzica se promova și în cadrul unor vecernii particulare.

3.8.2. *Forte* și *piano*

Aceste indicații apar frecvent atât în partida de la Slimnic ca și în partida orgii a dictumurilor de Johann Sartorius. Ele indică diferențe de nuanțe care la orgă se realizează prin adăugarea sau scoaterea unor registre. Un alt mod de realizare a diferențelor de nuanță constă în schimbul manualelor, în cazul în care orga este dotată cu mai multe manuale. Ultimul procedeu este mai la îndemâna organiștilor fiindcă nu necesită manevrarea registrelor în timp ce se cântă la instrument. Un schimb des de nuanțe, cum este cerut la basul cifrat al piesei *Nun dancket alle Gott* (nr. 22) de Reilich, se realizează cu eleganță și ușurință prin schimbul între manualele orgii. Acest procedeu reclamă însă un instrument dotat cu cel puțin două manuale. Acest lucru nu era frecvent în Transilvania secolului al 17-lea. Compozitorul Gabriel Reilich însă a dispus la Sibiu de trei manuale, la fel ca și urmașul său pe postul de organist, Johann Sartorius sen.

3.8.3. *Organo maior* și *Organo minor*

Termenii *Organo maior* și *Organo minor* apar atât în partidele de bas cifrat ale dictumurilor de Sartorius sen cât și în cele de *Clarino* sau *Alto*. Nu am întâlnit termenii la nici un alt compozitor transilvănean al timpului. Semnificația lor exactă este greu de deslușit. Să fie vorba aici despre două orgi existente în incinta bisericii de la Sibiu?²⁷ Termenii apar la mai multe dintre dictumuri. Nu avem totuși indicații precise despre existența aceluia al doilea instrument.²⁸ Posibilă este și o altă interpretare în sensul că *Organo maior* s-ar referi la manualul principal și *Organo minor* la unul din manualele secundare ale aceluiași instrument. De asemenea nu este exclus ca termenii să se refere la două registre din cadrul aceluiași manual. În unele orgi există registre care poartă denumirea *Flaut maior* și *Flaut minor*, fiind vorba de registrele de flaut 8' respectiv flaut 4' din cadrul aceluiași instrument.²⁹

²⁷ Erhard Franke interpretează astfel indicația (FRANKE 199, 139).

²⁸ Ludwig Reissenberger menționează existența începând cu anul 1679 a unei orgi mici pe peretele nordic al bisericii (REISSENBERGER 1884, 47).

²⁹ Orga din Cisnădioara (jud. Sibiu), construită la începutul secolului al 18-lea de către un constructor anonim, conține aceste două registre.

3.8.4. *Tremulo*

Acest termen apare în anumite dictumuri de Sartorius sen. Este vorba despre un efect de vibrato produs la orgă de către un dispozitiv, care permite să trepideze aerul comprimat în drum către tuburi. În era barocului muzical, foarte multe orgi, chiar cele de dimensiuni reduse, aveau un asemenea dispozitiv ce producea o unduire a sunetului de altfel atât de stabil și static al orgii. Dispozitivul se pune în funcțiune prin acționarea unui braț asemănător celor de registre. (Nu de puține ori însă efectul era „dublat” de un zgomot nedorit al aparatului, care producea efectul *Tremulo*). În partida orgii din cadrul piesei *Domenica 1ma post Trinit(atis)* de Johann Sartorius sen, termenul apare în repetate rânduri. Observăm adnotația *Tremulo* atât în locuri unde este notată intrarea unei voci solistice cât și acolo unde este vorba de un bas în valori lungi, cifrat mai complex și indicând întârzieri armonice și disonanțe frecvente. Sartorius folosește efectul pentru a spori printr-un mijloc naiv, în același timp lesne de înțeles intensitatea în locuri, care exprimă durerea, tristețea, melancolia. Acompaniamentul orgii cu efectul *Tremulo* este cerut de exemplu la textul *O Tod, wie bitter bist du* (O, moarte, cât de amară ești) sau *Vater Abraham, erbarme dich meiner* (Tată Avraam, fie-ți milă de mine), ambele cântate de alto-ul solist în acest dictum. Dar și o mulțime de alte dictumuri reclamă pe alocuri acompaniamentul orgii cu acest efect. De multe ori *Tremulo* este asociat cu părți intitulate *Lamento*. Drept exemplu dau un fragment din partida orgii a dictumului *Domenica 1ma post Trinitatis* (prima duminică după sărbătoarea Sfintei Treimi) de Sartorius sen. Registrația *Tremulo* este asociată mai întâi cu un solo al vocii *Alto*, iar apoi cu un interludiu instrumental denumit *Lamento*. În partea următoare partida orgii surprinde dese intrări de soliști: *C(anto)*. *A(lto)*. *B(ass)*. respectiv *Alto*.



Dictumul Domenica 1ma post Trinitatis, partida Organo

Într-un cu totul alt context găsim indicația sus-amintită în Codicele Căianu: la nr. 298 apare un *Sanctus cum Tremula* (sic) de Johannes Spielenberger (?) pentru doi tenori și bas. Să fie vorba aici, oare, de efectul *Tremulo*, folosit pentru a spori festivitatea?

În cele din urmă menționez folosirea acestui efect în cadrul liturghiei evanghelice la Sibiu. În *Liturgia Ecclesiae Cibiniensis* din anul 1767, un formular conținând rânduiala serviciilor divine practicate în bisericile evanghelice din Sibiu, pentru postul Paștelui se menționează la partea introductivă: *Preludio cum Organo tremulo* (ROTH 1954, 177). Indicația aceasta relevă, că în perioada Postului Paștelui organistul avea indicația de a preludia la orgă folosind efectul *Tremulo*.

3.8.5. Larma

Este vorba despre o indicație prezentă în Dictumul de Crăciun și de Paște al lui Sartorius sen. Interpretarea cea mai plauzibilă este a unui solo de timpan, dat fiind că partida basului cifrat are pauze. Franke relatează că în muzica religioasă germană se regăsesc exemple de lucrări pentru festivități deosebite cu aportul timpanelor încă de la mijlocul secolului al 17-lea (FRANKE 1999,130). În setul de partide de la DJSibiuAN termenul este notat în partida *Alto*.

Efectul de timpan se găsește însă și în orga barocă. Registrul *timpani* pune în acțiune concomitent tuburile Do și DO#, adică cele mai grave două sunete împreună.³⁰

3.8.6. *Pauck*

Termenul apare de patru ori în Dictumul de Paște al lui Sartorius sen, basul cifrat având pauze în acele locuri. În Dictumul *Domenica 1ma post Trinitatis* al aceluiași autor însă termenul este prezent într-o porțiune în care basul orgii rămâne timp de cinci măsuri întregi pe sunetul do. Alto-ul cântă textul: *Wohlher, laßt uns wohlleben weil es da ist, und unseres Leibes gebrauchen, weil er noch jung ist* (Deci, să trăim în belșug cât încape, să ne bucurăm de trupul nostru, cât este tânăr). Efectul *Pauck* (timpan) subliniază frivolitatea celor care se dedică exclusiv plăcerilor lumești. Apărând pe un Do al basului ca și pe un arpegiu în Do major al alto-ului solist, efectul putea lesne fi produs de registrul *Pauck* (timpan) al orgii. În construcția de orgi termenii *Timpani* și *Pauck* sunt sinonime. Fiind vorba din punct de vedere acustic de o puternică vibrație a sunetului Do, efectul se pretează a fi folosit în contextul acordurilor de Do major sau do minor.

O mențiune specială merită în acest context vechea orgă din Rupea, a cărei construcție este datată de specialiști în a doua jumătate a secolului al 17-lea. Orga are un dispozitiv care constă din mai multe tuburi, dispuse în fațada balustradei, deci în exteriorul corpului propriu-zis al orgii. Ele se pun în funcțiune de către trei brațe de lemn. Toate tuburile împreună produc un acord de Do Major (în trei etape în crescendo). Până azi, scopul acestui dispozitiv unic este neclar. Indicațiile *Larma* și *Pauck* din dictumurile de Sartorius sen scrise în 1706, oferă repere pentru eventuala folosire a unui astfel de dispozitiv într-o orgă barocă.

4. Coralul în liturgia evanghelică

4.1. Apariția coralului protestant

Reforma inițiată de Martin Luther (1483-1546), a dus la scindarea Bisericii Catolice. Aripa reformatoare a Bisericii Catolice s-a desprins, luând naștere Biserica Evanghelică

³⁰ Un efect *timpani* care funcționează și azi se găsește la orga mică din incinta Bisericii Sf. Mihail din Cluj-Napoca, instrument construit pentru satul Vărd (SB) de către Johannes Hahn în anul 1770.

(lutherană). Această reformă a avut ca efect și transformări radicale pe plan muzical. A apărut coralul protestant ca simbol al înnoirii liturgice. Cântările în limba latină din cadrul liturghiei au fost înlocuite cu cele în limba maternă, în cazul landurilor germane în limba germană. Limba latină nu a dispărut însă complet din liturghie. Procesul de transformare a fost diferit de la o zonă la alta. În Transilvania, în liturghia evanghelică se mai păstrau elemente în limba latină încă în secolul al 19-lea.³¹

Coralul protestant are mai multe rădăcini muzicale: pe de-o parte sunt melodiile noi aparținând unor compozitori contemporani: Martin Luther, Johann Walter (1496-1570) și alții, pe cealaltă parte sunt adaptări ale unor cântări din liturghia catolică (psalmi sau imnuri medievale și gregoriene). Lor li se adaugă melodii de largă circulație preluate din spațiul laic, cărora s-au substituit texte religioase noi în limba maternă (procedeu numit contrafactură). Prima culegere de corale protestante a fost „*Geistliche Lieder aufs neu gebessert zu Wittenberg*“ (Cântece religioase din nou revizuite la Wittenberg), aparținând lui Martin Luther, tipărită de către Joseph Klug în 1529. La început, comunitatea cânta la unison fără acompaniament, de unde provine și termenul de *coral*. Un cantor, un ansamblu de coriști sau chiar preotul conduceau cântarea coralelor. De la bun început, în biserica evanghelică acestea au avut aceeași pondere liturgică ca și predica sau rugăciunea.

4.2. Acompaniamentul coralului

Acompaniamentul la orgă al coralului protestant a devenit o practică uzuală în bisericile evanghelice din Germania abia în decursul secolului al 18-lea. Deși în unele biserici, mai ales în orașe, existau orgi încă din timpul premergător Reformei, ele nu au fost folosite pentru acompaniamentul coralului. Primul document care atestă practica acompanierii coralului de către orgă este prefața la *Melodeyen-Gesangbuch Hamburg* (Carte de cântări cu melodii) din anul 1604. Este vorba despre o culegere de 89 corale armonizate la patru voci, cu melodia la sopran. În prefață, editorul Gabriel Husduvius scrie: *Denn wann solche Christliche Gesenge entweder die liebe Jugendt auffm Chor her quinqueliert / oder auch der Organist auff der Orgel künstlich spielet / oder sie beyde ein Chor machen / und die Knaben in die Orgeln singen / und die Orgel hinwiederumb in den Gesang spielet (als nunmehr in dieser Stadt gebreuchlich) [...], alsdann*

³¹ Chestionarele cu întrebări despre rânduiala slujbei religioase emise de către episcopia evanghelică și trimise ca tipăritură tuturor parohiilor în anul 1830 conțin la punctul 19 întrebarea: *Singt man Lateinisch?* (Se cântă în limba latină?) Pentru copia unui chestionar îi mulțumesc Prof. Dr. Hermann Pitters din Sibiu.

mag auch ein jeder Christ seine schlechte Leyenstimme nur getrost und laut genug erheben (HUSDUVIUS 1604, 6). Textul citat relevă faptul că la Hamburg coexistau mai multe variante ale cântării coralelor: coralul putea fi intonat fie de către tineretul aflat în balconul corului, fie de către organist la instrument, fie de către un cor acompaniat de orgă sau de voci de băieți acompaniate de orgă. Și, ca o particularitate, la Hamburg se menționează cântarea coralului de către întreaga comunitate cu acompaniament de orgă: *und die Orgel hinwiederumb in den Gesang spielet* (iar orga la rândul ei acompaniază cântarea). În unele comunități a existat și practica de a cânta *alternatim* (alternativ): strofe cântate la instrument alternau cu strofe cântate de comunitate sau de către corul bisericii (RIETSCHEL 1892, 41). Practica acompanierii comunității de către orgă s-a impus treptat, astfel încât în secolul al 18-lea comunitățile evanghelice din Transilvania, chiar și cele de la țară, aveau să depună eforturi pentru achiziționarea unei orgi. Astfel se explică avântul puternic pe care l-a cunoscut construcția de orgi începând cu secolul al 18-lea. Același fenomen se poate observa atât în Germania cât și în Transilvania. Toate comunitățile își doresc o orgă, instrument prezent până atunci mai ales în catedralele orașelor (Catedrala catolică de la Alba Iulia: BINDER 1999, 10), în unele mănăstiri catolice (de exemplu în mănăstirea franciscană de la Șumuleu Ciuc: BINDER 1999, 18) sau în posesia particulară a unor persoane înstărite (Principele Johann Sigismund din Alba Iulia, BINDER 1999, 19).

4.3. Predica orgii a lui Jakobus Schnitzler din anul 1673

Cel mai vechi document din Transilvania care atestă faptul că orga a acompaniat coralul protestant, este predica la inaugurarea și sfințirea orgii din Sibiu, ținută de preotul Jakobus Schnitzler în anul 1673.³² La Sibiu, între anii 1671 și 1673 a fost construit un instrument deosebit de mare și scump, o orgă, care avea să devină instrument de referință pentru construcția de orgi în Transilvania. Pentru a construi o nouă orgă în biserica evanghelică, enoriașii din Sibiu l-au chemat pe Johannes Vest din Neusohl (azi Bánska Bystrica în Slovacia). Împreună cu alți doi meșteri, Vest a finalizat opera în trei ani. Fațada este ornamentată cu opt figurine sculptate în lemn, purtând fiecare în mâini un alt instrument muzical. Pe părțile laterale sunt reprezentați

³² Predica a fost tipărită la tipografia lui Stephanus Jüngling în 1673 (BICKERICH 1966, 211). O fotocopie a celor 39 pagini din posesia ing. Hermann Binder din Sibiu, căruia îi mulțumesc pentru sprijinul acordat, mi-a fost la îndemână.

regele David cu harpa și profetul Asaph cu șofarul. De asemenea sunt prezente multe ornamente florale și geometrice, capete de îngeri, măști bizare, toate fiind realizate de sculptorul Sigismund Möß. Această fațadă, chiar dacă nu mai conține tuburi conectate la noua orgă, este o dovadă a nivelului artistic atins de sculptura în lemn în Transilvania secolului al 17-lea.³³

Jakobus Schnitzler (1636-1684) a fost rector al gimnaziului din Sibiu (TEUTSCH 1921, 61-67), devenind apoi preot paroh al bisericii evanghelice (TRAUSCH 1870, vol. 3, 216). Partea introductivă a predicii se termină cu îndemnul către toți: *Nun in Christi Nahmen / singet alle miteinander / singet dem Herrn ein Neues Lied [...] Singet / singet den schönen Lobgesang Davids auff der Neuen Orgel aus dem 147. Psalmen: Lobet den Herren / lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich / etc. Allhier seyn die 3 ersten Versen / mit Einstimmung der Orgel / von der ganzen Kirchen gesungen worden / ...* (Deci, în numele lui Hristos / cântați cu toții / cântați Domnului o cântare nouă [...] cântați / cântați cântecul de laudă al lui David pe orga cea nouă după psalmul al 147-lea: Lăudați pe Domnul, lăudați pe Domnul căci El este foarte bun / etc. Aici s-au cântat primele trei strofe / împreună cu orga / de către întreaga biserică /...). Acest îndemn către comunitate, de a cânta împreună cu orga, se repetă de patru ori pe parcursul predicii, de fiecare dată cântându-se alte strofe sau alte corale. Cu această predică deținem pentru prima oară un document care atestă practica acompanierii coralului de către orgă. Organistul bisericii evanghelice din Sibiu era pe atunci Gabriel Reilich, muzician complex și compozitor, care însă nu este nominalizat în predica lui Jakobus Schnitzler.³⁴

Importanța orgii în liturgia Bisericii evanghelice reiese și dintr-un alt pasaj al extinsei predici de inaugurare. Jakobus Schnitzler, savant și cărturar reputat, preia o alegorie a unui autor german (H. D. Dietericus). Părțile trupului omenesc sunt comparate cu părțile unei orgi. Precum orga în ansamblul ei are menire să-L laude pe Dumnezeu, așa și omul prin ceea ce face este chemat să preamărească divinitatea. Citatul se află la pagina 19 a tipăriturii originale: *Allhier will ich nun anzeigen, wie ein jeder Gott ergebener Mensch sich selber soll und kann zu einer Orgel Gottes geistlicherweis machen, und zwar aus des G. M. Albrechts Handwercks-Zunft, welcher unter dem Titul Organisten schreibet, daß H. D. Dietericus in seiner Orgelpredigt lehret, wie wir Christen uns selbst zu lebendigen, vernunftigen und verständigen Orgeln machen sollen. Unser Leib soll das corpus solcher Orgel seyn: unser Mund soll an derselbigen die Pfeiffen, unser Zung*

³³ În anul 1914, la construcția noii orgi a bisericii evanghelice din Sibiu, firma Wilhelm Sauer din Frankfurt an der Oder a păstrat vechea fațadă.

³⁴ Sunt menționați nominal doar primarul orașului Andreas Fleischer în calitate de sponsor principal, și constructorul orgii, Johannes Vest.

soll in den Pfeiffen das Zünglein, der Odem oder Wind, so darein geblasen wird, soll unser Gemüt sein. Das clavir und pedal solcher unserer geistlicher Orgel soll das Hertze seyn. Die Register deren sollen unsers Hertzens und Gemüths Affecten und Begierden seyn. Der Organist soll der Heilige Geist seyn, welcher da ist mit Gaben siebenfalt. Der Finger in Gottes rechter Hand, der soll mit seinem Finger das clavir unseres Hertzens schlagen, solches durch den Wind seiner Worte bewegen, damit unser Leib, unsere Füße, unsere Hände, Sinn und Gedanken, unsere Affecten und Begierden eine rechte und geistliche, liebliche anmuthige Resonanz geben, dadurch cum chordis corda, cum fidibus fides, mit den Seiten clavir und Klänge die Hertzen mit dem Glauben die Werck zusammen stimmen. (Aici deci vreau să arăt, cum fiecare om devotat lui Dumnezeu trebuie și poate să se transforme pe el însuși într-o orgă divină, și anume din breasla meseriașilor de G. M. Albrecht, care la titlul organiști scrie, că H. D. Dietericus ne învață în predica sa despre orgi, cum noi creștinii ne putem transforma în orgi vii, rezonabile și înțelepte. Trupul nostru să fie corpul acelei orgi: gura noastră să fie asemenea tuburilor, limba noastră ancia din tuburi, iar sufletul să fie aerul, suflul care străbate tuburile. Manualul ca și pedalierul orgii noastre spirituale să fie inima. Registrele să fie sentimentele și râvna inimii și a sufletului nostru. Organistul să fie Sfântul Spirit, cel cu daruri multe. Degetul mâinii drepte al lui Dumnezeu să cânte pe claviatura inimii noastre, să o pună în mișcare prin vântul cuvântului său, încât trupul nostru, picioarele noastre, mâinile noastre, mintea și gândurile, sentimentele și dorințele să intre în rezonanță bună, duhovnicească, plăcută și dragălașă, astfel încât *cum chordis corda, cum fidibus fides*, inimile să corespundă cu sunetul claviaturii și operele cu credința).

wundernen theils von getlammerten Pfeiffen.

Register im Manual	Im Rück-Positiv.
Groß Principal 8 Schub.	Principal 4 Schub.
Salicional 8.	Koppel 8.
Quintaden 8.	Octav flöt 4.
Bemshorn 8.	Octav Principal 2.
Posaun 8.	Super Octav 1.
Octav Principal 4.	Quint 3.
Holflöt 4.	Mixtur die größte $\frac{1}{2}$ Schub.
Spießflöt 4.	Salicional 4.
Quint 3.	Regal 8.
Mixtur die größte 2 Schub.	Tremulant.
Zimbel.	Huckguck
Subbass im Manual gedeckt 16.	Vogel-Gesang.
Großflöt 8.	
Pauck	
Im Brust Positiv.	Im Pedal.
Principal 2 Schub.	Subbass offen 16 Schub.
Octav 16.	Octav 8.
Spieß flöt 2.	Pomord 16.
Zimbel.	Hol flöt 8.
Mixtur die größte $\frac{1}{2}$ Schub.	Quintaden 16.
	Posaun 8.
	Rausch-Pfeiffen 3
	Octav hol flöt.
	Mixtur die größte 4.



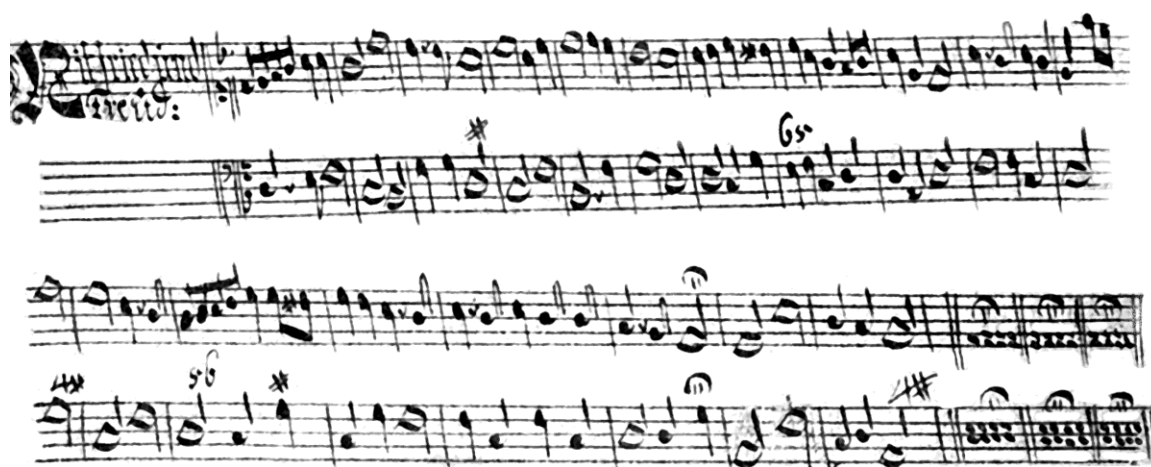
Dispoziția și prospectul orgii din Sibiu, construită de Johann Vest în anul 1673

4.4. Cartea de corale de la Ticușu Vechi

Cartea de corale de la Ticușu Vechi, care se păstrează la DJSibiuAN, fondul Brukenthal, la cota JJ 48, este probabil cea mai veche colecție de acompaniamente corale din Transilvania. Despre acest manuscris, păstrat din păcate fără copertă, Gottlieb Brandsch afirmă într-o notă scrisă: *Das Choralbuch stammt wahrscheinlich vom Anfang des 18. Jahrhunderts (1705-1710?)* (Cartea de corale provine probabil de la începutul secolului al 18-lea [1705-1710?]). Această apreciere a preluat-o de la cantorul sibian Franz Xaver Dressler, pe care l-a consultat în anul 1930 în legătură cu acest manuscris.³⁵ Cartea a ajuns la arhivă în anul 1905 în urma unei acțiuni inițiate de Consiliul Superior al Bisericii Evanghelice din Transilvania în vederea strângerii și păstrării fondului de note muzicale vechi nemaiutilizate în diferitele comune. Atunci acest

³⁵ După cum relevă chiar Brandsch în comentariul scris de mâna lui și anexat manuscrisului.

manuscris a fost predat de către comunitatea din Ticușu Vechi.³⁶ Cele 60 de file conțin 105 corale cu titluri în limba germană, 21 imnuri în limba latină, două variante de *Te Deum Laudamus* precum și o *Litaney* (litanie), toate notate pe două portative. Melodia apare în cheia de sopran, iar basul este cifrat și notat în cheia de bas. Este un manuscris într-o caligrafie deosebit de îngrijită, cu inițiale ornamentate, scrise cu cerneală roșie. În afară de coralele propriu-zise, cartea nu conține intonații, interludii sau postludii. Pe fiecare pagină sunt notate de obicei patru corale. Titlul lor este scris cu altă cerneală și cu caractere gotice.



Coralul *Mit Fried und Freud* (Cu pace și bucurie) din cartea de la Ticușu Vechi

Cifrajul este foarte redus, rezumându-se la câteva locuri, în care apar cifrele 6, 5-6, 7, 4-#. Multe armonii sunt acorduri în stare directă. Cifrajul eliptic, folosit doar în unele momente ale liniei basului este tipic pentru faza de început a basului cifrat.³⁷ Această constatare poate întări prezumția cum că această carte datează de la începutul secolului al 18-lea, poate chiar de la sfârșitul secolului al 17-lea. Analizând manuscrisul mai ales sub aspectul melodiilor de coral care apar, Brandsch încearcă o datare a manuscrisului și ajunge la concluzia că acesta nu s-ar fi putu redacta înaintea anului 1690, anul în care coralul aflat la nr. 12 (*Was Gott tut, das ist wohlgetan* [Ceea ce face Dumnezeu este bine făcut] a fost tipărit pentru prima oară într-o carte de cântări din Germania.³⁸ Singura dată se găsește în manuscris la sfârșitul unei mici adăugiri, scrisă de altă mână, cu altă cerneală. Pe fila 11, la sfârșitul coralului *Mein Gott ist mein, was will ich noch*

³⁶ Relatare scrisă de Gottlieb Brandsch, anexată manuscrisului, împreună cu o analiză a materialului melodic existent în colecție.

³⁷ Vezi cifrajele din secolul al 17-lea prezente în Cantionalul de la Jelna, în Codicele Căianu, în opera lui Gabriel Reilich precum și în partida de bas cifrat de la Slimnic (cap. 3).

³⁸ Comentariu scris de mână, pag 58, anexat manuscrisului.

(Dumnezeul meu este al meu, ce mi-ar trebui mai mult), este scris 1769 *Felmern*.³⁹ De asemenea, Brandsch afirmă, că această colecție ar fi fost doar copiată și nu elaborată de către organistul anonim,⁴⁰ ceea ce ar însemna că în Transilvania ar fi existat o carte de acompaniament coral înaintea cărții de la Ticușu Vechi. Dat fiind că nici în Germania acompaniamentul la orgă al coralului protestant ca și al altor cântări liturgice nu era o practică generalizată înaintea secolului al 18-lea, cartea de la Ticușu Vechi reprezintă un document timpuriu în acest sens.

4.5. Coralul în Dictum

Cantatele care se cântau duminică de duminică în slujbele principale ale comunităților evanghelice din Transilvania purtau denumirea de *Dictum*. Coralul protestant este o parte integrantă a acestui gen. Între recitative, arioso-uri, arii și părți corale erau intercalate strofe de coral acompaniate la orgă și cântate de întreaga comunitate. În unele cazuri, la acompaniamentul de orgă al coralului se adăugau celelalte instrumente și corul. Notarea coralelor în dictum diferă în diferitele copii păstrate de la diferiți autori.

Astfel, în partida de bas cifrat de la Slimnic (scrisă între anii 1699-1715 și păstrată la AMEE), numărul 127, *Als Jesus nahe hinzu kam* (Când Isus se apropia) este un dictum de Joh. Sartorius sen care conține două corale. Notate sunt aici titlul melodiilor (text) și basul cifrat. Foarte probabil comunitatea participa la dictumuri, cântând ea însăși coralele din cărțile de cântece existente. Orga acompania armonizând basul cifrat notat în partidă.

În partidele Dictumurilor de Sartorius sen de la Cincu, existente la AMEE, fondul comunei Cincu,⁴¹ coralele apar de obicei notate pe două portative, asemănător celor în cărțile de corale: melodia în cheia de sopran, iar basul cifrat în cheia de bas⁴² (vezi exemplul muzical al coralului *Vom Himmel hoch* din subcapitolul 3.6.). Textele coralelor erau accesibile tuturor enoriașilor datorită cărților de cântece tipărite ale timpului, începând cu cea apărută la Sibiu în 1714. Cărțile de cântece aveau anexe cuprinzând toate textele dictumurilor precum și textul

³⁹ Satul Felmer (Felmern) este situat în apropiere de Ticușu Vechi, amândouă localitățile fiind azi în județul Brașov.

⁴⁰ Comentariu scris de mână, pag.58, anexat manuscrisului.

⁴¹ Datate de Franke în jurul anului 1780 (FRANKE 1999, 88).

⁴² În acest set de partide se mai întâlnesc partide pentru cântatul coralelor și la instrumente: melodia coralelor în partida *Clarino primo*, ba chiar o voce superioară în partida viorii I („*Nun freut euch, lieben Christen gmein*”[Bucurați-vă de-acum, iubiți creștini]), partidă ce conține de obicei melodia coralului. Partida comună pentru *Viola*, *Fagott*, *Trombone* are notate în cheia de alto o partidă de alto a coralelor respective. Acompaniamentul coralelor nu a fost, în cadrul Dictumului ui, doar apanajul orgii!

Patimilor ce se cântau în săptămâna mare. Comunitatea urmărea desfășurarea Dictumului după aceste texte, iar la strofele de coral își aducea aportul în mod activ intonând melodia cunoscută cu strofa regăsită în carte. Nu se cunoaște autorul acestor compilații de texte biblice cu texte poetice ale vremii ca și cu strofe de coral.⁴³

4.6. Cartea de orgă a lui Joseph Fazakas Krisbacensis din anul 1738

La DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota jj 110 se păstrează un manuscris din anul 1738: cântecul de orgă a lui Joseph Fazakas Krisbacensis, un document muzical de un interes aparte. Culegerea conține o serie de piese pentru orgă, multe notate fragmentar. Se depistează scrisuri diferite. În unele cazuri sunt specificate nume de compozitori: Lehmann, Zachau. La sfârșit, pe trei pagini sunt notate indicații („*Principia zum Clavier*”) conținând noțiuni de teoria muzicii, bas cifrat și chiar indicații pentru improvizație. Este vorba despre o colecție de piese, în majoritatea lor pentru orgă, cât și despre o anexă cu reguli pentru muzicieni. Cartea, cu copertă din piele, are mărimea 21X15 cm și conține 51 file. Pe interiorul copertei este desenată o biserică și se poate citi un text:

MMSTA⁴⁴ 1738

Josephus Fazakas Krisbacensis. Dieses ist ein Manuscript eines ungrischen Studiosu, welchem einstmahls die Mühle den rechten Arm abgerißen gehabt, daß er mit der linken Hand schreiben lernen müssen

(MMSTA 1738. Acesta este un manuscris al unui student maghiar, căruia odinioară moara i-a frânt brațul drept, astfel încât a trebuit să învețe a scrie cu mâna stângă)

Pe prima pagină sunt notate două corale: *Nun danket alle Gott* (Mulțumiți cu toții lui Dumnezeu) și *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (Cine în bunul Dumnezeu se încrede) pe două portative, melodia fiind notată în cheia de sopran, iar basul în cheia de bas. Vocea basului este cifrată. Pe următoarele pagini se află o mulțime de piese de dans: *Menuet*, *Sarabande*, *Arii*, *Rigaudon*, *Fantasia*, notate doar ca melodie, fără acompaniament, în cheia sol. Este vorba în total de 40 linii melodice. De remarcat sunt unele piese cu titluri franceze: *Meditation*, *Desier*, *Les Serieux*. Titlurile cele mai frecvente sunt *Menuet*, *March*, *Air*. În continuare urmează din nou

⁴³ Brandsch vehiculează ideea că ar fi fost sibianul Andreas Teutsch, primar al orașului (BRANDSCH 1935, 431), pe când Franke consideră, că este probabil vorba despre însuși compozitorul Johann Sartorius senior (FRANKE 1999, 108-119).

⁴⁴ Sigla nu este deocamdată descifrată.

două corale protestante notate pe două portative cu cifraj: *Gott des Himmels und der Erden* (Dumnezeul Cerurilor și al Pământului) și *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (Doamne Hristoase, fiul unul născut al Domnului). Sunt prezente variantele melodice ritmate și nu plane ale coralelor, fără micile pre- inter- sau postludii. În continuare urmează piese mai ample: sonate, o ciacona, o piesă cu bas cifrat denumită *Violino solo G*, fugi, preludii, arii cu bas cifrat. Se recunoaște scrisul mai multor persoane, în unele cazuri fiind vorba de adevărate mâzgălituri, alte piese fiind notate mai citeț, de o mână mai formată. Din când în când printre piesele mai lungi este intercalat câte un coral, notat pe două portative, dar și o linie melodică de menuet. Unele piese sunt notate eliptic: la fila 29 se află o fugă în Fa, care este notată doar în cheia de bas, prevăzută cu cifraj. A cânta dintr-o linie de bas cifrat piese întregi, mai ales în stil fugat, era în era barocului muzical o practică denumită *partimento* (OBERNDÖRFFER 1955, 1712). Iată deci o dovadă că acest procedeu care implică abilități improvizatorice mai mari decât tehnica basului cifrat, era cunoscut și în Transilvania. În carte apar două nume de compozitori: *Zachau*, la filele 30, 31, 32 și *J. Leman* (ortografie originală) la fila 31. Către sfârșit, la fila 48, unul din scribi a notat, probabil în scop didactic, o piesă de 14 măsuri în măsura 4/4, pe două portative în cheia de sopran respectiv de bas: *Praeludium von Db auf Gb los*. (Preludiu din re minor către sol minor).

Manuscrisul în întregime pare a fi o colecție de piese, pe care un tânăr organist și-a alcătuit-o în vederea practicării meseriei, atât pentru uzul bisericesc, unde îi erau necesare corale, preludii, fugi sau o ciacona, cât și la solicitările din afara bisericii, unde putea cânta menuete, arii, rigaudon-uri, sarabande, sau chiar muzică de cameră. (Colecția cuprinde și două sonate pentru vioară și bas cifrat.) Oricum, datarea sigură a colecției face posibilă afirmația că la mijlocul secolului al 18-lea coralul era în mod obișnuit acompaniat de orgă. De obicei, coralul se nota pe două portative, melodia în cheia de sopran și basul cifrat în cheia de bas. În același timp un organist avea nevoie și de diverse piese solistice pe care le putea cânta la liturghie. Prin acest manuscris avem în față o colecție multifuncțională din prima jumătate a secolului al 18-lea.

La sfârșit se găsesc trei file cu text, scris inclusiv pe interiorul copertei: *REGELN / Principio zum Clavier*. La început se explică notația muzicală și claviatura. Textul continuă cu *Anotata der General Baß*, conținând douăsprezece reguli despre realizarea basului cifrat. Următoarele capitole se numesc: *Von Thon / Was man zu mercken hat bey dem General Baß und Praeludieren / Vom Schlechten Tackt / Vom Tripel Tackt* (Despre tonalitate / ce trebuie luat aminte la basul cifrat și la preludiat / despre măsura binară / despre măsura ternară). În încheiere, pe partea dreaptă jos, citim o inscripție latină:

Sum Possesor libri Mart. Müller

A: 1739 Mens. Junii

Die= 20.

Rupens

Prin multitudinea și varietatea de piese muzicale diverse pe care le conține, această colecția prezintă o oarecare asemănare cu Codicele Căianu. În ambele manuscrise, cu toate deosebirile existente, este vorba de o colecție de muzică bisericească și laică, alcătuită pentru uzul unui muzician al timpului. Colecția se aseamănă și cu *Clavierbüchlein der Anna Magdalena Bach*. Ea conține piese simple, dedicate începătorilor, dar și lucrări mai pretențioase, urmate de reguli privind “meseria” unui muzician. Până în prezent, două dintre piesele copiate fără specificarea compozitorului au putut fi identificate: pe fila 22 se află o piesă cu titlul *Sonatina Db*. Este o lucrare bipartită, care se aseamănă sub aspect formal cu sonatele de Domenico Scarlatti. Piesa îi aparține lui Georg Friedrich Haendel (1685-1759), fiind vorba de *Presto* din *Suita* pentru clavecin HWV 428 (1720).⁴⁵ Filele 43-47 conțin o piesă în Sib major în cinci părți: *Grave, Allegro, Vivace, Adagio, Vivace*, notate în cheile sol și fa, cu basul cifrat. Notarea în cheia sol (de vioară) permite concluzia, că nu este vorba despre o piesă genuină pentru un instrument cu claviatură, această muzică fiind notată în cheile de sopran (cheia do) și bas. Este vorba aici despre sonata nr. 2 din celebrul opus 5 de Arcangelo Corelli (1653-1713): *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo*.⁴⁶ Exceptând unele mici omisiuni de note la voci interioare cât și o greșeală de copiere la începutul părții *Allegro*, copia este fidelă sursei.

Din păcate, compozitorul uneia dintre cele mai interesante piese de orgă ale colecției, *Ciacona în Sib major*, notată pe filele 24-26, conținând 12 variațiuni pe tema unui bas, notată în cheile de sopran și bas, încă nu a putut fi identificat. Pe filele 19-22v se află o sonată în trei părți (Sonata – Adagio – Presto) în Sol major, purtând specificația *Violino Solo G*. Din punct de vedere stilistic sonata seamănă cu cele de G. Fr. Haendel, însă piesa nu a putut fi identificată încă.

După toate probabilitățile unul dintre autorii colecției, acel “student maghiar”, Josephus Fazakas Krisbacensis, și-a întocmit culegerea de piese în timpul studenției petrecută undeva în

⁴⁵ Aceeași muzică a fost folosită de Haendel și în partea finală a concertului pentru orgă și orchestră în re minor, op. 7 nr. 4 HWV 309, ca și în *Il Pastor fido* HWV 495.

⁴⁶ Acest opus, conținând șase *sonate da chiesa*, cinci *sonate da camera* cât și *La Follia* s-a bucurat de un succes deosebit începând cu prima apariție la Roma în anul 1700. În timpul vieții lui Corelli au mai apărut zece ediții ale opusului la Roma, Londra și Amsterdam. Pentru ajutorul acordat în depistarea piesei îi mulțumesc în mod deosebit Nicoletei Paraschivescu.

străinătate. În acest fel muzica practică în Europa Centrală a ajuns și în Transilvania. În anul 1738 Haendel era în viață, iar Friedrich Wilhelm Zachau, prezent în colecție cu mai multe piese, decedase în 1712. Notele tipărite fiind foarte costisitoare, se proceda la copierea lor. Chiar dacă op. 5 de Corelli circula ca tipăritură în multe ediții, un student nu-și putea permite achiziția de note tipărite. Câteva piese ale unor compozitori din Europa Centrală s-au păstrat doar în asemenea manuscrise, cum se pare că este situația pieselor de J. Le(h)man din cartea lui Josephus Fazakas Krisbacensis.⁴⁷

Un muzician al acelor vremuri avea nevoie și de muzică de divertisment. Doar în acest fel se explică multitudinea de piese de dans notate în colecție.⁴⁸ Și din acest punct de vedere, colecția se aseamănă cu Codicele Căianu. Cartea conține doar câteva corale. După toate probabilitățile, pentru acompaniamentul comunității la slujba religioasă era la dispoziție o altă carte de corale.

Colecția este prețioasă prin multitudinea pieselor de orgă (preludii, fugi, fantezii, sonate, o ciacona), chiar dacă unele sunt notate sumar. Se pare că cel care utiliza această carte era interesat în mod deosebit de repertoriul solistic pentru orgă. De obicei, la începutul ca și la sfârșitul unei slujbe, organistul improviza cu mai multă sau mai puțină pricepere. Remarcabil este și interesul pentru repertoriul pentru vioară și bas continuu, manifestat prin copierea a două sonate mari, dintre care una aparținând lui Arcangelo Corelli. În cele din urmă remarcăm scopul didactic manifestat la sfârșitul cărții prin acele reguli despre basul cifrat.

Dacă într-adevăr Josephus Fazakas și-a pierdut mâna dreaptă în teribilul accident menționat pe coperta interioară, este limpede că în anul 1739 cartea a avut un alt posesor: pe Martin Müller din Rupea. Cu mâna stângă se putea scrie încă, dar meseria muzicianului nu se mai putea practica! Crizbav și Rupea sunt localități situate astăzi în județul Brașov. Josephus Fazakas Krisbacensis ori a fost organist la Rupea, fiind urmat de Martin Müller, ori a înstrăinat, după accident, colecția unui muzician aflat în apropiere.

Cartea relevă (ca și Codicele Căianu cu aproape un secol mai devreme) o arie vastă de preocupări muzicale. Organistului îi revenea obligația să realizeze atât acompaniamentul comunității la servicii divine cât și să cânte solistic la orgă.

⁴⁷ MGG, volumul 17 menționează un număr de patru compozitori Lehmann cu numele mic începând cu J, dintr-un total de 27 nume de muzicieni Lehmann!

⁴⁸ Cunoaștem exemplul unui organist din secolul al 19-lea, Michael Schuster din Fișer, jud. Brașov, care a cântat și la vioară la diferitele ocazii festive și de distracție în comună, copiindu-și în tinerețe o metodă de vioară la Cluj, pe când se afla la studii la Anton Polz. Manuscrisul metodei se păstrează azi la AMEE, fondul comunei Fișer.

La reuniuni ale unor cunosători și iubitori de muzică rafinată, organistul era cel care realiza acompaniamentul viorii soliste la sonate, creațiile moderne ale timpului.

La diferitele ocazii de distracție ale comunității, organistul cânta muzică de dans și divertisment, uneori și la vioară (vezi biografia organistului Michael Schuster). În cele din urmă se remarcă și străduința de a transmite mai departe secretele meseriei de muzician.

4.7. Cartea de corale a Susannei von Herrmann

La ABNBv, la cota IV F 278, se află o carte de corale nedată care stârnește un interes deosebit. Coralele sunt notate pe două portative, mâinile drepte revenindu-i trei voci în cheia de sopran, iar mâinile stângi basul necifrat.



Nun sich der Tag geendet hat (Acum când ziua s-a sfârșit) din cartea de orgă a Susannei v. Herrmann

În scriitura acestor corale se remarcă în unele cazuri mici ornamente (apogiaturi, pasagii) la mâna dreaptă (la coralul *Wie schön leuchtet der Morgenstern* [Cât de frumos strălucește luceafărul]) ca și multiplele note de pasaj la bas (la coralul *Seelenbräutigam* [Mire al sufletului]). Stilul muzical este caracteristic pentru sfârșitul secolului al 18-lea (vezi cartea de corale de la Cincșor II, paragraful 4.8.2.). Datarea 1720, înscrisă pe copertă cu creion roșu, este puțin probabilă. Cartea a aparținut unei femei! Titlul pe copertă este: *Choralbuch der Susanna von Herrmann*. Cartea se află azi într-un dosar cu materiale muzicale provenite de la cantorul brașovean Rudolf Lassel. Succinte cercetări genealogice au condus la numele Susanna von

Herrmann (1743-1780), născută Heydendorf, fiica primarului din Mediaș, căsătorită cu Georgius Michael Gottlieb Herrmann, senator și jude al Brașovului (TRAUSCH 1870, vol. 2, 134). În acele vremuri era exclus ca o femeie să fi cântat în public la orgă, sau ca ea să fi ocupat postul de organistă.⁴⁹ Rămâne probabilă presupunerea ca Susanna von Herrmann să fi fost o femeie cultă și credincioasă, deținând tehnica necesară pentru cântarea coralelor la patru voci. Ea putea să cânte fie pentru recreerea sufletească a ei sau a familiei, fie în cadrul unor servicii religioase particulare.

4.7.1. Despre cântatul corect al coralelor

Despre practica acompanierii coralelor aflăm un amănunt interesant în prefața cărții de cântece editată în 1751 la Brașov, păstrată atât la DJSibiuAN, cota JJ 1094 cât și la ABNBv, cota 094-1159. Fiind un document din secolul al 18-lea, secol în care au fost elaborate cărțile de corale prezentate în aceste capitole, îl menționez în acest loc. În prefață este aspru criticat obiceiul unora, de a nu se conforma orgii sau cantorului în cântarea comună a coralelor precum și graba, cu care unii enoriași cântă acestea, fără să asculte de cei care au menirea să conducă comunitatea la cântări, adică orga și cantorul: „...wenn man seine Stimme nicht nach dem Thon der Orgel und Vorsinger richtet; sondern denselbigen vorläuft, welches ein gemeiner Fehler ist” (...dacă vocea nu se conformează sunetului orgii sau a cantorului, ci o ia înaintea acestora, ceea ce înseamnă o greșeală gravă). Avem aici un indiciu, că atât organistul cât și un cantor (în prefața sus-amintită: „Vorsinger”) erau responsabili pentru cântatul coralelor de către comunitate.

4.8. Cărțile de corale de la Cincșor

Printre materialele muzicale provenite din comuna Cincșor (jud. Brașov), la AMEE se păstrează trei cărți cu armonizări de corale de la sfârșitul secolului al 18-lea. Ele sunt numerotate și prezentate în ordine cronologică.

⁴⁹ Amintesc în acest loc episodul din viața lui Johann Sebastian Bach, când acesta a fost criticat în anul 1706 de către consistoriul bisericesc din Arnstadt pentru faptul că într-o zi acompaniase la orgă o femeie tânără (SCHWEITZER 1930, 93).

4.8.1. Cartea de corale „Cincșor I” din anul 1783

Prima carte de corale („Cincșor I”), având pe copertă datarea 1783, a aparținut organistului Johanes Fran...(numele nu se mai poate citi) din Merghindeal. Cartea conține 23 file, pe care sunt notate 99 corale în ordine alfabetică. Conform obiceiului din secolul al 18-lea, notarea coralelor este pe două portative, melodia în cheia de sopran și basul cifrat în cheia de bas. Melodia coralelor nu este ornamentată cu pasagii sau apogiaturi. Notarea melodiei se prezintă în valori egale de doimi.⁵⁰ Basul de obicei se mișcă în același ritm cu sopranul, fiind la rândul său în mare parte lipsit de note pasagere sau broderii. Armonizarea este simplă, cifrajul rezumându-se la 6; 6/4; 6/5; 7-6; și 4-#.

Pentru a înlesni comparația stilistică între cele trei cărți de la Cincșor, cele trei exemple muzicale care urmează reproduc prima parte a aceluiași coral, *Jesu, meine Freude* (Isus, bucuria mea).



Jesu, meine Freude, „Cincșor I”

4.8.2. Cartea de corale „Cincșor II”

Cea de-a doua carte („Cincșor II”) conține aproape aceleași corale, în aproximativ aceeași ordine. Cartea nu este datată. Pe fiecare filă sunt notate de obicei patru corale în cheia de sopran și bas. Notarea este la două voci cu basul cifrat. În primele măsuri, unele corale prezintă armonizarea la trei sau la patru voci. Coralele ca și linia basului se prezintă aici cu ornamente variate. Notele de pasaj și broderie asigură discursului muzical o notă de eleganță. Și în acest mod se poate realiza acompaniamentul unei comunități, care cântă coralul. Ritmizarea coralelor

⁵⁰ Pentru a descrie variantele în valori egale ale melodiilor de coral, imnologia germană folosește termenul „isometrisch” (BROCKHAUS 1970, vol. 9, 280 și MGG 2, vol. 5, 88), uneori și „isorhythmisch” (MGG 2, vol.5, 91). În același sens și RIEMANN 1967, vol.3, 417 explică termenul „isometrisch”. Deoarece în terminologia românească noțiunea *izometrie* se folosește în alt context, referindu-se la structura metrică a rândurilor melodiei în folclor, am optat pentru descrierea fenomenului prin explicații de genul: variante ritmic egale sau variante ritmizate ale melodiilor. În poetica antică grecească, termenul *Isometrie* are altă semnificație.

se rezumă la ritmuri punctate în cadrul formulelor cadențiale (vezi cadența exemplului următor), fiind vorba în principiu de variante în valori egale ale melodiilor. În comparație cu alte cărți de corale ale vremii, cifrajul acestor corale este mai bogat. Foarte des apar întârzieri armonice, iar acordurile de septimă sunt frecvente. Realizarea corectă a cifrajului presupune de multe ori o mișcare în optimi a vocilor interioare (altoul și tenorul). Această armonizare mai complexă se apropie de armonizarea coralelor așa cum o cunoaștem de la J.S. Bach.



Jesu deine Treue (sic), „Cincșor II”

La sfârșitul cărții este notat un *Te Deum Laudamus*, armonizat la patru voci, prezentând în același timp și basul cifrat. *Te Deum Laudamus* este o cântare liturgică folosită la sărbătorile mari ale anului bisericesc. De aceea în multe cărți de acompaniament coral se regăsesc una sau mai multe variante ale acestei cântări (vezi cărțile de corale „Cincșor III” și Martin Schneider).

4.8.3. Cartea de corale „Cincșor III” din anul 1788

Cea de-a treia carte, datată cu inscripția 1788, *die 10 januariis* este cea mai voluminoasă. Cartea conține 330 melodii armonizate care corespund textelor cărții de cântări editată la Sibiu în anul 1783.⁵¹ Cuprinsul celor două volume este identic. Cartea de orgă „Cincșor III” mai conține pe lângă aceste melodii de corale și două variante ale cântării *Te Deum Laudamus*, una la începutul și cealalta la sfârșitul colecției. Notate pe două portative, cu melodia în cheia de sopran și basul cifrat în cheia de bas, coralele se deosebesc prin armonizare și prelucrare față de toate celelalte corale din cărțile de coral ale vremii. Melodiile prezintă multe elemente ornamentale:

⁵¹ *Das vollständig vermehrte Hermannstädtische Gesangbuch, darinnen 694 auserlesene alte und neuere, in der Christlich-Evangelischen Kirche gebräuchliche Lieder gesammelt, und nach den Abtheilungen des geoffenbarten Lehrbegriffs, in Ordnung gebracht worden, nebst einem auf ähnliche Art eingerichteten Gebet-Buch. Hermannstadt, gedruckt bey Petrus Barth, Buchdrucker und K.K. privil. Buchhändler, 1783* (Cartea de cântări sibiană complet înmulțită, în care sunt întrunite și puse într-o rânduială după capitolele dogmei 649 de cântări vechi și noi obișnuite în biserica creștin-evanghelică, laolaltă cu o carte de rugăciuni structurată asemănător. Sibiu, tipărit la Petrus Barth, tipograf și librar cu privilegiu împărătesc și regal, 1783).

triluri, cromatizări, broderii, ritmizări. De multe ori basul este figurat, cu formule instrumentale de virtuositate, care nici cum nu ar putea fi cântate la pedalierul orgii. Chiar la coralele mai simplu armonizate basul prezintă dese note de pasaj, rezultând o linie suplă, elegantă. Armonizarea este complexă, caracteristică barocului târziu. Întâlnim contradominante, mersuri cromatice și inflexiuni modulatorii, cadențe evitate ca și acorduri de septimă în diverse răsturnări. Realizarea corectă a cifrajului presupune mișcări în valori mici (optimi, șaisprezecimi) ale vocilor interioare (alto și tenor). Unei note de coral îi pot corespunde două armonii.



Jesu, meine Freude, „Cincșor III”

Armonizări de o asemenea complexitate nu mai pot fi considerate utile pentru acompaniamentul comunității. Cântate *in Organo pleno* împreună cu vocile enoriașilor și-ar pierde sensul muzical, iar comunitatea ar fi mai degrabă derutată de un asemenea acompaniament. Nu degeaba Daniel Gottlob Türk exclamă în anul 1787: „...daß das Herzergreifende eines Chorals nicht in bunten Verzierungen, sondern in einer simplen Ausführung, mit einer guten Harmonie verbunden, liege“ (Ceea ce încântă inimile la un coral nu sunt ornamentele multicolore ci o execuție simplă, dublată de o armonizare bună. TÜRK 1787, 42). Din punct de vedere al utilizării în liturghie, o asemenea practică a acompanierii coralului era condamnabilă! În schimb coralele acestea prezintă o mare asemănare cu coralele din *Schemellis Gesangbuch* armonizate de J.S. Bach. Această din urmă colecție era dedicată reculegerii în casele particulare, coralele fiind cântate de către o voce solistică acompaniată cu

Ca și celelalte două culegeri, cartea „Cincșor III” nu prezintă acele mici interludii între rândurile melodiei de coral cum le cunoaștem din alte cărți de coral (cartea lui Philipp Caudella și variantele ei). Se pare că acest obicei s-a înrădăcinat de-abia la începutul secolului al 19-lea în practica organistică din Transilvania. O excepție interesantă o reprezintă prelucrările *Magnificat* și *Te Deum Laudamus* (cu textul în limba germană) din precedenta culegere „Cincșor III”. *Magnificat* prezintă la sfârșit un moment de virtuositate, o gamă în valori de treizecidoimi, în octave paralele între cele două mâini, urmată de o formulă descendentă a basului. Cu acest interludiu probabil se marca trecerea de la o strofă la cealaltă. *Te Deum Laudamus* de la sfârșitul colecției prezintă interludii diverse, arpegii ca și pasaje în pași de secundă, de lungime diferită. Aceste interludii delimitează cele două coruri, care alternează pe tot parcursul piesei și care sunt notate la patru voci, dintre care cea gravă este basul cifrat. O interpretare a acestui *Te Deum Laudamus* cu două coruri acompaniate *in Organo pleno* a fost cu siguranță o demonstrație de virtuositate, menită să stârnească admirație și să înalțe sufletele enoriașilor. Iată un fragment din acest *Te Deum Laudamus*:



Cartea „Cincșor III” este exemplul cel mai complex de armonizare a coralelor găsit până acum în Transilvania. În unele cazuri este vorba, de fapt, de compoziții sau prelucrări de corale. Utilizarea lor în secolul al 18-lea rămâne neclară. Azi, ele pot fi cântate într-un cadru concertant, prezentând o fațetă mai puțin cunoscută a muzicii de orgă din Transilvania.

La cele trei cărți de corale de la sfârșitul secolului al 18-lea constatăm lipsa interludiilor stereotipe între rândurile melodiei. Existența unor culegeri de corale atât de diferite din aceeași perioadă, ba chiar din aceeași comună, dovedește interesul deosebit ca și preocuparea pentru acompaniamentul coralului. La sfârșitul secolului al 18-lea arta acompanierii coralelor a cunoscut un apogeu. Se pare că și în afara liturghiei solemne se cântau și se acompaniau corale. Fiecare organist își scria el însuși cartea de acompaniamente. În majoritatea cazurilor, el copia o carte existentă deja. Rămâne deocamdată incert de unde au putut proveni acompaniamente rafinate, complexe, precum cele din „Cincșor III”.

Faptul că nici cuprinsul cărților de corale, și nici variantele melodice armonizate nu coincid întru totul în diferitele cărți, demonstrează o anumită autonomie a regiunilor, a localităților, a parohiilor grupate în zone de influență. Tradițiile locale erau păstrate și erau considerate mai importante decât eventualele indicații „de la centru”, adică de la protopopiate sau de la episcopie. Oricum, până în anul 1861 influența episcopului evanghelic în Transilvania, care avea sediul în comuna Biertan, era cât se poate de redusă, comunitățile având o autonomie pronunțată. Rolul episcopului a crescut de-abia după primul sinod al Bisericii evanghelice din anul 1861 (TEUTSCH 1921, vol.2, 401-404).

4.9. Cartea de corale a lui Martin Schneider din anul 1779

Din secolul al 19-lea ne-au parvenit o mulțime de cărți de corale. Tradițiile locale și regionale păstrate de către diferitele comunități și lipsa autorității centrale în cadrul Bisericii Evanghelice din Transilvania (TEUTSCH 1921, vol. 2, 128) au dus la această stare de fapt. Nu exista o carte de cântări comună, iar organiștii își alcătuiau în diferite feluri materialul necesar pentru acompaniamentul la orgă. Deoarece fiecare organist își scria el însuși o carte cu acompaniamente, copiind una existentă sau scriind una proprie, avem astăzi o sumedenie de asemenea cărți păstrate în diferite arhive.

În ceea ce privește acompaniamentul coralului protestant, în secolul al 19-lea se disting două direcții: tradiția de la Brașov, reprezentată de cartea de corale a lui Martin Schneider și tradiția de la Sibiu, reprezentată de cartea de corale a lui Philipp Caudella. Ambele cărți au fost copiate timp de decenii, până spre sfârșitul secolului al 19-lea.

Martin Schneider (?-1812), născut la Ghimbav, a studiat muzica la Bratislava în anul 1770. Din 1772 a fost concantor, din 1774 cantor la Biserica Neagră din Brașov. Asemenea multor alți oameni cu studii, cariera sa cunoaște o ascensiune în cele din urmă, Schneider fiind hirotonisit preot la Brașov, unde moare în 1812 (Eduard Morres: *Burzenländer Gedenkbuch* [carte comemorativă din Țara Bârsei]). Martin Schneider este autorul unei cărți de corale, al unei compoziții de Patimi după Matei (1809),⁵² al unui tratat teoretic în patru volume (*Grundlagen zur praktischen Tonkunst* [Baze ale artei muzicale practice], 1803), DJSibiuAN, cota JJ 1216, 1217, 1218, 1219, ca și al diverselor compoziții pentru slujbele religioase la nunți, înmormântări etc. (MYSS 1993, 439). Cartea de corale a fost scrisă în 1779, deci la începutul activității muzicale la Brașov, alcătuirea ei însemnând probabil o primă necesitate pentru tânărul muzician. DJSibiuAN păstrează patru copii ale acestei cărți la cotele JJ 1072, 1191, 1192 și 1220. ACBE păstrează un exemplar la cota 440/117-585, iar ABNBv păstrează patru exemplare la cotele I F 81/1, I F 59, IV F 247 și IV F 348. Exemplarele sunt datate începând cu anul 1779 (Brașov) și până în anul 1831 (Brașov), trecând prin anii: 1784, 1805, 1808, 1815, 1816 și 1818. Autorii acestor copii au fost mai cu seamă organiști din țara Bârsei (Ghimbav, Bod, Codlea).

Titlul complet al cărții, prezent pe coperta tuturor copiilor este: *Vollständiges Choral-Buch / zum / Kronstädter neuen Siebenbürger Gesang-Buche; zur Beförderung / eines ordentlichen und gewissen Gesanges / in der Gemeinde aufs neue mit Fleiß / übersehen und verbessert / von / Martin Schneider Cantor im / Jahr 1779* (Carte completă de corale pentru noua carte de cântări brașoveană din Transilvania; întru propagarea unui cântat ordonat și sigur în comunitate, din nou revizuit și corectat cu sârguință de Martin Schneider în anul 1779).

Titlul nu-l indică pe Schneider ca autor al armonizărilor. Formularea *aufs neue mit Fleiß / übersehen und verbessert* (din nou revizuit și corectat cu sârguință) denotă că Schneider a prelucrat o carte mai veche, cu care tânărul muzician, revenit din Bratislava, nu mai era mulțumit. Cartea cuprinde peste 300 melodii, notate pe două portative, sopranul în cheia de sopran, iar basul cifrat în cheia de bas. Lipsesc micile interludii stereotipe, ca și interludiile între

⁵² Vezi capitolul 6: Patimile.

Christus, der uns selig

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs) in C major, 4/4 time. The melody is simple and hymn-like, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line. The title 'Christus, der uns selig' is written above the first measure of the first system.

Trei prelucrări ale textului *Te Deum Laudamus*, una în Do și două în Re, se găsesc la începutul cărții de corale. Interesant este că două dintre ele poartă adnotația *mit Trompeten und Pauken* (cu trompete și timpane). Cele două coruri care cântă în alternanță această piesă liturgică sunt delimitate de scurte interludii, notate aici numai sub forma basului cifrat. Orga avea deci menirea să acompanieze trompetele și timpanele, ale căror partide nu se regăsesc în carte. Aceste două instrumente mai sunt menționate la coralul *Großer Gott, wir loben dich* (Doamne Dumnezeule, Te preamărim), fără ca să deținem azi partidele pe care le-ar fi cântat trompeta și timpanele. Este posibil ca trompeta să fi cântat melodia, iar timpanele, tonica și dominantă tonalității de bază. Deținem astfel o dovadă că la liturghiile solemne orgii i se alăturau și alte instrumente, sporind astfel fastul cu mijloacele muzicii.

Una dintre cărțile de corale ale lui Martin Schneider (DJSibiuAN, cota JJ 1191), copiată în anul 1814, are o anexă cu cinci piese de orgă: *5 schöne Praeludium: Comp: de Martin Schneider*. Mențiunea „5 schöne“ (cinci frumoase) este scrisă cu alte caractere, adăugate poate de către un utilizator al cărții, altul decât copistul. Se remarcă și discrepanța gramaticală între cuvântul *Praeludium* (singular) și adăugirea *5 schöne* (plural). În acest loc, un admirator al acestor piese și-a exprimat părerea. Este vorba aici despre cinci piese pentru orgă, unele conținând modulații, altele folosind formule cadențiale mai extinse. Deoarece lipsește prima filă a cărții de corale, nu cunoaștem numele celui care a copiat-o. În tratatul *Grundlagen der Praktischen Tonkunst [...]*, vol.3. 65-67, (*Von der Praeludierkunst* [Despre arta preludierii]), Martin Schneider desemnează locurile adecvate în cadrul liturghiei evanghelice, în care se cântă un preludiu: înaintea unei cantate sau a muzicii cântate de cor (cu sau fără aportul instrumentelor, în terminologia germană: *Figuralmusik*), la începutul liturghiei și în unele cazuri, pentru a pune în valoare orga existentă, la sfârșitul slujbei religioase.

Preludiul nr. 1 în Fa major de Martin Schneider, integral în anexa II, pag. 10

Printre atâtea piese sobre du uz bisericesc la fila 102 a acestei cărți de corale s-a strecurat însă și o piesă intitulată *ein lustiger Deutscher Walzer* (un vals german vesel). Să fie oare tot Martin Schneider autorul?

Cartea de corale a lui Martin Schneider din Brașov presupune din partea organistului aptitudinea realizării basului cifrat. Stăpânirea acestei tehnici era o necesitate în jurul anului 1800. Deținem un document din a doua parte a secolului al 19-lea, care atestă că și un organist de la țară trebuia să stăpânească această tehnică.⁵³

Coralele prezintă o scriitură simplă, fără ornamente ale melodiei și fără interludii între strofe sau între rândurile coralului. Faptul, că ea a fost copiată de organiștii din jurul Brașovului decenii la rând (ABNBv păstrează un exemplar copiat în anul 1831 la Codlea), îndreptățește

⁵³ În biografia organistului Michael Schuster (1804-1895), scrisă în anul 1931 de către nepotul Johann Schuster, se menționează: *Da er den Generalbaß sicher beherrschte, dessen Kenntnis beim Diktum unentbehrlich ist, so konnte ein Fehlen oder Herumtappen, wie dies bei weniger geschulten Organisten mitunter der Fall war, nicht vorkommen. Durch die sichere Beherrschung der Orgel aber in diesem Fache gewannen auch die aufzuführenden Musikstücke (Chöre, wie Dikta) viel an Wert und Wirkung* (Deoarece stăpânea cu siguranță basul cifrat, a cărui cunoaștere este indispensabilă la dictum, nu puteau să intervină greșeli sau bâlbâieli, cum se întâmpla din când în când la organiști mai puțin școliți. Prin stăpânirea sigură a orgii în acest domeniu și piesele cântate (coruri și dictumuri) câștigau mult în valoare și efect).

afirmația că cei din Țara Bârsei nu au folosit cartea de corale a lui Philipp Caudella (editată la Sibiu în 1823, la cererea Episcopiei Bisericii Evanghelice).⁵⁴

Volumul al doilea al tratatului teoretic *Grundlagen der Praktischen Tonkunst* [...] scris de Schneider în 1803, este dedicat basului cifrat. Volumul poartă titlul *Vom Generalbass, wie derselbe auf der Orgel gebraucht wird zur Begleitung des Choral-gesangs und der Kirchenmusik, zum Präludieren und bey der Composition* (Despre basul cifrat, în ce mod acesta este folosit la orgă pentru acompaniamentul cântatului coralelor și al muzicii bisericești, la preludii și în compoziție). Capitolul al 8-lea, 143-161, este dedicat acompaniamentului coralelor: *Von der Begleitung des Choral-Gesangs* (Despre acompaniera cântării coralului). În acest capitol, Martin Schneider explică printre altele și modul în care se improvizează mici interludii între rîndurile melodiei coralului. Se dau exemple de interludii, unele în arpegii, altele folosind game și pasagii care conduc spre primul acord al rîndului melodic următor. „Bei den vorgeschriebenen Absätzen der Chormelodie macht der Orgelspieler allemal einen Melodischen Eingang oder Übergang zum folgenden wieder angegebene Ton der Chormelodie, aus eigenen guten Gedanken, mit Ausdruck des Textes, und nicht lang, auch nicht übereilt. Dabei soll die Lieblichkeit wohl gesucht werden. Dieser Melodische Eingang wird nach derjenigen Tonleiter, in welche der nächst folgende Accord gehört, fein eingerichtet, so daß man vom vorigen Accord gut ausgehet und zum nachfolgenden recht einleitet.“ (În locurile indicate ale melodiei organistul face o introducere sau o trecere melodică spre următorul sunet al melodiei de coral, din propria lui inspirație bună, ținând cont de expresia textului, și nu prea lung, nici grăbit. În același timp să caute o expresie grațioasă. Această introducere melodică se face în funcție de tonalitatea în care se află următorul acord, astfel încât se pornește corect de la acordul precedent și se introduce corespunzător următorul). Exemplele sunt însoțite de explicații despre importanța acestui procedeu. Iată coralul *Herzlich thut mich verlangen* (Din inimă-mi doresc) cu modele pentru micile interludii între rîndurile melodiei de coral (la literele a-f).

⁵⁴Vizitând comunele din Țara Bârsei în anul 1880, episcopul Georg Daniel Teutsch avea să afirme: „... es sei erwähnt, daß die Melodien und Lieder sich dort reiner erhalten haben, als in den anderen Kirchenbezirken, wo sie das verballhornte Choralbuch von Philipp Caudella zu großem Schaden der Sache so vielfach verschlechtert hat“ (...fie menționat, că melodiile și cântecele s-au păstrat acolo mai curat decât în celelalte districte als bisericii, unde cartea de corale cea stricată a lui Philipp Caudella le-a deteriorat în dauna acestei chestiuni. TEUTSCH 2001, 311).



Coralul *Herzlich tut mich verlangen*, cu introduceri melodice de Martin Schneider

Schneider deosebește acompaniamentul comunității de cel al unor corale din cadrul cantatelor sau al altor piese cântate de ansambluri vocale și instrumentale (*Figuralmusik*). Interludiile se practică doar la acompaniamentul comunității, și nu în cadrul pieselor dedicate corului. „Die Melodischen Eingänge bei einer Choralmelodie, die in einer Figuralmusik vorkommt, können gar ausbleiben, weil sich da die Ruhepunkte bei den Absätzen schöner ausnehmen“ (La o melodie de coral, care apare într-o muzică de ansamblu [*Figuralmusik*], introducerile melodice pot lipsi cu desăvârșire, deoarece momentele de liniște între rândurile melodiei se prezintă astfel mai frumoase. Vol. 2, 160). În nici unul din exemplarele cărții de corale de Martin Schneider păstrate azi, nu sunt notate aceste mici interludii. Totuși, tratatul sus-amintit relevă faptul că interludiile au fost practicate. Ele au fost improvizate „aus eigenen guten Gedanken“ (din propria invenție bună). Tratatul lui Schneider oferă modele pentru acest procedeu.

Un alt procedeu denumit de Schneider în tratat „gekrönter Schluß“ (final încoronat) se referă la modul în care un sfârșit de coral poate fi interpretat. La paginile 152-153 ale volumului 2, Schneider recomandă folosirea terței picardiene la sfârșitul ultimei strofe a unui coral care se

află într-o tonalitate minoră. De asemenea autorul prezintă exemple de prelungiri ale notei finale cu armonii diverse. Iată câteva exemple: sfârșitul coralului *Herzlich thut mich verlangen*, Amen din *Te Deum Laudamus* și un exemplu de cadență cu o „variațiune melodică“:



Coralul *Herzlich thut mich verlangen* și Amen, cu sfârșit „încoronat”

4.9.1. Despre coralul variat la Martin Schneider

Volumul 3 al sus-amintitului tratat este intitulat „*Von der Praeludierkunst*” (Despre arta de a preludia). La paginile 52-64, Martin Schneider tratează coralul variat: „*der variierte Choral*”. Autorul distinge șase feluri de a varia un coral, în scopul de a-l folosi ca preludiu la cântarea cu comunitatea: 1. armonizat la patru voci cu note de pasaj și broderii; 2. cu introduceri melodice și sfârșit prelungit, în care caz melodia poate apărea și la alte voci decât cea superioară; 3. cu un motiv muzical obligat; 4. precedat de un preludiu liber; 5. cu melodia ornamentată; 6. cu imitații ale melodiei coralului. Schneider oferă exemple muzicale pentru cele șase feluri de a trata un coral. Acestea sunt compoziții, care și astăzi pot fi folosite atât în cadrul liturghiei cât și în concerte. Pe pagina 64, Schneider recomandă coralele de Johann Christoph Oley (1738-1780) ca modele de corale variate.⁵⁵

⁵⁵ Oley a fost organist la Bernburg și Aschersleben (Germania). El este autorul a patru volume de corale variate „*Variierte Choräle für die Orgel*”, publicate în 1773, 1776, 1791 și 1792 (EMERY 1964, 6). Mult mai bine cunoscută este astăzi culegerea de corale variate *Orgelbüchlein* BWV 599-644 de Johann Sebastian Bach. Scopul didactic al acestei lucrări reiese din titlu: „*Orgel-Büchlein, worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung*

4.10. Cartea de corale a lui Philipp Caudella din anul 1823

Philipp Caudella (1771-1826), un contemporan al lui Ludwig van Beethoven, este originar din Moravia. Din Viena, unde era profesor de pian și capelmaistru în slujba prințului Aleksandr Kurakin, Caudella vine în Transilvania în anul 1814. Timp de trei ani este profesorul de muzică al familiei nobile de Wesselényi din Cluj, iar în 1817 se mută la Sibiu, ocupând postul de *regens chori* la Biserica catolică *intra muros*. La Sibiu Caudella este în același timp și profesor de muzică la liceul evanghelic (LÁSZLÓ 1999, 311). La solicitarea Consistoriului Superior al Bisericii Evanghelice de a revizui cartea de corale *Stock'sches Orgelbuch*, Caudella a preferat să alcătuiască o nouă carte de corale. Surprinde faptul că noua carte nu a fost dată spre elaborare organistului lutheran angajat în acel timp la Biserica Evanghelică⁵⁶ ci muzicianului catolic, al cărui renume întrecea probabil pe cel al colegului evanghelic. Caudella a prezentat Consistoriului o carte cu 100 corale armonizate la patru voci. Această carte a fost litografiată la Sibiu în 1823, fiind prima carte de corale multiplicată prin litografiere. Se dorea răspândirea ei în toate comunitățile evanghelice, în încercarea de a se pune astfel stavilă unei diversități derutante în acompaniamentul la orgă al coralului. Diversitatea se datora folosirii diferitelor cărți de cântece pe de-o parte și din tradițiilor locale, pe de cealaltă parte. În acele vremuri, un organist își redacta propria carte de acompaniament, copiind una la îndemână sau compunând el însuși armonizările.

Prin cartea de orgă a lui Philipp Caudella, obiceiul micilor interludii stereotipe între rândurile coralului s-a instituționalizat în practica organistică din biserica evanghelică din

gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitieren, indem in solchen darinne befindlichen Chorälen das Pedal gantz obligat tractieret wird“ (Cărtică pentru orgă în care unui începător i se explică cum se tratează un coral în diferite moduri, de asemenea cum poate progresa în studiul pedalierului, deoarece în coralele cuprinse aici pedalierul este tratat obligat. KELLER 1948, 149). Referirea la compozitorul Oley, contemporanul astăzi aproape necunoscut al lui Schneider, dovedește modernitatea organistului transilvănean, care se orienta după cele mai noi compoziții ale vremii. Renașterea lui Bach avea să înceapă de-abia în anul 1829, când F. Mendelssohn-Bartholdy avea să redescopere oratoriul *Matthäuspassion*. În Transilvania însă, compozițiile lui Bach s-au impus de-abia către sfârșitul secolului al 19-lea (SAND 1999, 50-56).⁵⁶ Între 1819 și 1853 la Biserica evanghelică din Sibiu a activat organistul Johann Bielz, iar între 1803 și 1827 cantor a fost Andreas Hienz, conform panoului cu toți cantorii și organiștii bisericii, aflat în balconul orgii, redactat de Franz Xaver Dressler și caligrafiat de către Dieter Acker în perioada când acesta a fost elevul lui Dressler (relatare verbală a prof. Dieter Acker către subsemnata). Nu deținem date despre activitatea muzicală a lui Bielz și Hienz.

Transilvania. Interludii de acest gen erau practicate deja de organiștii baroci. Tânărul J. S. Bach fusese aspru criticat la Arnstadt, primul său loc de muncă în calitate de organist, pentru interludii extinse și prea excentrice.⁵⁷ În anul 1787, când în Germania mai toți organiștii practicau obiceiul micilor interludii, apare cartea lui Daniel Gottlob Türk (1750-1813) *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur musikalischen Liturgie* (Despre obligațiile cele mai importante ale unui organist. O contribuție la liturgia muzicală). Autorul afirmă: *Die Zwischenspiele müssen so beschaffen seyn, daß die Gemeinde dadurch nicht irre gemacht, sondern gerade in den Ton geleitet wird, worin die Melodie der folgenden Zeile anfängt. Wenige, aber bestimmte Griffe sind hierzu weit geschickter, als eine ganze Legion nichtssagender Töne, oder wohl gar ein chromatischer Lauf durch alle Oktaven* (Interludiile trebuie să fie de așa natură încât comunitatea să nu fie derutată, ci îndreptată către sunetul cu care începe melodia următorului rând de coral. Formule puține, dar concise sunt mult mai adecvate decât o legiune întregă de sunete lipsite de sens, nemaivorbind de pasaje cromatice prin toate octavele. TÜRK 1787,14).

Trei file nedatate dintr-o carte de corale sibiană, păstrate la DJSibiuAN, cotele JJ, 394, 395, 396 dovedesc însă că practica interludiilor era cunoscută dinaintea timpului în care a activat Caudella. Coralele, notate pe două portative, mâna dreaptă în cheia de sopran, cu trei voci, mâna stângă în cheia de bas, prezentând și basul cifrat (sic), conțin deja acele mici interludii. Ca autor este menționat: *Von Knall, Cantor in Hermannstadt*. Johann Knall a fost cantor la Sibiu între anii 1762-1783 (MYSS 1993, 270). Dar și tratatul din anul 1803 al lui Martin Schneider dovedește existența procedurii în timpul anterior publicării cărții lui Caudella (vezi subcapitolul 4.9).

Caudella renunță la basul cifrat, notând armonizările la patru voci. Mâna dreaptă este scrisă în cheia de sopran și cântă de obicei trei voci. Mâna stângă cântă basul, câteodată și unele note ale tenorului și este notată în cheia de bas. Armonizarea melodiilor folosește cu precădere acorduri în poziție strânsă, putând fi lesne executată de cele două mâini fără ajutorul pedalierului orgii. Melodiile sunt notate preponderent în valori de doimi cu excepția notelor întregi de la sfârșitul fiecărui rând de coral. Foarte rar întâlnim note pasagere sau broderii la celelalte trei voci.

⁵⁷ Vezi coralele pentru orgă *Gelobet seist du, Jesu Christ (Lăudat să fii, Isus Hristos)*, BWV 722 sau *In dulci iubilo*, BWV 729. Bach a fost criticat de către comunitatea de la Arnstadt „daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden” (că a făcut multe variațiuni curioase la coral, a strecurat multe sunete străine, stârnind confuzii în comunitate. KELLER 1948, 141).



Jesus ist mein Hirte (Isus este păstorul meu), cartea de corale a lui Philipp Caudella

Renunțând la o armonizare bogată, cum ea se găsește în unele cărți de corale anterioare (Cincșor II și III, cartea lui M. Schneider), Caudella se află în concordanță cu cerințele formulate de același Daniel Gottlob Türk: „*Da der Choral ein sehr einfacher Gesang ist, so läßt sich leicht die Folge daraus ziehen, daß er auch ganz simpel begleitet werden muß, wenn nicht ein sehr auffallender Kontrast zwischen Melodie und Harmonie entstehen soll. Es ist ein sehr gewöhnliches Vorurteil vieler Organisten, daß sie glauben, derjenige spiele schlecht, welcher nicht mit Händen und Füßen auf der Orgel herumras.*“ (Deoarece coralul este o cântare foarte simplă, acesta și trebuie acompaniat simplu de tot, pentru ca să nu apară un contrast foarte surprinzător între melodie și armonie. Este o prejudecată banală a multor organiști, că ar cânta prost acela care nu se dezlănțuie cu mâinile și cu picioarele pe orgă. TÜRK 1787, 42).

4.10.1. Versiuni ale cărții de corale a lui Philipp Caudella

Enumerare și scurtă descriere

Vechile cărți de corale prezentau o notație la două voci cu basul cifrat. În unele zone din Transilvania, acest tip de notație s-a păstrat timp îndelungat. O carte de corale a unui copist necunoscut din Bistrița din 1896, păstrată la AMEE, colecția de cărți de corale, prezintă notația la două voci cu basul cifrat, armoniile fiind aproape identice cu cele din cartea de corale a lui Caudella, în care armonizarea este scrisă la patru voci. Interludiile stereotipe nu lipsesc, fiind notate ca și la Caudella. Se pare că la sfârșitul secolului al 19-lea au mai fost organiști cărora

cititul cifrajului le era mai ușor decât cititul unor acorduri.⁵⁸ Organistul necunoscut din Bistrița și-a confecționat deci un extras la două voci cu basul cifrat din cartea lui Caudella.

Cărțile de acompaniament coral din secolul al 19-lea dovedesc totuși că a existat o diversitate în acompaniamente de coral și după introducerea cărții lui Philipp Caudella. În majoritatea cazurilor, armonizările coralelor sunt preluate de la Caudella. Există totuși unele diferențe:

Cartea de la Seleuș, DJSibiuAN, cota jj 198, nedată, este scrisă în cheia sol la mâna dreaptă, are aceleași interludii, dar lipsesc pauzele între interludiu și primul acord al rândului de coral caracteristice lui Caudella. La Caudella aceste pauze indică o articulație, prin care primul acord din cadrul noului rând de coral este atacat cu precizie.

Cartea lui Johann Kepp din Motiș, din anul 1842, DJSibiuAN, cota jj 51, prezintă o scriitură la patru voci dublată de bas cifrat, conținând armonizările lui Caudella, nu și interludiile.

Cartea din Daia (MS), păstrată la AMEE, colecția de cărți de corale, datată 1846, prezintă aceleași melodii de corale ca și cea a lui Caudella, dar diferă prin armonizări. Unele corale sunt notate la patru voci, basul purtând în același timp și cifraj, altele se rezumă la două voci cu cifraj. Nu întâlnim interludiile stereotipe.

Cartea lui Lucas Ehrlich din Hozman din anul 1866, DJSibiuAN, cota jj 49, cu aceleași armonizări ca și Caudella, prezintă corale cu și fără interludii, iar aceste interludii sunt de lungimi mult diferite față de Caudella.

Cea mai răspândită carte de acompaniament coral în secolul al 19-lea rămâne totuși cea a lui Philipp Caudella. La AMEE, unde se păstrează materialele muzicale ale tuturor comunelor și satelor, care azi sunt părăsite de enoriașii evanghelici, există o colecție de zece exemplare ale cărții de orgă de Philipp Caudella. Arhiva păstrează de asemenea câteva exemplare ale cărții lui Philipp Caudella copiate de mână. La sfârșitul unora dintre ele sunt notate piese libere pentru orgă, care serveau drept pre- și postludii la slujba religioasă. Exemplarul din satul Toarcia, copiat de Michael Dreßler în anul 1855, prezintă 17 astfel de piese. În nici unul din cazuri nu este menționat compozitorul. Piese au între 31 și 79 măsuri și sunt scrise în tonalități diferite (de la Do Major până la Mi major și fa minor). Majoritatea lor sunt piese liniștite, purtând specificarea

⁵⁸ BACH 1787, vol. 2, 310 susține că a citi acorduri este mult mai dificil decât cifraje.

“*mit sanften Stimmen*” (cu voci blânde). Numai două dintre ele sunt dedicate orgii pline: “*mit starken Stimmen*” (cu voci puternice). Uneori este cerut și pedalierul orgii (nr. 7). Piese, cu multe secvențe, cadențând des, folosind abundant contradominante, ne dezvăluie gustul muzical al secolului al 19-lea, mai ales în mediul rural. În viața de concert a zilelor noastre nu și-ar găsi locul.

Exemplarul copiat de mână provenind din comuna Zagăr, copiat de Johann Schermak în 1878, păstrat la AMEE, colecția de cărți de corale, conține mici piese solistice pentru orgă, la unele fiind menționat numele compozitorului: Knecht, Markull zu Eisleben, Volkmar, Rinck, Selbitz și de multe ori numele Michael Krestel. După cum se poate observa, exemplarul din Zagăr a trecut prin mai multe mâini: pe prima pagină copistul Johann Schermak s-a iscălit cu cerneală, pe interiorul copertei apare scris cu creionul Georg Stinzel 1899, iar la sfârșitul cărții și-a scris numele cu creionul Johann Orendi în 1913, fiind probabil ultimul utilizator al cărții. În secolul al 19-lea notele muzicale tipărite încă erau foarte scumpe, din care cauză chiar și cele copiate de mână au fost transmise de la organist la organist, cu adăugiri și adnotări în timp. Chiar dacă în 1913 exista deja noua carte de corale tipărită la Sibiu pentru uzul tuturor comunităților aparținând Bisericii evanghelice, la țară, vechiul “Caudella”, având 90 ani de existență, a mai fost folosit pe alocuri.

4.11. Patru corale de Hermann Bönicke

Piese *Vier Choralkompositionen* (Patru compoziții de coral) s-au păstrat ca manuscris la AMEE. Ele provin din biblioteca cantorului și organistului sibian Franz Xaver Dressler. Hermann Bönicke (1821-1879) s-a născut la Quedlinburg (Germania) și a fost cantor și organist la Biserica evanghelică din Sibiu între anii 1861-1879 (MYSS 1993, 64). Bönicke este unul dintre numeroșii muzicieni din Europa Centrală, stabiliți în Transilvania începând cu sfârșitul secolului al 18-lea.⁵⁹ Victor Bickerich menționează că Bönicke ar fi ajuns la Sibiu datorită unei

⁵⁹ Printre muzicienii stabiliți în Transilvania se numără: Philipp Caudella (1771-1826), din Viena, stabilit la Sibiu; Johann Leopold Bella (1843-1936) din Slovacia, stabilit la Sibiu; Anton Brandner (1840-1900) din Boemia, stabilit la Brașov.

recomandări din partea lui Franz Liszt și că ar fi fost intermediarul concertului dat de Joseph Joachim și Johannes Brahms la Sibiu în anul 1879 (BICKERICH 1966, 214).

Cele patru prelucrări de corale au fost destinate publicării în revista germană *Caecilia*, fapt relevat de subtitlurile pieselor date de autor (*für die Caecilia eingereicht* [înaintat revistei *Caecilia*]).⁶⁰ Sunt prelucrate următoarele patru corale: *Wach auf, mein Herz und singe* (Terzește-te, inima mea și cântă), *Ein feste Burg ist unser Gott* (O cetate puternică este Dumnezeuul nostru), *Mein erst Gefühl sei Preis und Dank* (Prima mea simțire să fie laudă și mulțumire), *Straf mich nicht in deinem Zorn (Mache dich, mein Geist, bereit)* (Nu mă pedepsi în mahnire Ta [Pregătește-te, harul meu]). În cazul acestor compoziții, este vorba de fapt despre două preludii de corale distincte, care puteau fi intonate la orgă pentru a introduce enoriașii în tonalitatea și atmosfera coralului, succedate de o armonizare a coralului propriu-zis. În Germania practica preludiului de coral (*Choralspiel*) a atins un apogeu în secolele al 17-lea și al 18-lea. Compozitori ca Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1656-1706), Johann Gottfried Walther (1684-1748) sau Johann Sebastian Bach (1685-1750) au dedicat genului adevărate capodopere, dezvoltând în același timp mai multe tipuri de preludii de coral. În Transilvania, până azi nu au ieșit la iveală multe compoziții de gen autohtone.⁶¹ Numeroasele cărți de acompaniament coral transilvănene nu prezintă intonații sau preludii de coral. Preludiul de coral a fost probabil improvizat de către fiecare organist. Doar tratatul *Grundlage zur Praktischen Tonkunst* [...] de Martin Schneider prezintă câteva exemple de preludii de coral în volumul 3, 52-64 (vezi paragraful 4.9.1.). Cele patru piese descrise mai jos, datând de la mijlocul secolului al 19-lea, sunt printre puținele exemple de prelucrări de corale din repertoriul transilvănean. Fiecare dintre cele patru compoziții are o structură tripartită: mai întâi sunt prezentate două preludii de coral distincte, urmate de o armonizare a melodiei pentru acompaniamentul comunității.

Straf mich nicht in deinem Zorn (Mache dich, mein Geist, bereit) de Hermann Bönicke,
integral în anexa II, pag. 14

⁶⁰ Mulțumesc d-lui Enyedi Pál din Budapesta pentru încercările de a elucida soarta revistei *Caecilia*. Deoarece clădirea editurii Merseburger a fost distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial, documentele referitoare la eventuala tipărire a celor patru corale de Bönicke nu mai există. În consecință nu pot preciza dacă lucrările au fost tipărite.

⁶¹ În tabulatura lui Daniel Croner (1656-1740) apar câteva preludii de corale, fiind însă lucrări ale altor compozitori. Croner le-a copiat în perioada sejurului său la Breslau și Wittenberg, unde se afla la studii.

Primul preludiu de coral, *Andante sostenuto, quasi Adagio*, are 38 măsuri. Compozitorul propune o înregistrare indicând și în acest mod caracterul piesei: *Manual: Aeoline 8', Lieblich Gedackt 16'; Pedal: Subbass 16', Gedackt 8'*. În această piesă, motivul muzical generator este începutul coralului. Structura primei perioade (modulante de la Mib major la sib minor) este de 4+4+8 măsuri. Motivul muzical generator este omniprezent, este adesea secventat, apărând chiar și în oglindă în măsura 22. Începând cu măsura 26, motivul prezentat la alto este contrapunctat de o linie coborâtoare la sopran și tenor, procedeu ce amintește de prelucrarea coralului *Christe, du Lamm Gottes*

(Hristoase, Mielul lui Dumnezeu) BWV 619 din *Orgelbüchlein* de J.S. Bach. Din punct de vedere armonic, limbajul muzical este cel al secolului al 19-lea, cu dese cromatizări și acorduri de septimă micșorată. Remarcabilă este modulația enarmonică din măsura 35, care conduce de la do minor spre Mib major.

Preludiul a doilea, *Moderato*, este un trio pentru două manuale și pedalier. Și aici compozitorul indică înregistrarea: *Man. I: Hohlfloete 8'; Man II: Salicional 8', Gedackt 8'; Pedal: Subbass 16', Gedackt 8'*. Sonoritatea corespunde idealului sonor specific romantic și poate fi realizată doar pe un instrument al epocii (pe instrumente baroce neexistând registrele *Hohlfloete* sau *Salicional*). În ciuda acestui fapt, din punct de vedere stilistic este vorba despre un trio asemănător cu lucrările din epoca barocă. *Cantus firmus* evoluează în întregime la mâna stângă, mâna dreaptă și pedalierul contrapunctând cu figurații arpegiate, dar și cu un motiv muzical cunoscut drept motivul suspinului din literatura barocă. Și această lucrare are o anume asemănare cu o prelucrare pentru orgă a coralului *O Lamm Gottes* (O, mielul lui Dumnezeu) BWV 618 din *Orgelbüchlein* de J. S. Bach.⁶² Partea a treia este armonizarea coralului la patru voci. La fiecare rând melodic, linia sopranului începe cu *cantus firmus*, urmând apoi să se transforme într-o voce superioară. Compozitorul menționează: „*In dieser Weise kann der Gesang nur begleitet werden, wenn die Melodie der Gemeinde vollkommen bekannt ist.* (În acest mod cântarea poate fi acompaniată doar dacă melodia este cunoscută pe deplin comunității). Ca o alternativă, Bönicke propune o armonizare cu *cantus firmus* în octave la sopran! Scopul didactic este evident.

Și celelalte trei compoziții sunt realizate după aceeași schemă: prima prelucrare de coral se bazează pe un motiv muzical extras din începutul coralului, a doua prelucrare redă coralul în

⁶² Muzica de orgă a lui Bach nu a fost cunoscută în Transilvania acelor ani. Format în Germania, Bönicke a avut probabil ocazia să cunoască prelucrările de coral ale lui Bach, mai ales *Orgelbüchlein*, dedicat începătorilor ca o metodă de orgă.

întregime, fie cu interludii improvizatorice, fie în cadrul unei compoziții după model baroc (trio), iar în final urmează una sau mai multe variante de armonizare ale coralului. Lucrările pot fi folosite și azi în liturghia evanghelică, deoarece melodiile coralelor prelucrate de Bönicke sunt cuprinse în cartea de cântări a Bisericii Evanghelice C.A. din România, editată la Sibiu în 1979, carte care se folosește astăzi în liturghie. Alegerea uneia dintre cele două prelucrări drept preludiu la coral o va face organistul în funcție de gustul muzical ca și ținând cont de posibilitățile sale tehnice. Prin înregistrări detaliate, prin indicații de tempo și caracter, dar și prin abordarea diferită a celor patru corale, Hermann Bönicke realizează piese de caracter care redau o stare de spirit și o atmosferă, corelată de compozitor cu textul coralului prelucrat. Elocventă în acest sens este prelucrarea coralului *Ein feste Burg*. Compozitorul indică la primul preludiu de coral: *Allegro maestoso, mit vollem Werk* (Allegro maestoso, cu orga plină), iar al doilea: *Allegro pomposo, mit vollem Werk*.

Interesant este faptul că la coralele armonizate lipsesc micile interludii stereotipe cum le prezintă cartea de corale a lui Philipp Caudella, care în acea perioadă încă mai era în uz. Este posibil ca aceste lucrări nedatate să fi fost compuse de Bönicke înaintea perioadei în care a fost cantor și organist la Sibiu. În Germania micile interludii stereotipe au dispărut din acompaniamentul coralelor la mijlocul secolului al 19-lea (EDLER 1982, 207). De asemenea, după cum relevă și tratatul *Grundlage zur Praktischen Tonkunst* [...] de Martin Schneider, aceste mici interludii puteau să fie improvizate *ad hoc* de către organist: „*ein Melodischer Eingang oder Übergang [...] aus eigenen guten Gedanken*” (o introducere sau o trecere melodioasă [...] din propria inspirație bună, vol. 2, 144). Preludiile de coral de Hermann Bönicke se numără printre rarele exemple de prelucrări de gen păstrate în Transilvania pe care le deținem din secolul al 19-lea.⁶³

4.12. Cartea de corale din anul 1900

Prima carte de cântări a Bisericii Evanghelice C.A. din Transilvania cu valabilitate în toate parohiile a fost tipărită în anul 1898. Acestei cărți de cântări i-au urmat două cărți cu

⁶³ Nici din secolul al 20-lea nu avem multe compoziții de acest gen: semnez un ciclu de trei corale contrapunctice (*Drei kontrapunktische Choralvorspiele*) de Franz Xaver Dressler, păstrat ca manuscris xerocopiat în posesia autoarei și patru prelucrări de corale de Hans Peter Türk, manuscris xerocopiat în posesia autoarei.

melodiile armonizate: una care conținea toate melodiile la patru voci mixte, editată tot în 1898,⁶⁴ precum și o carte pentru organiști, tipărită în 1900.⁶⁵ Cartea de corale pentru organiști (*Orgelbuch*) prezintă cele 123 melodii de corale la patru voci dispuse pe două portative. Basul poate fi cântat atât la manual cât și la pedalierul orgii. În prefață, editorul Johann Leopold Bella (1843-1936), cantor și organist la Biserica evanghelică din Sibiu, ia atitudine împotriva obiceiului de altădată, de a introduce fiecare rând de coral cu câteva acorduri stereotipe, procedeu prezent în cartea de corale a lui Philipp Caudella din 1823 (vezi subcapitolul 4.9.). Asistăm astfel la dispariția interludiilor intercalate între rândurile coralului. Această schimbare s-a produs în timp. Pe la mijlocul secolului al 19-lea în Germania s-a aprins o polemică vie în jurul acestui subiect (EDLER 1982, 207 și HEINRICH 1998, 31). În prima scenă a operei *Die Meistersinger von Nürnberg* (Maeștrii cântăreți de la Nürnberg), Richard Wagner zeflemează obiceiul acestor interludii, care tocmai în acea perioadă deveniseră subiectul unor discuții aprinse.⁶⁶ Bella găsește în schimb necesare interludiile între strofe și prezintă pentru fiecare coral o multitudine de asemenea inserții. Ele servesc și ca preludii la coralul respectiv. Inserțiile sunt alcătuite din câteva măsuri, citează de obicei primul vers al coralului și se opresc pe dominantă.

Iată coralul *Mein erst Gefühl sei Preis und Dank* (Prima mea simțire să fie laudă și mulțumire) cu patru intonații, două de Bella, câte unul de Rudolf Lassel și Oskar Wermann.⁶⁷ Folosirea pedalierului nu este obligatorie, existând variante cu pedalier, „*pedaliter*” cât și altele fără pedalier, „*manualiter*”. Câte o intonație de Rudolf Lassel (1861-1918), colegul brașovean al lui Bella, și de Oskar Wermann (1840-1906), compozitor și capelmaistru la Dresda, completează

⁶⁴ *Vierstimmiges Choralbuch / zu dem / Gesangbuch / der evangelischen Landeskirche A. B. in den siebenbürgischen Landesteilen Ungarns / bearbeitet von Johann Leopold Bella / Musikdirektor, Professor am Landeskirchenseminar und Stadtorganist in Hermannstadt / und Oskar Wermann / königlicher Professor und Musikdirektor, Kantor am Gymnasium zum Heiligen Kreuz und an der Kreuz- und Sophienkirche zu Dresden.* Verlag des Landeskonsistoriums, Hermannstadt 1898 (Carte de corale la patru voci pentru cartea de cântări a Bisericii Evanghelice C. A. în părțile transilvănene ale Ungariei, prelucrată de J. L. Bella, director al muzicii, profesor la seminarul Consistoriului Superior, organist orășenesc la Sibiu și Oskar Wermann, profesor regal și director al muzicii, cantor la gimnaziul Sfintei Cruci și la bisericile crucii și Sofiei la Dresda. Editura Consistoriului Superior, Sibiu 1898).

⁶⁵ *Orgelbuch / zum Gesangbuch der evangelischen Landeskirche A.B. in den siebenbürgischen Landesteilen Ungarns / bearbeitet von Johann Leopold Bella, mit Beiträgen von Rudolf Lassel und Oskar Wermann.* Verlag des Landeskonsistoriums, Hermannstadt 1900 (Carte de corale pentru cartea de cântări a Bisericii Evanghelice C. A. în părțile transilvănene ale Ungariei, prelucrată de J. L. Bella, cu contribuții de R. Lassel și O. Wermann. Editura Consistoriului Superior, Sibiu 1900).

⁶⁶ Asistăm la o slujbă religioasă la Nürnberg. Corul intonează un coral (*Da zu dir der Heiland kam* [Când la tine venea Mântuitorul]), iar orchestrația imită o orgă care cântă interludii extinse. În timpul interludiilor Walter și Eva schimbă priviri și dialoghează „fără cuvinte”.

⁶⁷ Oskar Wermann (1840-1906) a fost organist și cantor la *Kreuzkirche* din Dresda. Este autorul a numeroase piese pentru orgă ca și pentru diferite instrumente cu acompaniament de orgă (MGG¹, vol. 15, 483-485).

numărul acestor inserții pentru fiecare coral în parte. Toate aceste mici piese se află împreună cu coralul propriu-zis pe aceeași pagină.

76

74. Mein erst' Gefühl sei Preis und Dank. (Ich dank' dir schon durch deinen Sohn.)

Ursprünglich in „Geistl. Lieder“, Leipzig, Zach. Beerwaldt, 1586; in gegenwärtiger Umbildung in Cant. Goth. 1648.

Ped.

Man.

Man.

J. L. Bella. Hell, freudig.

Ped.

Man.

Ped.

R. Lassel.

O. Wermann.

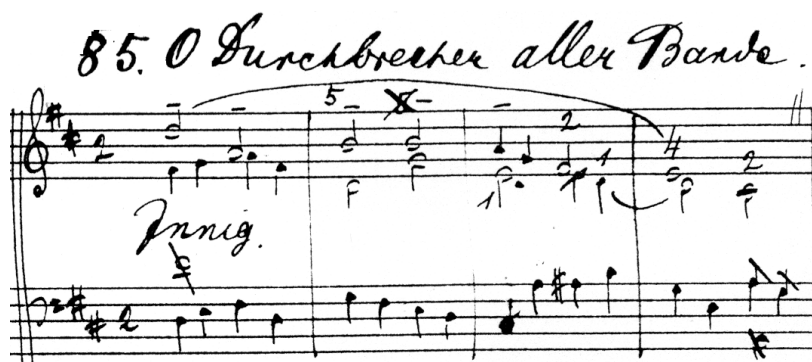
Mein erst Gefühl sei Preis und Dank din cartea de corale din anul 1900

În prefața cărții, Bella îi sfătuiește pe organiști, să încerce mai întâi intonațiile de Lassel, care ar fi cele mai ușoare „...bis er sich auch die übrigen, lebhafter kontrapunktierten zu eigen machen kann” (urmând apoi să-și însușească și celelalte, mai viu contrapunctate). Autorul atrage atenția asupra *ritardando*-ului obligatoriu de la sfârșitul fiecărei intonații pentru a înlesni comunității intrarea: „...dessen strenge Bewegung jedoch immer am Ende recht merklich zurückgehalten werden möge, um der Gemeinde Zeit zu lassen, den Einleitungsakkord wahrzunehmen und dann rechtzeitig einsetzen zu können” (a cărui mișcare strictă să se rărească mult către sfârșit, pentru a da posibilitate comunității să sesizeze primul acord și apoi să înceapă la timp. Pag. 8).

Pentru noua carte de corale, Rudolf Lassel a compus 121 preludii mici, destinate atât introducerii coralului cât și interludiilor între strofe. Manuscrisul lui Lassel se află la ABNBv.

Cota IV F 278. Într-o scrisoare adresată la 24 iulie 1899 lui Johann Leopold Bella (păstrată la aceeași cotă), Lassel afirmă: „Für sehr wichtig halte ich die Beifügung des Fingersatzes, den ich überall ziemlich genau angegeben. Du wirst dich selbst überzeugen, daß der Satz mit Beachtung der Befingerung ganz anders klingt, dazu kommt, daß wir ja zur Genüge wissen, wie hülflös unsere Land-Organisten in diesem Punkte sind. Das Orgelbuch wird durch den Fingersatz ferner zu einem sehr guten instruktiven Mittel für den Orgelunterricht und Selbstunterricht und wie wertvoll zu jeder Orgelschule“ (Consider ca fiind foarte importantă adăugarea digitației pe care peste tot am indicat-o destul de exact. Te vei convinge singur, că piesa sună cu totul altfel dacă digitația este respectată. În afară de acestea știm foarte bine, cât de neajutorați sunt organiștii noștri de la țară în această privință. Cartea de orgă devine apoi prin digitații un material didactic foarte bun pentru studiul și, mai ales, pentru studiul fără profesor la orgă). Observăm grija editorilor pentru organiștii de la țară, cărora le oferă compoziții accesibile, indicând și digitații adecvate pentru interpretarea acestor minuscule piese romantice.

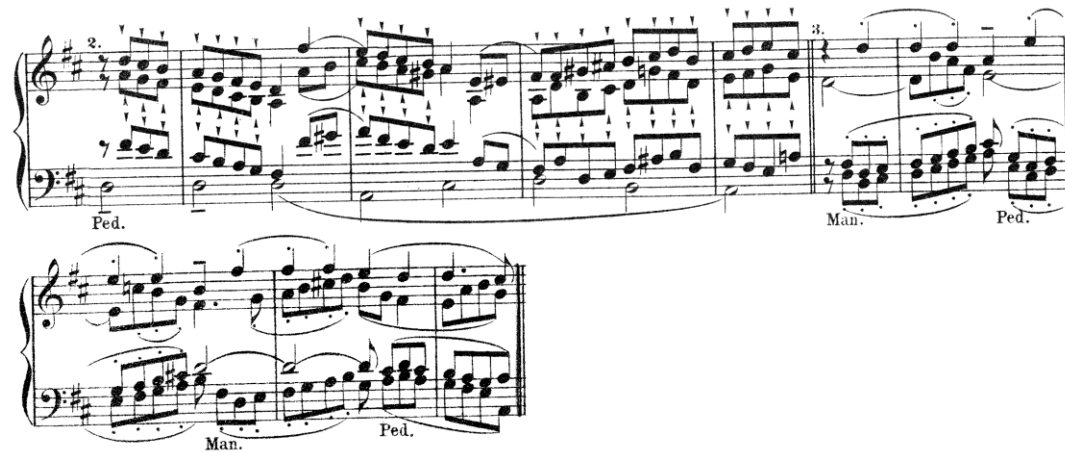
Iată o intonație de 4 măsuri la coralul *O Durchbrecher aller Bande* (O, spărgătorul tuturor cătușelor), prevăzută cu digitații și o indicație de interpretare: *Innig* (interiorizat).



Intonația *O Durchbrecher aller Bande*, Manuscris Rudolf Lassel

Dar Bella și Lassel nu s-au străduit să dea un material didactic la îndemâna celor care în multe cazuri învățau meseria din tată în fiu numai prin digitații ci și prin alte indicații. În aceste miniaturi găsim și multe semne de articulație. Materialul pare chiar încărcat și stufos, dată fiind prezența cel puțin a unui semn de articulație la fiecare notă! În piesele lor mari pentru orgă solo, cei doi organiști nu au exagerat cu semnele și indicațiile de interpretare. Aici însă se simțeau nevoiți să dea lecții de orgă celor cărora le era dedicată cartea în primul rând: organiștii de la

țară. Iată două exemple de intonație a coralului *Ein feste Burg* prevăzută de Bella cu multe semne de articulație:



Intonația la *Ein feste Burg* de Johann Leopold Bella

În cea de-a doua parte a cărții care conține acompaniamentele părților liturgice, Bella dă sfaturi pentru alegerea registrelor orgii. Vocea preotului în concepția liturgică a lui Bella ar trebui să răsună fără acompaniament. Ea poate fi totuși acompaniată de registrul cel mai firav care este un *Salicional*. Ectenia Doamne miluiește (*Herr Gott, erbarme dich*) cere o registrație închisă („*dunkel*”), iar Proslăvirea (*Gloria*) una luminoasă. După caz, Aliluia poate fi cântată și cu mixturi. În prefața cu un pronunțat caracter instructiv, Bella conchide că diversitatea sonoră în acompaniamentul liturgic ar rămâne totuși la latitudinea organistului, în funcție și de gradul de festivitate al serviciului religios ca și de tipul orgii. Cartea de orgă din 1900 este prima care conține acompaniamentul la patru voci al părților liturgice ale slujbei. Strădaniile de a da Bisericii evanghelice din Transilvania o liturghie unitară, au necesitat preocuparea foarte amănunțită a editorilor. Drept model pentru cântările liturgice (rugăciuni, Aliluia, Tatăl Nostru etc.) a servit o carte din 1880, păstrată azi la AMEE, care poartă semnătura lui Rudolf Lassel, scrisă pe copertă cu cerneală neagră. Cartea poartă titlul „*Melodien zur Gottesdienstordnung der Agende für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen*” (Melodii pentru rânduiala serviciului divin a agendei pentru biserica evanghelic-lutherană din Regatul Saxonia), editată la Leipzig: Pöschel & Trepte, 1880. Probabil, Lassel a achiziționat cartea în timpul studiilor de la Leipzig între anii 1881-1883 (SAND 1999, 31-37). În Biserica evanghelică din România se folosesc până astăzi aceste linii melodice, pe când cea din Saxonia, de unde au fost

preluate de Lassel, le-a abolit de mult. Nu avem cunoștințe despre acompaniamentul la orgă al părților liturgice din perioada premergătoare anului 1900. Probabil, acestea au fost improvizate.

4.12.1. Ediția a doua din anul 1930

Cartea de orgă din 1900 a cunoscut o a doua ediție în anul 1930, ediție îngrijită de Franz Xaver Dressler, urmașul lui Bella pe postul de cantor și organist la Sibiu. Față de ediția din 1900, cea nouă prezintă unele schimbări în partea a doua, referitoare la acompaniamentele liturgice. Sunt incluse câteva variante melodice noi⁶⁸ ca și armonizarea acestora. Atât melodiile de coral cât și armonizările acestora cu micile interludii au rămas aceleași. Doar prima pagină prezintă o schimbare: cartea nu mai este destinată „Bisericii Evanghelice C. A. din ținuturile transilvănene ale Ungarei” ci „Bisericii Evanghelice C. A. din România.”

4.13. Cartea de corale din anul 1987

Ultima carte de cântări, *Evangelisches Gesangbuch* (EG), cea care este în uz și astăzi, a fost editată de Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C. A. din România în anul 1979. În alcătuirea noii cărți, comisia s-a orientat după *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG), apărut în Germania postbelică, în 1950. Prin această carte de cântări, în liturghia evanghelică au fost reintroduse multe dintre vechile corale, datând din secolele al 16-lea și al 17-lea. Se poate observa că în cazul multor melodii vechi, chiar a celor cântate încă în varianta plană, s-a revenit la forma ritmică originală a acestora. Introducerea în slujba religioasă a melodiilor cu ritmul schimbat s-a dovedit a fi deosebit de dificilă, chiar mai anevoioasă decât învățarea unor melodii noi. Rezistența față de noua carte de cântări, opusă de unele comunități mai ales din mediul rural, se datorează în mare măsură acestor schimbări de ritm la unele melodii cunoscute. Acestei cărți de cântări i-a urmat în anul 1987 o nouă carte de corale, conținând armonizările tuturor coralelor în varianta ritmică, propusă de noua carte de cântări. Noua carte de corale prezintă o variantă la patru voci și în majoritatea cazurilor și una la trei voci pentru fiecare coral în parte, urmată de o scurtă intonație. S-a ținut cont de posibilitățile modeste ale unor organiști din mediul rural. De

⁶⁸ Variantele festive ale rugăciunii de altar introductive (*Kollektengebet*) și ale cântării Tatăl Nostru.

asemenea la fiecare coral s-a adăugat o singură intonație. Nici una nu a mai fost preluată din cartea de la începutul secolului, deoarece oprirea stereotipă pe acordul septimei de dominantă nu se mai practică azi. Multe din intonații sunt alcătuite de compozitorul clujean Hans Peter Türk. Chiar dacă sunt și ele scurte de doar câteva măsuri, acestea cadențează pe tonică.

Iată coralul *Nun jauchzt dem Herren, alle Welt* (Jubilați Domnului, toate popoarele), unul din vechile corale reintroduse în biserica evanghelică, în varianta ritmică, armonizat atât la patru cât și la trei voci, cu intonația compusă de Hans Peter Türk.

207. Nun jauchzt dem Herren, alle Welt 1598/1646

207. (3-st.)

n. H. Gr.

H. Gr.

Intonation

H. P. T.

Nun jauchzt dem Herren, alle Welt, din cartea de corale din 1987

După cum se poate observa, au dispărut definitiv interludiile între strofe. Doar înaintea primei strofe se mai practică o intonație pentru a pregăti comunitatea în vederea cântării. Acompaniamentul părților liturgice a fost revizuit și este prezentat la începutul cărții. Cântările liturgice ale preotului nu mai sunt acompaniate de orgă, ci doar cele ale comunității, revenindu-se astfel parțial la tradiția cântării monodice.

4.14. Cartea de corale din anul 1991

O ultimă carte pentru organiști, *Kleines Orgelbuch* (Cărticica de orgă) editată în anul 1991 de către Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice, ține cont de nivelul foarte scăzut al aptitudinilor muzicale ale organiștilor din unele comunități. Cartea prezintă toate melodiile într-o variantă la două voci. Pentru a da totuși și acestor colegi la îndemână un material muzical valoros, coralele au fost aranjate de Hans Peter Türk.

Iată coralul *O Gott, du frommer Gott* (O Doamne, cucernice Dumnezeu) din cartea de corale la două voci:

390. O Gott, du frommer Gott

125

Coralul *O Gott, du frommer Gott*, aranjat la două voci de Hans Peter Türk

Tocmai această carte este intens solicitată, chiar și de colegi de peste hotare care o apreciază ca un material didactic binevenit. Dacă trecem în revistă evoluția acompaniamentului coral, constatăm că primele cărți de corale erau notate tot la două voci, basul fiind însă cifrat. Astăzi, când practica basului cifrat nu mai este una uzuală, armonizările se notează la patru voci. Dar tot astăzi este nevoie și de cărți de corale care se rezumă la două voci. Oare cei ce cântau la orgă în alte secole, fiind în timpul săptămânii țărani care-și cultivau pământul ori dascălii satului, aveau o pregătire muzicală mai temeinică? Prin cartea de corale de la Domoșu („*A Kalotadámosi korálkönyv*”) ne-a parvenit un document interesant de la mijlocul secolului al 19-lea privitor la acompaniamentul simplu, la două voci a cântărilor din liturghia Bisericii Reformate, într-o formă originală de notație (LÁSZLÓ 2002).

5. „*Organo Concerto*”

După emigrarea masivă a enoriașilor evanghelici din Transilvania la începutul anilor '90 ai secolului trecut, Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C. A. din România a demarat o acțiune de strângere și centralizare a arhivelor bisericești din parohiile părăsite. În arhiva muzicală a comunei Viscer (jud. BV) au fost găsite seturi de partide cu motete de Philipp Caudella (1771-1826). Cercetări arhivistice la Biserica catolică *intra muros* din Sibiu, locul în care Caudella și-a desfășurat activitatea între anii 1817-1826, au adus de asemenea la iveală partide ale acestor motete. După ce s-au alcătuit partituri, cele două motete păstrate complet⁶⁹ s-au dovedit a fi piese demne a fi redactate circuitului muzical de azi, mai ales pentru faptul că distribuția părea a fi una de excepție. Pe lângă cor, soprană solo și orchestră, Caudella a prevăzut la ambele motete orgă concertantă. Virtuozitatea partidei de orgă părea a fi cu totul ieșită din comun față de tot ceea ce era cunoscut, nu numai în Transilvania, dar și în muzica bisericească a timpului (LÁSZLÓ 1999, 319-320). În anul 2002, motetul *Vias tuas, Domine, demonstra mihi* de Philipp Caudella a fost înregistrat pe CD în cadrul antologiei *Compoziții de Psalmi din Transilvania*.⁷⁰

Muzica bisericească cu orgă concertantă este reprezentată exemplar printr-o serie de cantate de Johann Sebastian Bach (NEUMANN 1971, 277) ca și prin mise cu orgă solo de Joseph Haydn⁷¹ sau Wolfgang Amadeus Mozart⁷². Caracteristic este faptul că atât la Bach cât și la Mozart sau Haydn orga nu apare solistic decât în unele părți, în restul compoziției rezumându-se la funcția de instrument de continuo.⁷³ Despre funcția orgii în misele de Mozart, Hans Dennerlein afirmă: *Immer, wenn auch mit Soloaufgaben betraut, ist sie eingegliedert, hineinverwoben in den Messensatz* (Întotdeauna, chiar dacă are atribuții solistice, orga este integrată în scriitura părții de misă. DENNERLEIN 1955, 116). La Bach, partidele de orgă concertantă au funcții diferite: în unele cazuri orga pare a înlocui un alt instrument care la

⁶⁹ „*Vias tuas, Domine, demonstra mihi*” și „*Cantate Domino canticum novum.*” Motetul „*Protector noster aspice Deus*” nu s-a păstrat complet, lipsind tocmai partida *Organo concerto*.

⁷⁰ CD-ul *Psalmkompositionen aus Siebenbürgen* apărut la München, editura Strube, VS 1923, cu concursul corului Bach din Sibiu și al unui ansamblu instrumental al Filarmonicii din Sibiu. Soliști: Teodora Gheorghiu, soprană, Ursula Philippi, orgă. Dirijor: Kurt Philippi. În anexa I a prezentei lucrări este inclusă înregistrarea motetului *Vias tuas, Domine, demonstra mihi* de Philipp Caudella.

⁷¹ *Misa in honorem B. M.V.1766* („marea misă pentru orgă”), *Misa brevis Sti Joannis de Deo B.* („mica misă pentru orgă”), 1775.

⁷² Misa cu solo de orgă („Orgelsolomesse”) KV 259.

⁷³ În cantata BWV 29, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (Îți mulțumim, Doamne, îți mulțumim), orga apare solistic în *Sinfonia* introductivă ca și în aria nr. 7 pentru alto solo. În restul celor opt părți, ea este instrument de continuo.

momentul dat nu a fost la dispoziție, în alte cazuri orga pare să fi fost introdusă din dorința expresă a compozitorului de a lărgi paleta timbrală. Astfel, spre exemplu, aria *Mir ekelt mehr zu leben* (Mi-e silă să mai trăiesc) din cantata *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* (Liniște veselă, îndrăgită fericire a sufletului) BWV 170, s-a păstrat în două variante: una cu orgă concertantă iar alta cu flaut solo. În majoritatea cazurilor solourile orgii din cantatele de Bach sunt concepute pe două voci: vocea solistă și basul (cifrat).

Cercetări recente la arhive muzicale sibiene au adus la iveală o serie întreagă de compoziții cu orgă concertantă. Rolul orgii nu este întotdeauna comparabil cu cel din motetele de Caudella. Este totuși remarcabil faptul că mulți compozitori din Transilvania au atribuit orgii pe lângă funcția de bas continuu și cea de instrument solistic în arii, motete, dictumuri, compoziții de Patimi. În acest fel se justifică întrucâtva și construcția costisitoare a unor orgi reprezentative, cu două manuale și sonorități variate,⁷⁴ uneori chiar și în mediul rural, începând mai ales cu secolul al 18-lea.

5.1. Lista pieselor cu o partidă de „*Organo concerto*”

Iată o listă de piese cu orgă obligată, păstrate în arhivele unor comunități din mediul rural din Transilvania. Localitatea de proveniență ca și locul actual de păstrare al lucrărilor sunt menționate în lista de documente de la sfârșitul lucrării. Partitura pieselor se găsește în anexa II.

Johann Sartorius jr (1712-1787) Aria *Freue dich, du Tochter Zion* (Bucură-te, fiică a Sionului) din Dictumul *Also hat Gott die Welt geliebet* (Într-atât a iubit Dumnezeu lumea) pentru prima duminică din Postul Crăciunului.

Sigr. Szartorio (Johann Sartorius jr?) Aria in Festo Paschalis *Der Herr ist wiederum von Todten auferstanden* (Domnul a înviat din nou din morți). Aria pro Domenica Cantate *Nun gehst du, Jesu, hin* (Acum te îndepărtezi, Isuse).

Vinzenz Hauschka (1766-1840) Duetto *Dir, Gott, will ich fröhlich singen* (Ție, Doamne, vrea să-ți cânt cu bucurie).

Johann Knall (?-1794) Aria *Gedenke, wovon du gefallen bist* (Ia aminte, de ce te-ai lepădat) din cel de-al treilea serviciu divin de căință ca și alte arii din celelalte trei servicii divine de căință.

⁷⁴ De exemplu orga din Mediaș, construită de Johannes Hahn sen în 1752, cu 24 registre pe două manuale și pedalier (BINDER 2000, 133) sau orga din satele Șomartin, Cristian (SB), Hoghilag (BINDER 2000, 119, 121, 133).

Thomas Heidel (sec. al 19-lea?): Duetul *Hosianna* din Dictumul pentru prima duminică a Postului Crăciunului.

Johann Wilk (sec. al 19-lea?): coruri diverse din ciclul *Psalter und Harfe* (Psalteriu și harpă).

Hessmann (?-?) Corul *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Treziți-vă, ne cheamă glasul).

Toate aceste piese s-au păstrat sub forma unor seturi de partide, neexistând o partitură. Partida orgii poartă întotdeauna adnotația „*Organo concerto*” sau „*Orgel concerto*”. În cadrul dictumurilor sau al serviciilor divine de căință, orga are o singură intervenție solistică, de obicei într-o arie. Situația se aseamănă cu cea din cantatele cu orgă obligată de Bach cât și din misele de Haydn și Mozart în care se regăsesc solo-uri de orgă.

Întrucât în unele arhive cât și în unele localități se mai găsesc note muzicale necercetate, este foarte probabil ca numărul de piese cu orgă obligată să fie mai mare. S-ar putea ca și unele seturi de partide în care acest lucru nu este menționat pe frontispiciu, să cuprindă și piese sau fragmente cu orgă solistică.

În ceea ce privește rolul orgii, și pentru muzica bisericească din Transilvania este valabilă aprecierea lui Hans Dennerlein cu privire la misele de Mozart: *Insgesamt kommt der Orgel in Mozarts Messen [...] eine dienende, eingeordnete Stellung zu. In seinen längst verklungene Improvisationen und Konzerten, nicht jedoch in den Messen, zeigt sich die Orgel als die souveräne Königin.* (În ansamblu, în misele de Mozart orga are un rol slujitor, subordonat. În improvizațiile și concertele lui de mult dispărute, dar nu în mise, ea se arată ca regină suverană. DENNERLEIN 1955, 116).

În continuare se prezintă piesele sus-menționate.

5.2. Johann Sartorius jr

Aria Freue dich, du Tochter Zion

din Dictumul pentru prima duminică a Postului Crăciunului

Cariera profesională a lui Johann Sartorius jr se deosebește de cea a tatălui său prin faptul că a urmat studii universitare în Germania unde a putut intra în contact cu noile evoluții muzicale ale timpului. După întoarcerea din străinătate, fiul și-a început cariera profesională ca muzician, fiind cantor la Sibiu, ca și Sartorius sen cu mulți ani în urmă. A fi cantor în oraș însemna în acele vremuri prima treaptă a carierei. Mai târziu Sartorius jr a fost hirotonisit preot la Criș (jud.

Braşov), post pe care l-a ocupat până la moarte (FRANKE 1999, 163-166). Preoția la țară era următorul pas în ierarhia posturilor. Compozițiile muzicale ale lui Sartorius jr datează deci din anii tinereții, petrecuți în așteptarea ocupării unui post de preot. O astfel de carieră au urmat-o mulți cantori: Sartorius sen, Sartorius jr, Johann Knall (?-1794) et alia.

Sartorius jr a compus pe lângă cicluri de dictumuri și un ciclu de arii pentru voce, două instrumente și bas cifrat destinat folosirii în slujba de vecernie (*Vesper-Gottesdienst*). Pe lângă aceste cicluri de compoziții bisericești, din creația lui Sartorius jr ne-au parvenit și piese monopartite (arii, coruri). În trei dintre piesele cunoscute de Sartorius jr orga ocupă un loc mai deosebit: este vorba despre ariile *In Festo Paschalis* și *Domenica Cantate* precum și despre Dictumul *Also hat Gott die Welt geliebet* pentru prima duminică a Postului Crăciunului. Dictumul *Also hat Gott die Welt geliebet* este scris pentru cinci voci (2 soprane, alto, tenor și bas), oboi, două viori, doi corni și *Organo concerto*, după cum indică frontispiciul care enumeră toate partidele lucrării. Partidele celor doi corni nu s-au păstrat. Iată structura ariei cu orgă obligată:

Aria „*Freue dich, du Tochter Zion*“ (Andante concerto)
cu orgă obligată din Dictumul *Domenica prima Adventus* de Johann Sartorius jr
pentru două soprane, două viori și orgă concertantă

Ritornel instr.	Duet cu instr.	Ritornel instr.	Duet cu instr.	Ritornel instr.
măs. 1-7	8-14	14-19	20-31	32-36
Fa	Do	Do	Fa	Fa

Aria poate fi definită ca având o formă de concerto ABACA, de complexitate minimă.

5.2.1. Excurs: Dictumul în Transilvania

Dictumul este o compoziție alcătuită din mai multe părți, folosind texte preponderent biblice dar și nebiblice din poezia epocii împreună cu coralele aferente unei duminici sau sărbători religioase. Dictumul este considerat a fi un gen specific transilvănean (BRANDSCH

1935, 431). Primul compozitor care a întocmit un ciclu de dictumuri (câte o compoziție pentru fiecare duminică a anului bisericesc cât și una pentru fiecare sărbătoare a sfinților) a fost Johann Sartorius sen, cantor la Sibiu între anii 1706-1710. Compilațiile de texte folosite în dictum au fost alcătuite la începutul secolului al 18-lea, probabil tot de către Sartorius sen (FRANKE 1999, 108-118). Textele tipărite ale dictumurilor au fost anexate cărților de cântări, astfel încât enoriașii aveau în fiecare duminică ocazia de a le urmări în timpul desfășurării Dictumului. Arii, duete, recitative și coruri se succedau, uneori precedate de preludii instrumentale, denumite *simfonia*, *sonata* sau *lamento*. Coralele prezente în aceste cantate biblice erau destinate cântării de către întreaga comunitate. Orga le intona, uneori împreună cu celelalte instrumente participante la dictum, iar melodia coralului era cântată de către toți cei prezenți la liturghie.

Iată structura și distribuția Dictumului *Also hat Gott die Welt geliebet* pentru prima duminică a Postului Crăciunului:

Simfonia (Andante) – două viori, oboi, bas continuu

Aria *Also hat Gott die Welt geliebet* – tenor, oboi, vioară, bas continuu

Coral *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (Bucurați-vă acum, iubiți creștini) – bas continuu

Duet (Largo): *Daran ist erschienen die Liebe Gottes* (Astfel s-a arătat dragostea lui Dumnezeu) – alto, tenor, bas continuu

Duet (Vivace): *Lasst uns Gott den Vater droben* (Să lăudăm pe Dumnezeu, părintele ceresc) – două soprane, două viori, bas continuu

Coral *Es jammert Gott in Ewigkeit* (Dumnezeu în veac s-a milosivît) – bas continuu

Aria (Andante): *Siehe, ich komme* (Iată, eu vin) – bas, oboi, două viori, bas continuu

Duet (Andante Concerto): *Freue dich, du Tochter Zion* – două soprane, două viori, orgă concertantă și bas continuu

Cor (Allegro): *Hosianna* – oboi și viori la unison, cor mixt, bas continuu

Coral *Wie bin ich doch so herzlich froh* (Cât de bucuroasă mi-e inima) – bas continuu

Dictumul era răspândit în regiunile Sibiu-Mediaș-Sighișoara, el nefiind practicat la Brașov și în Țara Bârsei, nici în nordul Transilvaniei, în zona Bistriței.⁷⁵ Multitudinea de compoziții păstrate mai ales în arhive din mediul rural atestă răspândirea largă a genului. În unele

⁷⁵ În urma vizitării tuturor parohiilor evanghelice la sfârșitul secolului al 19-lea, episcopul Georg Daniel Teutsch menționează că în zona Brașovului nu s-a cântat niciodată Dictumul (TEUTSCH 2001, 310).

comune, Dictumul s-a păstrat până la sfârșitul secolului al 19-lea.⁷⁶ Cartea de cântări din anul 1898, prima cu valabilitate pentru întreaga Biserică Evanghelică din Transilvania, nu mai prezintă în anexă textele dictumurilor duminicale. În acei ani, acest gen de muzică își pierduse aproape de tot popularitatea, fiind chiar depreciat.⁷⁷

Chiar dacă multe dintre compozițiile genului sunt lucrări naive, simple, rolul Dictumul ui nu trebuie subapreciat. Pentru promovarea culturii muzicale, mai ales în mediul rural, cantata religioasă duminicală a jucat un rol esențial. În articolul *Orgelmusik und Orgelspiel im evangelischen Gottesdienst des 19. Jahrhunderts* (Muzica de orgă și cântatul la orgă în liturgia evanghelică a secolului al 19-lea) Johannes Heinrich afirmă: „*Gerade in kleinen Ortschaften, wo die Mehrzahl der Bevölkerung im 19. Jahrhundert noch lebte, war die Kirche oft der einzige Ort der Begegnung mit komponierter Musik*“. (Mai ales în localități mai mici, în care încă trăia majoritatea populației în secolul al 19-lea, biserica a fost singurul loc de întâlnire cu creații ale muzicii culte. HEINRICH 1998, 39). Cantorul-învățător, ajutat de rectorul școlii și de alți învățători, de elevii cei mai buni ca și de membrii fanfarei sătești („*Adjuvanten*”⁷⁸), cu alte cuvinte cei care cunoșteau notele muzicale, erau protagoniștii Dictumul ui. Locul Dictumul ui era, în slujba principală duminicală (*summum officium*), între citirea din epistolă și cea din evanghelie (ROTH 1954, 161; KLEIN 1980, 190). În comunitățile în care a fost practicat, Dictumul a înlocuit vechiul *gradual*. Rânduiala slujbei religioase din anul 1748 la Sibiu prevede în locul dintre cele două citiri biblice (din epistolă și din evanghelie): *Moteta vel dictum* (ROTH 1954, 161).

Aria *Freue dich, du Tochter Zion* din Dictumul pentru prima duminică a Postului Crăciunului de Johann Sartorius jr
integral în anexa II, pag. 17

5.3. Sigr. Szartorio

Două arii

⁷⁶ Din procesele verbale alcătuite în urma vizitării parohiilor de către episcop citez: „*In Roseln klagten sie (im Jahr 1881), daß der Lehrer alt geordnete Lieder wegließe und das Diktum nicht mehr aufführte*”. (La Ruja enoriașii s-au plâns [în anul 1881] că învățătorul ar omite cântări vechi și că nu ar mai interpreta Dictumul . TEUTSCH 2001, 359).

⁷⁷ Brandsch afirmă: *Wohl niemand, der das Dictum in seiner letzten herabgekommenen Gestalt noch gekannt hat, wird ihm eine Träne nachweinen* (Nimeni dintre cei, care l-au cunoscut în ultima lui formă degradată, nu va mai vărsa o singură lacrimă pentru dictum. BRANDSCH 1922,431).

⁷⁸ În comunitățile rurale transilvănene *Adjuvanten* erau numiți membrii fanfarei. Ei cunoșteau notele muzicale, fiind în același timp și protagoniștii prestațiilor de muzică bisericească.

Printre documentele muzicale ale comunei Mercheașa (jud. Brașov), la AMEE din Sibiu se păstrează două arii „*del Sigr. Szartorio*” cu orgă obligată. Ambele piese se păstrează împreună în cadrul unui singur set de șase partide. Ele se adresează unui ansamblu format din două voci (sopran și alto), două viori, orgă concertantă și violoncel. Ca în mai toate cazurile în care apare orga obligată, partida orgii este denumită și aici *Organo concerto*. De remarcat este faptul că există și o partidă de violoncel. De obicei basul continuu se pare că a fost cântat doar de orgă. În vechea muzică bisericească din Transilvania rareori apar partide separate pentru violoncel.

Prima arie, cu un text pentru sărbătoarea Paștelui (*In Festo Paschalis*) este scrisă în Do major și are 47 măsuri. Textul în limba germană (*Der Herr ist wiederum von Todten auferstanden* [Domnul a înviat din nou din morți]) are trei strofe. Autorul textului nu este menționat. Unele metafore ca și vocabularul folosit duc la prezumția că ar fi vorba de un poet din secolului al18-lea. Ar putea fi vorba de același Benjamin Schmolck (1672-1737) ale cărui texte Sartorius jr le-a folosit la ciclul de 70 arii pentru slujbele de vecernie.⁷⁹ Din punct de vedere structural aria *In Festo Paschalis* prezintă asemănări cu aceste arii de vecernie.

Iată structura ariei *In Festo Paschalis*:

Introducere instrumentală: 30 măsuri	Duet cu instrumente: 17 măsuri
Două viori și bas continuu: 17 măsuri Orgă concertantă, două viori, violoncel: 13 măsuri	Două voci cu bas continuu în alternanță cu două voci, două viori și bas continuu: 4+4+5+4 măsuri
Do	Do

Ambele segmente ale piesei cadențează în Do major. Structurarea ariei este dată și de oprirea pe dominantă în toate punctele în care se schimbă instrumentația. Motivele muzicale se rezumă la game și arpegii în Do major, la acorduri repetate care conferă acestei arii o alură de festivism naiv. Formule ritmice de triolete de șaisprezecimi ca și figurațiile în treizecimoimi la viori conferă muzicii o notă de avânt în concordanță cu textul ariei. În această arie se remarcă ambitusul mare al vocilor, sopranul urcând frecvent până la sunetul la⁷⁹. Muzica exprimă o

⁷⁹ Johann Sartorius d. J.: *70 Arien auf die Sonn- und Festtage [...]* (Arii pentru zilele de duminică și zilele de sărbătoare[...]), vol. 1-3, ediție îngrijită de Erhard Franke. Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1995.

bucurie naivă, parcă prea simplă pentru un compozitor ca Johann Sartorius jr, de la care de altfel ne-au parvenit piese mai elevate⁸⁰.

Cealaltă arie, *Domenica Cantate* cu un text în limba germană (*Nun gehst du, Jesu, hin* [Acum te îndepărtezi, Isuse]) pentru aceeași distribuție, este de o asemenea stângăcie, încât nu pare probabil ca autorul ei să fi fost Sartorius jr. Cele 34 măsuri încep în la minor, terminându-se în Do major. Nu există nici un moment în care întreg ansamblul (cele două voci, cele două viori și orga) ar cânta împreună. În plus, textul este o creație de epocă, plină de expresii bizare.⁸¹ Orga are patru măsuri solistice. De fapt este vorba de două secvențe acompaniate doar de câteva sunete ale primei viori. Să fie oare vorba despre o copie greșită sau despre o simplificare grosolană operată de către un nepriceput în ale muzicii?

Aria In Festo Paschalis de Sigr Szartorio, integral în anexa II, pag. 23

5.4. Johann Knall

Aria Gedenke, wovon du gefallen bist

La DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota JJ 337, se păstrează un ciclu de patru servicii divine de căință de Johann Knall (cantor la Sibiu între 1763-1785).⁸² Din acest ciclu s-a păstrat doar partida orgii. Notația este de obicei pe un singur portativ (când orga cântă doar basul cifrat), iar în momentele de „*Organo concerto*” apar două portative notate unul în cheia de sopran și celălalt în cheia de bas. Este vorba despre o partidă pentru uzul dirijorului, conținând o serie de adnotări ca: *rec.*, *Aria*, *tutti*, *tasto*, *Duetto*, *Sonata*, *Violino*. Organistul era cel care conducea ansamblul folosind partida Organo cu adnotările necesare coordonării acestuia.

Structura acestor lucrări este asemănătoare celei ale dictumurilor: se bazează pe o compilație de texte diverse, toate referindu-se la tematica zilei: căință. Ele sunt compuse ca recitative, arii, duete sau coruri, având intercalate strofe de corale, incluzând în unele cazuri și

⁸⁰ Erhard Franke caracterizează astfel lucrările de Sartorius jr: „*Auf Grund seiner musikalischen Schulung und Orientierung gelangen ihm Werke, die auch über den engen regionalen Bereich hinaus von musikgeschichtlicher Bedeutung sind*” (Dată fiind pregătirea și orientarea sa muzicală, a reușit să compună lucrări importante din punct de vedere al istoriei muzicii, dincolo de îngusta sferă regională. FRANKE 1999, 196).

⁸¹ De exemplu în strofa a doua: *Ich küsse, Jesu, weinend hier, dich noch zuletzt und danke dir* (În cele din urmă Te sărut, Isuse, cu lacrimi aici și-ți aduc mulțumire).

⁸² Data nașterii lui Knall încă nu este cunoscută (MYSS 1993, 270). În lista „*Series Pastorum*” Gustav Arz menționează data morții ca preot la Apoldu Mic (jud. Sibiu): 10 dec. 1794 (ARZ 1955). Brandsch menționează, fără a dezvălui o sursă: „*Johann Knall aus Schönberg*” (Johann Knall din Dealu Frumos. BRANDSCH 1941,141).

părți instrumentale, denumite *sonata*. Spre deosebire de dictumuri la care predomină textele biblice, în alcătuirea celor patru servicii divine de cântă se remarcă multitudinea textelor extrabiblice, din creața poetică a epocii.⁸³ Iată structura celui de-al treilea serviciu divin de cântă compus de Johann Knall:

Coral: *Ach Gott, tu dich erbarmen* (Îndură-Te, o Doamne)

Aria (poco Largo): *Gedenke, wovon du gefallen bist* (Ia aminte, de ce te-ai lepădat) – bas, două viori, orgă concertantă și bas continuu

Recitativ: *Soll Gott der Sünde nicht gedenken?* (Să nu mai ia aminte Dumnezeu de păcate?) – tenor și bas continuu

Duetto (Andante Lento): *Abgrund des Verderbens* (Abis al pieirii) – sopran, alt, două viori și bas continuu

Aria (Andante) *Also musst du inne werden* (În acest fel trebuie să înțelegi) – bas, două viori și bas continuu

Tutti (Largo): *Ach, Herr, unsere Missetaten* (Ah Doamne, păcatele noastre) – cor, două viori și bas continuu

Coral: *Ach Herr, mich armen Sünder* (Ah Doamne, păcătosul de mine)

Recitativ: *Erkennet, Sünder, eur Verderben* (Păcătoșilor, recunoașteți pieire voastră) – bas și bas continuu

Duetto (Andante Lento): *Jesu, Schutz der Sünder* (Isus, pază a celor păcătoși) – sopran, alt, două viori și bas continuu

Coral: *Jesu, du hast weggenommen* (Isus, ai luat cu tine)

Tutti (Moderato): *Das ist je gewisslich wahr* (Vrednic de credință e) – cor, două viori și bas continuu

Aria (Andantino): *Drum, Mittler, eil, ach eile* (De aceea, mijlocitorule, vino repede) – tenor, două viori și bas continuu

Aria (Larghetto): *Ich tilge deine Übertretung* (Eu șterg fărădelegile tale) – bas, două viori la unison, bas continuu

Coral: *Nun zerbrich des Eifers Rute* (Sfarmă deci nuiaua râvnei).

Coralele, destinate și aici cântării de către întreaga comunitate, sunt notate pe două portative, mâna dreaptă cântând de obicei trei voci, iar mâna stângă basul (cifrat). Asistăm la o

⁸³ După Franke, textele extrabiblice sunt de Benjamin Schmolck (FRANKE 1999, 96).

dublare a scriiturii: cifraj și acorduri. Micile interludii stereotipe cunoscute din cartea de corale a lui Philipp Caudella nu sunt omniprezente, dar există în majoritatea cazurilor.⁸⁴

Trei dintre cele patru servicii divine de căință conțin momente cu orgă concertantă. Este vorba de o linie melodică cizelată ritmic, cu apogiaturi, motive muzicale scurte, în stil rococo, de o pronunțată virtuozitate instrumentală. Adnotația *viol.* în pauzele mâinii drepte indică un mic ansamblu concertant, probabil distribuția minimă obișnuită, adică două viori. Mâna stângă păstrează basul și cifrajul. În locurile în care mâna dreaptă susține partida obligată, mâna stângă prezintă totuși cifrajul, chiar dacă acesta nu mai poate fi realizat de către un singur interpret. În aceste locuri, cifrajul reprezintă extrasul armonic necesar celui care dirija ansamblul. În partida orgii sunt notate uneori partidele viorilor sau ale soliștilor (la recitative), ceea ce ar putea crea impresia mai multor părți cu orgă obligată.

Din fericire, aceste compoziții de Johann Knall s-au păstrat și în arhivele diferitor comunități rurale din Transilvania.⁸⁵ Notele se găsesc astăzi sub forma unor seturi de partide la AMEE.

În arhiva comunei Stejeriș de lângă Agnita (județul Sibiu) s-a păstrat complet cel de-al treilea serviciu divin de căință de Johann Knall. Primul nu s-a păstrat complet, iar cel de-al doilea a existat cândva, fapt relevat de prezența copertei cu titlu. Partida orgii corespunde celei de la DJSibiuAN, însă aceasta din urmă nu conține toate numerele. În consecință, la alcătuirea partiturii s-a folosit materialul complet păstrat în partidele de la Stejeriș.⁸⁶ Iată structura ariei „*Gedenke, wovon du gefallen bist*” pentru bas, două viori și orgă obligată, prima arie din cel de-al treilea serviciu divin de căință de Johann Knall:

Introducere instrumentală (viori cu bas cifrat)	Prima perioadă a ariei (bas și viori cu bas cifrat)	A doua perioadă a ariei (bas, viori, orgă obligată)	Coda instrumentală (viori, orgă obligată)
Măs. 1-6	6 - 18	18 -45	45-54
re	Fa	Fa-Do-re	re

Cele patru părți ale ariei se structurează într-o formă de lanț ABCD.

⁸⁴ În partidele de la Stejeriș nu se găsesc aceste mici interludii.

⁸⁵ În arhivele comunelor Stejeriș (jud. Sibiu) și Bruiu (jud. Sibiu).

⁸⁶ În arhiva muzicală a comunei Bruiu (jud. Sibiu) se mai găsește un set incomplet de partide ale acestor compoziții.

Muzica lui Johann Knall poartă caracteristicile unei arte componistice rafinate. Este foarte păcat că încă nu dispunem de date privind biografia compozitorul, nici de date despre locul în care acesta și-a însușit cunoștințele muzicale. Limbajul armonic este complex, întâlnim frecvent contradominante, acorduri de septimă micșorată, inflexiuni modulatorii, întârzieri, cadențe evitate. În măsura 27 a duetului pentru sopran și alt (nr. 4) apare chiar și sexta napolitană. O multitudine de ornamente în stilul clasicismului vienez apar nu numai la partida orgii sau a viorilor ci și la soliștii vocali. Aceste ornamente produc întârzieri armonice expresive. Deosebit de complexă se prezintă pe alocuri desfășurarea ritmică. În sus-menționata arie a basului *Gedenke* [...] începând cu măsura 19, la bas apare o figurație în triolete de optimi, peste care se suprapun optimile rezultate din diviziunea binară a pătrimilor la alte voci. Începând cu măsura 36, orga are valori de șaisprezecimi la mâna dreaptă concomitent cu triolete de optimi la bas. Asemenea ritmuri conflictuale sunt cu totul ieșite din comun în muzica transilvăneană din acea perioadă.⁸⁷ Limbajul muzical al lui Johann Knall este apropiat de cel al clasicismului vienez. Din lumea barocului, Knall păstrează folosirea basului cifrat cât și compoziția în stil fugat sau cu imitații, mai ales la coruri. Rolul orgii concertante nu este de a înlocui viorile ci de a alterna cu ele. Astfel se îmbogățește considerabil paleta coloristică a piesei.

Ca și în cazul dictumurilor sau al Patimilor, textele acestor lucrări au fost tipărite și anexate cărților de cântări.⁸⁸ Knall nu a fost singurul compozitor de servicii divine de căință. Erhard Franke menționează un serviciu divin de căință (*Bessre dich, Jerusalem* [Îndreaptă-te, Ierusalime]) de Sartorius jr (FRANKE 1999, 96). Cantorii-compozitori aveau nevoie de transpunerea în muzică a acestor texte, deoarece în biserica evanghelică serviciile divine de căință aveau loc de patru ori pe an: în Postul Paștelui, înainte de începerea recoltei, în jurul zilei de 31 octombrie (când se sărbătorea Ziua Reformei) și în a doua duminică din Postul Crăciunului.⁸⁹ În stabilirea exactă a duminicii, comunitățile aveau o anume autonomie, ținându-se cont și de tradițiile locale⁹⁰. Neexistând spovedania individuală, în bisericile evanghelice serviciile divine de căință erau și sunt până astăzi evenimente de importanță deosebită. Acest lucru devine evident și la cele patru cantate destinate acestor slujbe religioase: dimensiunile lor

⁸⁷ Barocul muzical cunoaște puține exemple de ritmuri conflictuale. În metoda de orgă referitoare la interpretarea istorică, Jon Laukvik face analiza unor momente de poliritmie în lucrările de orgă ale lui J. S. Bach (LAUKVIK 1990, 249).

⁸⁸ Textele se regăsesc în cărțile de cântări din Sibiu din anul 1783 și 1792.

⁸⁹ Mulțumesc preotului Wolfgang Rehner din Sibiu pentru această informație.

⁹⁰ Astfel, de exemplu, consiliul comunității de la Sibiu hotărâște în anul 1869 ca slujbele de căință să aibă loc în fiecare prima duminică a trimestrului (KLEIN 1980, 193).

întrec cele ale unui dictum obișnuit. Multitudinea de texte nebiblice folosite le conferă pe deasupra caracterul unor predici cântate. Trebuie să ne imaginăm că aceste compoziții cu o durată aproximativă de 30 minute au fost interpretate în cadrul liturghiei duminicale, fiind urmate de o predică, apoi de sfânta împărtășanie. În acest caz putem aproxima o durată mult mai lungă a unei slujbe de căință față de cele obișnuite.⁹¹

Aria Gedenke, wovon du gefallen bist de Johann Knall, integral în anexa II, pag. 27

5.5. Johann Wilk

Corul *Schwebet hernieder, göttliche Lieder*

Predicator la Marpod (jud. Sibiu),⁹² Johann Wilk este autorul unui ciclu des copiat de către cantorii din Transilvania secolului al 19-lea: *Psalter und Harfe*. Alte date despre viața lui Wilk nu sunt încă cunoscute. Nici lista lui Gustav Arz (ARZ 1955), nici lexiconul lui Walter Myss (MYSS 1993) nu menționează numele lui Wilk. În arhiva muzicală a comunei Hălchiu (jud. BV) s-au păstrat 28 titluri de Wilk. Un număr de 41 titluri cu arii, duete, terțete și coruri cu acompaniament instrumental și de orgă se găsește în lista notelor muzicale din cadrul AMEE. Aici, numele a două cicluri de acest compozitor revine în repetate rânduri: *Naturstimmen* (Voci ale naturii) și *Psalter und Harfe* (Psalteriu și harpă). Ambele cicluri conțin atât arii cât și duete sau coruri bărbătești și mixte cu acompaniament (două viori, doi corni, orgă obligată sau bas continuu). Iată unele indicații de interpretare din ciclul *Naturstimmen* (Sommer [Vara]): aria basului *Üb immer Treu und Redlichkeit* (Fii întotdeauna credincios și drept) poartă indicația *pathetisch belehrend* (patetic instructiv), iar duetul celor două soprane *Entehre nicht mein Herz durch Klage* (Nu-mi dezonora inima prin jeluire) este intitulat *mit frommer Resignation* (cu resemnare cuvioasă). Prin sentimentalismul lor, aceste indicații aruncă o lumină semnificativă asupra stilului muzicii lui Wilk. În ciclul *Naturstimmen* de Wilk este menționat numele poetului C. K. Sturm. Dar numele acesta nu apare azi în literatura de specialitate.⁹³

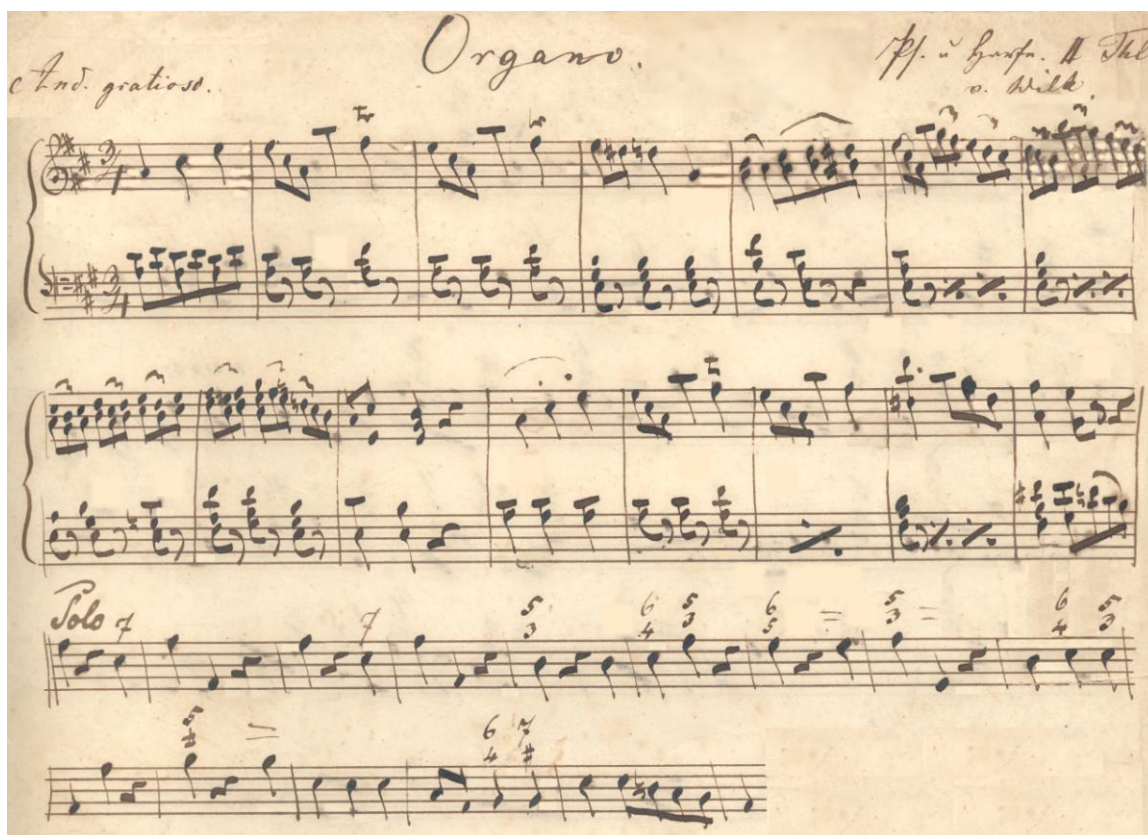
Ciclul *Psalter und Harfe* este structurat pe mai multe caiete. Caietul III conține opt piese pentru cor bărbătesc, instrumente de suflat și orgă obligată. Seturi de partide ale ciclului s-au

⁹¹ În majoritatea comunităților, slujbele de căință erau precedate de un ritual al împăcării între membrii comunității, ritual ce s-a păstrat în unele sate până la destrămarea comunităților în anii '90 ai secolului trecut, prin emigrarea enoriașilor în Germania (KLEIN 1993, 136-190).

⁹² Conform unei inscripții pe coperta corului *Jehova groß, unendlich groß* (Iehova nemărginit de mare) din arhiva muzicală a comunei Roșia (jud. Sibiu), păstrată la AMEE.

⁹³ Pentru încercările de a găsi date despre acest poet îi sunt recunoscătoare d-lui Joachim Wittstock din Sibiu.

păstrat la AMEE în fondul comunelor Viscri și Fișer (ambele jud. Brașov). În aceste piese partida orgii nu prezintă momente de virtuozitate ci evoluează în desfășurări acordice cu unele elemente de natură ornamentală. Scriitura la trei voci, asemănătoare celei pentru pian (octave la mâna stângă) nu poate fi apreciată ca fiind specifică scriiturii pentru orgă. O excepție o prezintă lucrarea „*Schwebet hernieder, göttliche Lieder*” (Pogorâți-vă, cântece divine). Este o piesă bipartită pentru cor mixt, două viori, două clarinete, doi corni și orgă. Setul de partide s-a păstrat la Mercheașa (jud. Brașov) și se găsește azi la AMEE. Prima parte în La major, scrisă în măsura de $\frac{3}{4}$ începe cu 16 măsuri pentru orgă solo, acompaniată în *pizzicato* de cele două viori. În partida orgii apare adnotarea *concerto solo*. Este o muzică în stilul clasicismului vienez.



Partida orgii din corul *Schwebet hernieder* de Johann Wilk

Urmează 14 măsuri cu cele două voci de femei și viorile soliste, acompaniate de basul continuu al orgii. În măsura 30 începe *tutti*: patru voci mixte, viorile, suflătorii și basul continuu. Având formule melodice în pasaje de șaisprezecimi, viorile domină compoziția în această parte. Ultimele măsuri, cu textul *denn er ist unsre Zuversicht* (căci El este nădejdea noastră) conduc

către septima de dominantă a tonalității Re major oprindu-se pe o fermată. Urmează partea a doua „*kräftig, mässig*” (viguros, măsurat) în măsură binară. Orga nu mai apare solistic ci doar ca instrument care realizează basul cifrat. Piesa se termină cu 6 măsuri de postludiu instrumental, în care viorilor le revin pasaje de virtuoziție în game de șaisprezecimi ascendente în Re major.

Iată prezentarea schematică a primei părți (cea cu orgă obligată):

Introducere instrumentală cu orgă obligată	Duet sopran/alt cu viori soliste și bas continuu	Tutti cu cor mixt
măsurile 1-16	16-30	30-42
La	Mi	La ---D

În abordarea tematicii, întregul ciclu *Psalter und Harfe* trădează o vădită influență a lui Joseph Haydn, preamărindu-se Creatorul universului căruia îi aducem laude. Oratoriul „*Die Schöpfung*” (Creațiunea) de Haydn circula în Transilvania încă de la începutul secolului al 19-lea.⁹⁴ S-au păstrat chiar și unele variante aranjate pentru posibilitățile reduse ale comunităților rurale.⁹⁵

5.6. Thomas Heidel

Duetul *Hosianna*

În vara anului 2005, într-un teanc de note provenite din comuna Saschiz (jud. Mureș), păstrat la AMEE din Sibiu, s-a găsit un material incomplet al unui dictum de Thomas Heidel pentru prima duminică a Postului Crăciunului. Dictumul este scris pentru distribuția minimă obișnuită la țară: două viori, două voci soliste, cor mixt și orgă. Prin această piesă, numele Thomas Heidel apare pentru prima oară printre autorii de muzică bisericească. Se poate presupune că este vorba de un autor originar din Transilvania, dat fiind că numele Heidel este un nume cunoscut în multe localități transilvănene. Ultima piesă a Dictumului este un *Hosianna*

⁹⁴ Oratoriul Creațiunea de Haydn a fost cântat pentru prima oară la Sibiu în 1800, doi ani după prima audiție de la Viena, iar Anotimpurile în 1805 (BRANDSCH 1941, 146-147).

⁹⁵ Din mediul rural provin copii și aranjamente ale unor partituri de Joseph Haydn, păstrate la AMEE, după cum urmează: din arhiva comunei Chirpăr terțetul „*Zu dir, o Herr, blickt alles auf*” (Spre Tine, o Doamne privește toată suflarea) din Creațiunea, copie din anul 1820; din arhiva comunei Gârbova duetul „*Holde Gattin, dir zur Seite*” (Dragă nevastă, de partea ta) din Creațiunea, copie din anul 1823; din arhiva comunei Movile corul „*Sei uns gnädig, milder Himmel*” (Fii îndurător, cer blând) din Anotimpurile, copie din anul 1837.

pentru sopran, alt și orgă obligată. Orga înlocuiește aici cele două viori prezente ca instrumente melodice în celelalte părți ale Dictumului.

Hosianna din Dictumul pentru primul Advent de Thomas Heidel, în anexa II, pag. 32

Piesa scrisă în Fa major este scurtă, are doar 28 măsuri în metrul de 2/4. Textul (din evanghelia lui Matei, cap. 21, 9) este *Hosianna dem Sohn David. Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn* (Osana Fiul lui David! Binecuvântat este Cel ce vine în Numele Domnului!). Muzica poartă caracteristicile unei muzici simple, asemănătoare muzicii populare sau de dans germane din secolul al 19-lea. Armonia se rezumă doar la tonică și dominantă, acordul de septimă de dominantă este omniprezent, construcția este simetrică, bazată pe fraze de 4 măsuri, respectiv pe perioade de 8 măsuri:

introducerea orgă	tutti și scurt interludiu orgă	tutti și coda orgă
măsurile 1-8	9-18	18-28
Fa	Do	Fa

Duetul are o formă tripartită ABC.

Segmentul central al duetului modulează la dominantă Do. În rest, totul se petrece în tonalitatea de bază. Basul se rezumă în mare parte la fa și do, în final purtând chiar asemănare cu un bas de timpan prin repetarea celor două sunete.

Mica piesă emană bucuria naivă a unei muzici de esență populară. Totuși, prin construcția riguroasă, prin ornamentele rococo ale introducerii la orgă, prin conducerea nepretențioasă dar cantabilă a vocilor soliste, ea nu este lipsită de grație. Oricine ar fi fost, Thomas Heidel a știut să construiască pentru sătenii care ascultau Dictumul în prima duminică a Postului Crăciunului un punct culminant simplu dar de un efect sigur.

5.7. Vinzenz Hauschka

Duetul *Dir, Gott, will ich fröhlich singen*

Despre compozitorul **Vinzenz Hauschka** (1766-1840) Karl Michael Komma relatează în MGG¹ vol 5, 1835: Hauschka este originar din Boemia, a fost în copilărie corist la domul din Praga și apoi un violoncelist mult apreciat, care s-a stabilit în cele din urmă la Viena [...]. Ca membru fondator al societății *Gesellschaft der Musikfreunde*, ca și al conservatorului din Viena, și-a dobândit merite deosebite privind viața muzicală vieneză. În anul 1813 Hauschka s-a aflat printre „instrumentiștii de prim rang”, cu care Beethoven avea să cânte în primă audiție varianta orchestrală a piesei *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*. Lui Hauschka, Beethoven i-a dedicat două canoane „*Ich bitt' dich, schreib mir die Es-Skala auf*” (Te rog, notează-mi gama Mib), WoO 172 și „*Ich bin bereit...*” (Sunt pregătit...) WoO 201 (KINSKY-HALM 1955, 678, 702).

Duetul *Dir, Gott, will ich fröhlich singen* (Ție, Doamne vreau să-ți cânt cu bucurie) s-a păstrat în arhiva comunei Mercheașa (jud. Brașov), arhivă integrată astăzi în AMEE. Duetul este compus pentru două soprane, două viori, două clarinete, doi corni și orgă. Este posibil ca aceasta să fie singura copie a duetului, iar în acest fel o lucrare a unui compozitor vienez contemporan cu Beethoven să se fi păstrat doar în exemplarul din Transilvania. Duetul nu figurează în lista de lucrări ale lui Hauschka redată în MGG¹ vol 5, 1836. Astfel, duetul este și un exemplu pentru răspândirea și circulația muzicii vieneze în Transilvania.

Duetul *Dir Gott, will ich fröhlich singen* de Vincent Hauschka, în anexa II, pag. 34

Duetul este interesant mai ales pentru faptul că orga are momente solistice. Pe frontispiciul partidei de orgă este menționat și în acest caz „*Organo concerto*”. În partea introductivă, orga concertează prin arpegii și pasagii de virtuozitate cu viorile, urmând să se rezume mai apoi la funcția de instrument al basului continuu. Clarinetele și cornii măresc spectrul coloristic al piesei, având funcții pur armonice. Ca la multe arii ale vremii, partida sopranului 1 abordează un registru acut, atingând sunetul sib². Acest fapt surprinde, dacă ne gândim că piesa a fost copiată pentru uzul unei comunități rurale! Să fi existat la îndemâna cantorului din Mercheașa cântăreți atât de înzestrați?

Iată construcția duetului:

Ansamblul instrumental:

Instrumente cu bas cifrat	Instrumente cu orgă	Instrumente cu bas cifrat	Instrumente cu orgă	Instrumente cu bas cifrat
măs. 1-6	7-12	13-18	19-26	27-33
Mib		Sib		Mib

Tutti cu soliștii vocali:

Solo Canto II cu instrumente și bas cifrat	Solo Canto I cu instrumente și bas cifrat	Duet cu instrumente și bas cifrat	Interludiu instrumental	Solo Canto I cu instrumente și bas cifrat
34-39	40-45	46-58	59-65	66-71
Mib	Sib			

Solo Canto I cu instrumente și bas cifrat	Duet cu instrumente și bas cifrat
72-77	78-95
Mib	

Construcția duetului este clasicul da capo, reprezentat aici prin alternanța ansamblu instrumental – tutti – ansamblu instrumental, urmat de o codă de 2 măsuri. Ca tonalități îi corespund Mib–Sib–Mib. Fiecare parte este la rândul său tripartită. Multe fraze muzicale sunt de aceeași lungime (câte 6 măsuri). Piesa cadențează des și numai în cele două tonalități. Textul ca și muzica sunt ușor accesibile, chiar simple. Virtuozitatea se situează pe primul rang. Ca dovadă pentru faptul că în Transilvania circulau lucrări ale unor compozitori din alte părți ale Europei, ca și pentru faptul că și în sate mici s-au păstrat piese pline de virtuozitate, atât în ceea ce privește partida orgii cât și cele vocale, prezint în anexă partitura elaborată din partidele păstrate.

5.8. Hessmann

Corul Wachet auf, ruft uns die Stimme

În AMEE, fondul muzical al comunei Mercheașa (jud. Brașov), unde s-au păstrat multe piese cu orgă concertantă, toate sub formă de seturi de partide, fără partituri, există un set de partide nedatat de Hessmann. Deocamdată nu este cunoscut nici un detaliu despre acest compozitor, cu toate că la AMEE s-au păstrat lucrări muzicale de Hessmann în cinci comune.⁹⁶ MGG¹ nu menționează nici un compozitor Hessmann, și nici în lexiconul lui Walter Myss (MYSS 1993) nu se face referire la acest nume. Fără a oferi alte detalii, Karl Teutsch menționează într-un articol despre muzicienii străini stabiliți în Transilvania numele „*Ferdinand Hessmann aus Pest*” (Ferdinand Hessmann din Budapesta. TEUTSCH 1999).

Este vorba despre o piesă cu cor, instrumente și orgă solo. Textul „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” (Treziți-vă, ne cheamă glasul) nu este textul coralului de Philipp Nicolai (1556-1608), ci o parafrazăre în stilul secolului al 19-lea, în esență redând idei asemănătoare. Nici melodia nu este o prelucrare a binecunoscutului coral din secolul al 16-lea. Avem de-a face cu o compoziție liberă.

Setul de partide este compus din patru voci pentru cor (sopran, alto, tenor, bas), două partide de viori, doi corni în Fa, două trompete în Fa, trombon, basfligorn în Sib și orgă. Lucrarea este scrisă în Fa major, în măsura de 4/4 și are 138 măsuri, tempoul este *Allegro moderato*. Analiza partidei de orgă relevă că este vorba de o formă de sonată:

Introducere	Tema 1	Punte	Tema 2	Dezvoltare
m. 1-4	5-30	30-34	35-57	58-70
Fa		Sol	Do	

⁹⁶ Din Gârbova provine un dictum *In Festo Purificationis Mariae* pentru patru voci, două viori și bas cifrat, copiat în anul 1867. Dictumul fiind un gen specific transilvănean, l-am putea considera pe Hessmann compozitor transilvănean. La Alțâna s-a păstrat un ciclu nedatat de șase coruri de Ferdinand (sic) Hessmann cu acompaniament de instrumente cu coarde fără orgă. La Viscri s-au păstrat patru coruri mixte cu acompaniament de viori, suflători și orgă de Hessmann. La Mercheașa pe lângă corul sus-menționat s-au mai păstrat alte opt coruri cu același acompaniament de corzi, suflători și orgă, copiate în anii 1861 și 1895. La Hălchiu se păstrează unul din corurile de la Mercheașa.

Tema 1	Punte	Tema 2	Element tema 1	Coda
71-97	97-101	102-124	124-130	130-138
Fa	Sib	Fa		

În comparație cu partida orgii care apare ca o piesă instrumentală de sine stătătoare, celelalte partide sunt acompaniamente ale unei părți de sonată. Nici una din partide nu prezintă material tematic. Instrumentele, dar și vocile corului au aici funcția de a întări armonia prin dublare. În gândirea componistică se observă deci o inversare: orga este cea care prezintă materialul muzical propriu-zis, iar toți ceilalți preiau funcția basului cifrat. Rezultă partide cu multe note repetate, de o monotonie pronunțată, lipsite de viață ritmică. Lucrarea este mai degrabă o sonată de pian orchestrată, cu intervenții ale corului care însă nu are altă funcție decât de a cânta un text armonizat la patru voci, asemănător unui coral. Surprinzătoare sunt și indicațiile bruște *pp*, *p*, *f* și *ff* (de exemplu între primele două măsuri). Acestea sporesc întru câtva caracterul festiv care mizează aici pe efecte ușor de înțeles. Aceste efecte teatrale sunt adaptate textului.⁹⁷

În multe piese cu orgă solo, aceasta apare doar din când în când solistic. În corul de Hessmann orga domină întregul opus. Nu există momente în care ea să aibă pauze sau să se fi redus la vechea funcție de bas continuu. Această funcție este preluată de tot restul ansamblului, inclusiv de vocile umane.

Corul „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” de Hessmann, partida orgii în anexa II, pag. 42

6. Patimile

Istoria și tipologia compozițiilor de Patimi este prezentată în cele ce urmează după Bruno Stäblein și Kurt von Fischer în MGG¹ 10, 886-898, 898-900.

Recitarea Patimilor are o tradiție lungă în Biserica Catolică. În antichitate, Augustinus (+ 430) relatează despre interpretarea *solemniter legere* a Patimilor. Până în zilele noastre, locul celor patru istorisiri ale Patimilor lui Isus Hristos după cele patru evanghelii este fixat pentru slujbele săptămânii mari după cum urmează: capitolele 26 și 27 din evanghelia lui Matei în

⁹⁷ În măsurile 31-38 *Donnergleich tönt in der Runde* (Ca un trăsnet răsună în jur) unui *fortissimo* îi succede *des Herren Wort aus seinem Munde* (cuvântul Domnului din gura sa) în *piano*. La coda *Preis und Dank in Ewigkeit* (Laudă și mulțumiri în veci) asistăm la o repetiție triplă în *fortissimo*.

duminica floriilor, capitolele 14 și 15 din evanghelia lui Marcu marți, capitolele 22 și 23 din evanghelia lui Luca miercuri, iar capitolele 18 și 19 din evanghelia lui Ioan în vinerea mare. Încă din evul mediu se cunoaște tradiția recitării acestor texte de către mai multe persoane: naratorul (Evanghelistul), Isus, Petru, Pilat, Iuda precum și mulțimea. În interpretarea Patimilor, psalmodia cunoștea recitarea cu formule cadențiale pe trei tonuri diferite ca înălțime: unul mediu pentru Evanghelist (do'), unul grav pentru cuvintele lui Isus (fa) și unul acut pentru celelalte personaje (fa'). Din sursele cele mai timpurii rezultă că ultimele cuvinte ale lui Isus *Eli, eli, lama asabthani* (Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?) au fost interpretate întotdeauna cu o linie melodică proprie, detașându-se astfel de restul psalmodiei. Începând cu secolul al 16-lea, ne-au parvenit compoziții la mai multe voci ale Patimilor. În cazul unor lucrări, doar cuvintele mulțimii sunt compoziții la patru voci, pe când altele sunt compuse integral în stil polifonic. Odată cu afirmarea noului stil monodic, în secolul al 17-lea, își fac apariția Patimile oratorice. Textul este compus sub forma unor recitative cu acompaniamentul basului continuu. Intervențiile mulțimii sunt redată de către cor. După caz, textul biblic poate fi întrerupt de corale sau de arii cu text extrabiblic. În unele cazuri, Patimile au fost compuse preponderent pe texte extrabiblice, texte care povestesc suferința și moartea lui Isus în limbajul epocii baroce. Pentru aceste compoziții, în terminologia germană s-a înrădăcinat termenul Oratoriu de Patimi (*Passionsoratorium*).

6.1. Patimile a cappella în liturghia Bisericii Evanghelice din Transilvania

Primul document muzical care atestă cântarea Patimilor în cadrul liturghiei bisericii evanghelice din Transilvania se găsește într-un exemplar al cărții de cântări a lui Keuchenthal editat în anul 1573 la Wittenberg. Această carte de cântări se păstrează la AMBS, la cota V.III. 770 și prezintă urme accentuate de uzură. La sfârșitul cărții de corale din Ticușu Vechi⁹⁸ ca și în colecțiile secolului al 17-lea *Cantionale de la Jelna*⁹⁹ și *Manuscrisul Zimmermann*¹⁰⁰ sunt de asemenea notate Patimile care se cântau în săptămâna mare. Cele trei manuscrise conțin aceeași

⁹⁸ Vezi și subcapitolul 4.4.

⁹⁹ Vezi și subcapitolul 3.2

¹⁰⁰ Vezi și subcapitolul 3.2

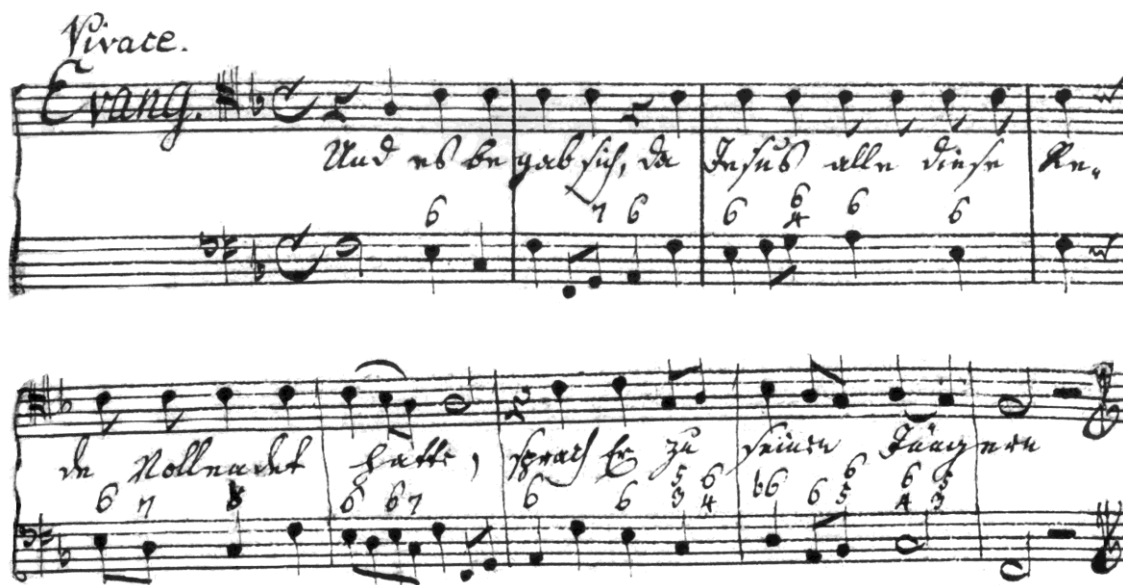
operă muzicală ca și cartea de cântări a lui Keuchenthal.¹⁰¹ Este vorba despre recitarea capitolelor 26 și 27 din evanghelia lui Matei pe un sunet (*recto tono*) cu formule cadențiale de către un evanghelist în calitate de narator ca și de personajele participante la acțiune: Isus, Petru, Pilat, Iuda. Intervențiile mulțimii sunt redată de către un cor la patru voci. În aceste Patimi, partidele corale sunt notate una după cealaltă (*Chorbuchschreibweise* [Notare conform cărților de coruri]). Un cor introductiv și unul de sfârșit (*Conclusio*), de dimensiuni ceva mai ample, încadrează Patimile. În unele locuri însă recitarea povestirii biblice este întreruptă de un comentariu cu text meditativ, extrabiblic. În varianta de la Ticușu Vechi sunt cinci astfel de momente. Intercalările sunt notate doar prin începutul textelor care urmau a fi cântate. Patru piese sunt în limba germană și una în limba latină. Iată însă că trei dintre aceste întreruperi sunt corale, notate aici doar prin redarea începutului textului: *Schaut, ihr Sünder* (Vedeți, păcătoșilor), *O Elend, Jammer groß* (O, nenorocire, mare supărare) precum și *O Traurigkeit, o Herzeleid* (O, supărare, o, durere a inimii). Cu mare probabilitate, aceste corale nu au fost intonate doar de muzicieni ci de întreaga comunitate. Strofa de coral *O Traurigkeit, o Herzeleid* intervine către sfârșitul povestirii. Evanghelistul recită versurile din capitolul al 27-lea al evangheliei după Matei, în care se relatează că Iosif a luat trupul neînsuflețit al lui Isus, așezându-l în propriul său mormânt, după care a închis mormântul cu o piatră mare. Coralul *O Traurigkeit, o Herzeleid* este din punct de vedere al textului un *lamento*. După această strofă de coral, Evanghelistul își continuă recitarea.

Iată momentul inserării unui coral în recitarea pe do' cu formule de începere și terminație a Evanghelistului:

¹⁰¹ Despre autorul acestor Patimi în muzicologia germană planează o intensă dispută. Compoziția a fost atribuită lui Johann Walter din Wittenberg, prieten și apropiat al lui Luther, de unde și denumirea de „Walther-Passion” (BRANDSCH 1922, 328-329). Lucrarea a fost foarte larg răspândită, suferind de-a lungul timpului unele modificări, mai ales în partidele corale. Autorul nu este în mod special menționat, existând doar relatări conform cărora Walter ar fi compozitorul. Aceste Patimi poartă azi denumirea de „Keuchenthal-Passion” după cartea de cântări sus-amintită, în care au fost tipărite (HOPPE 1997, 9-12).

muzică și directorul muzicii la Brașov.¹⁰² În ceea ce îl privește pe Lucas Herrmann, posesorul manuscrisului menționat pe frontispiciu, acesta s-a născut în 1769 la Daia și a murit în 1840 la Brașov, fiind cantor la biserica parohială evanghelică din oraș între anii 1800-1838 (MORRES, pag. 50).¹⁰³

Lucrarea *Passions-Historie* [...] este compusă pentru soliști, cor mixt la patru voci și bas cifrat (*Organo*) în Fa major, înscriindu-se în bogata tradiție a compozițiilor oratorice pentru săptămâna mare. În majoritatea compozițiilor de Patimi au fost transpuse în muzică capitolele 26 și 27 din evanghelia lui Matei. În ceea ce privește recitativele, compoziția este aproape identică cu Patimile care se cântau *a cappella*. În multe dintre compozițiile de Patimi, recitativele au fost preluate după vechiul obicei: textul se recita pe un sunet cu formule cadențiale. Evanghelistul recita pe tonul do', iar Isus pe fa. Elementul novator la Schneider îl constituie însă basul cifrat care susține recitarea. Față de vechile Patimi *a cappella*, în lucrarea lui Schneider toate recitativele sunt încadrate în măsura de 4/4, uneori neținându-se cont de accentele textului. Iată primul recitativ al Evanghelistului reprezentând începutul povestirii biblice:



Recitativul „Und es begab sich” din Patimile de Martin Schneider

Formularea *mit neuen Chören* din titlul lucrării înseamnă că partea recitativelor nu este nouă. Într-adevăr, recitativele acompaniate de bas cifrat se aseamănă mult în toate compozițiile

¹⁰² Vezi și subcapitolul 4.9.

¹⁰³ Pentru aceste informații îi mulțumesc d-lui Gernot Nussbächer din Brașov.

Iată corul „*Ja nicht auf das Fest*” (Nu în ziua praznicului) din prima parte a Patimilor de Martin Schneider:



Corurile sunt compoziții mai elaborate, iar basul cifrat prezintă un desen diferit de cel al basului vocal. Patimile de Schneider se desfășoară fără interludii instrumentale și fără arii.¹⁰⁴ Doar unele corale sunt intercalate în recitarea textului biblic. Coralele sunt notate pe două portative, melodia cu primele cuvinte ale textului în cheia de sopran, iar basul cifrat în cheia de bas. Acesta este un indiciu pentru faptul că în aceste momente cânta întreaga comunitate, condusă și acompaniată de orgă. Coralele reprezintă de fiecare dată puncte de reflecție și meditație asupra celor relatate în textul evangheliei. Iată primul coral „*Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken*“ (Doamne, întărește-mă ca să cuget asupra suferințelor Tale) din Patimile de Martin Schneider:



Corul *Herr, stärke mich* din Patimile de Schneider

Armonizarea coralelor corespunde cu cea din cartea de corale a lui Martin Schneider.¹⁰⁵ Uneori, spre exemplu la primul coral (*Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken*) sau la ultimul (*Christus, der uns selig macht* [Hristos cel care ne aduce fericirea]), diferă tonalitatea față de

¹⁰⁴ După corul final (*Conclusio*) în partitură mai sunt adăugate două lucrări cu text latin și acompaniament orchestral: duetul *Ecce quomodo moritur iustus* cu doi corni în Fa și bas cifrat și corul *Viri justi tolluntur* cu oboi și trei tromboni colla parte, susținute de basul cifrat. Probabil, aceste piese au fost interpretate în anumite momente în desfășurarea Patimilor. Partitura însă nu specifică locul insertului.

¹⁰⁵ Vezi și subcapitolul 4.9.

cartea de corale. Această diferență se datorează contextului tonal în care apare coralul în cadrul Patimilor.

Remarcabil este faptul că aceste Patimi sunt păstrate ca partitură într-o caligrafie deosebit de frumoasă, nu în set de partide separate, cum ne este transmisă majoritatea lucrărilor din aceea perioadă.¹⁰⁶

6.2.2. Patimile de Sartorius (?)

La ACBS, cota B 141, se păstrează un set de partide ale Patimilor după Matei în Fa major. Setul de partide a fost copiat în anul 1859 de către Stefan Tatter.¹⁰⁷ În lista notelor muzicale existente în ACBS, cantorul și organistul sibian Franz Xaver Dressler a menționat că ar fi vorba despre o compoziție de Johann Sartorius.¹⁰⁸ O comparație cu un alt set de partide al Patimilor în Fa, aflat la AMEE, fondul comunei Viscri (jud. BV), aduce la iveală faptul că recitativele tuturor personajelor sunt identice în ambele părți ale Patimilor. Setul de la Viscri, nedatat, poartă pe frontispiciul partidei de *Organo* inscripția Sartorius. O datare precisă ar putea fi făcută doar prin analizarea hârtiei foarte groase și uzate precum și a filigranului. Se pare că setul de la Viscri este mai vechi, datând probabil din secolul al 18-lea. Corurile sunt compoziții diferite în cele două seturi. Cele de la Viscri sunt mai lungi și mai elaborate. Corul introductiv are 16 măsuri în varianta de la Viscri, în varianta sibiană doar 4 etc. Patimile de Sartorius au fost deci răspândite în diferite comunități, iar corurile au fost compuse din nou de diferiți compozitori anonimi. Patimile circulau însă sub denumirea „*de Sartorius*”. Variante incomplete ale acestor Patimi se mai găsesc la DJSibiuAN precum și la AMEE, fondul comunelor Șona și Viscri. Recitativele sunt identice, însă corurile diferă. Astfel se explică atribuirea Patimilor în Fa din Sibiu lui Sartorius. Din punct de vedere stilistic nu este ușor de apreciat dacă este vorba despre Sartorius sen sau jr. Recitativele păstrează caracterul vechi al recitării *recto tono* cu formule

¹⁰⁶ Conform unei relatări verbale a colegului Steffen Schlandt din Brașov, într-un teanc de note muzicale din Biserica Neagră a fost găsită recent partida Evanghelistului din Patimile de Martin Schneider.

¹⁰⁷ Inscripție la sfârșitul partidei *Tenor Evangelist*.

¹⁰⁸ Numele *Sartorius Johann* apare pe coperta setului de partide, scris cu creionul. Pe frontispiciul partidei *Organo*, F. X. Dressler a notat: „*Die Historia vom Leiden und Sterben Jesu Christi aus dem Evangel. Sanct. Matthäi kurz gezogen*“ s. „*Das vollständig vermehrte Hermannstädtische Gesangbuch. Druckts (sic) Joh. Barth 1769*“ („Istoria suferinței și a morții lui Isus Christos extrasă pe scurt din evanghelia sfântului Matei“ vezi «Cartea complet întregită de cântări din Sibiu. Tipăritură Johann Barth 1769»”).

cadențiale. Setul sibian cuprinde partidele *Tenore Evangelist, Basso Jesus, Petrus, Judas, Pilatus, Caiphaz, Canto, Alto, Tenore, Basso și Organo*. Recitativele sunt aproape identice și cu cele din Patimile după Matei de Martin Schneider, diferind de acestea prin formule cadențiale ușor schimbate și printr-un bas cifrat mai simplu. De fapt și în această compoziție recitativele sunt preluate din vechile Patimi *a cappella*.

Iată și același prim recitativ în varianta lui Sartorius (?). Sub aspect melodic, formula de recitare este identică cu cea din Patimile de Schneider. Basul prezintă însă un cifraj mai puțin bogat.

The musical score shows the vocal line for the Evangelist and the organ accompaniment. The organ part uses a simple figured bass with the numbers 6, 5, and 6, indicating a specific harmonic structure.

Recitativul „Und es begab sich, da Jesus alle diese rede vollendet hatte” din Patimile de Sartorius (?)

Corurile la patru voci sunt compoziții originale. Interesant este că în nici una din partidele Patimilor păstrate la ACBS nu se găsesc corale. Și în această lucrare orga este instrumentul care realizează basul continuu. Nu există interludii instrumentale.

Comparând basul cifrat al celor două Patimi, remarcăm că cel al lui Schneider este mai elaborat atât în recitative cât și la coruri. Cifrajul este complet, pe când la Sartorius (?) multe armonii se subînțeleg: cifrajul este eliptic în ceea ce privește sextacordul cât și cvartsextacordul. Să fie acest din urmă fapt un indiciu că autorul Patimilor în Fa este Sartorius sen?

6.2.3. Patimile din Șona

Printre manuscrisele muzicale provenind din satul Șona (jud. Alba), la AMEE se păstrează un exemplar al Patimilor după Matei în Fa. Din păcate materialul muzical este

incomplet. Există o partidă a Evanghelistului, două cu cuvintele lui Isus (dintre care una conține și vocea de bas a corurilor) și partida incompletă a orgii. Recitativele sunt cele cunoscute din Patimile de Sartorius. La sfârșitul partidei Evanghelistului se găsește adnotația *anno 1803, 1.October*. În comparație cu Patimile de Sartorius (?) și Schneider, partida de orgă a acestor Patimi se prezintă mai elaborată, în același timp și mai interesantă din punct de vedere armonic. Din păcate, ea este incompletă, lipsind prima și ultima filă. Patimile din Șona se deosebesc de celelalte compoziții de gen și dintr-un alt punct de vedere: în locul unor strofe de coral sunt intercalate arii. Acestea prezintă un bas atât de bogat cifrat, încât nu putem decât să deplângem faptul că tocmai această lucrare s-a păstrat incomplet, lipsind partidele *Cantus*, *Alto* și *Tenore* precum și cele ale unor personaje (*Pilatus*, *Petrus*, *Judas* et alia).

Iată partida orgii a uneia una dintre arii (prima parte):



Aria „Ihr Sünder, wer kommt doch“ (Păcătoșilor, cine vine oare) din Patimile de la Șona, prima parte

De asemenea, unele denumiri de tempo și de caracter cum ar fi *Andante un poco Adagio* (vezi aria de mai sus) sau *Mesto* atrag atenția în mod deosebit. Corurile acestor Patimi nu sunt atât de lapidare ca cele ale lui Martin Schneider sau ale lui Sartorius (?) în varianta sibiană. În partida orgii, la aceste coruri se disting intrări în stil fugat. Linia basului este diversificată, întâlnim figuri anacruze, figuri cu sunete repetate („*Klopfbass*”), ecouri. Chiar dacă s-au păstrat doar câteva partide încât nu se poate redacta o partitură, este evident că avem de-a face cu o lucrare din barocul târziu. Ca în multe alte lucrări, în partida *Organo*, coralele sunt notate pe două portative, cu melodia în cheia de sopran, indicând totodată începutul textului, și cu basul cifrat în cheia de bas. Interesant este că multe corale sunt variante *ad libitum*, fiind cântate doar

atunci când nu se interpretează o arie. În exemplul de mai sus, înaintea ariei citim: „*anstatt des Chorals folgt eine Arie*” (în locul coralului urmează o arie), iar la sfârșitul ariei: „*wird aber die Arie ausgelassen, so folgt dieser Vers*” (dar dacă aria se omite, atunci urmează strofa aceasta). Limbajul armonic al Patimilor din Șona este cel mai elevat dintre cele trei lucrări. Oricine ar fi fost, acest compozitor abil stăpâna un limbaj muzical rafinat. Nu putem decât să deplângem faptul, că tocmai această lucrare este incompletă și nu ni se dezvăluie autorul ei! Comparând basul cifrat al ariilor și al corurilor cu cel al serviciilor divine de cântă menționate la subcapitolul 5.4., în ceea ce privește complexitatea acestuia, unele afinități par să existe cu stilul compozitorului Johann Knall.

La sfârșitul partidei Evanghelistului există o notă scrisă cu cerneală: „*Evangelist gesungen im Jahre 1942 Adjuvant Johann Konnerth Nr. 125 in Schönau, Pfarrer: Wilh. Capesius.*” (Evanghelist cântat în anul 1942 Adjuvant Johann Konnerth nr. 125 la Șona, preot: Wilh. Capesius). Această adnotație relevă faptul că aceste Patimi au fost cântate mai bine de un secol.

6.2.4. Rolul orgii în cele trei compoziții

În cele trei compoziții de Patimi, rolul orgii se rezumă la realizarea basului cifrat. În recitative, basul cifrat stânjenește oarecum fluxul liber al recitării, integrând într-o măsură de 4/4 o desfășurare muzicală care la origine a fost cu siguranță un *parlando rubato*. În cele trei lucrări, recitativele sunt aproape identice. Basul cifrat al recitativelor diferă doar în unele momente (eventuale note de pasaj, cifraj eliptic sau complet). Dacă admitem că Sartorius (sen) este autorul recitativelor cu basul cifrat, cum ne relevă vechiul set de partide din Viscri (vezi paragraful 6.2.2.), avem în față trei variante ale aceleiași lucrări. Diferențele sunt totuși semnificative. În fiecare variantă există alte compoziții de coruri. În varianta din Șona sunt intercalate arii de dimensiuni ample. La rândul lor, ariile și corurile sunt susținute de basul continuu care se distinge de basul continuu de factură mai simplă al recitativelor. Cifrajul ariilor și al corurilor ajunge în cazul variantei din Șona la acorduri de septimă în diferite răsturnări, chiar la acorduri de nonă. Această susținere a avut și avantaje de ordin practic: a ajutat cântăreții la menținerea intonației, fiind în același timp un suport ritmic pentru membrii ansamblului coral. La coralele prezente în două dintre cele trei compoziții de Patimi, orga avea un rol hotărâtor: cel de a conduce cântarea întregii comunități. În partida *Organo*, concomitent cu linia melodică a

coralului este notat și începutul textului împreună cu basul cifrat. Coralele însă nu sunt prezente în toate variantele ale acestor Patimi. În variante din Șona, ele au putut fi înlocuite cu arii solistice.

Comparând partidele *Organo* ale celor trei compoziții de Patimi prezentate în acest subcapitol, remarcăm că cea a lui Schneider este mai elaborată decât cea a lui Sartorius (?). Partida de orgă cea mai evoluată și interesantă din punct de vedere armonic rămâne însă cea a Patimilor după Matei provenind din satul Șona.

6.3. Oratoriul de Patimi

Clasificarea compozițiilor de Patimi după textul prelucrat face o deosebire între Patimile oratorice (*oratorische Passion*) și Oratoriul de Patimi (*Passionsoratorium*). În primul caz, textul biblic este compus sub forma unor recitative și coruri, beneficiind eventual și de inserarea unor corale sau arii. Oratoriul de Patimi este o compoziție pe text preponderent extrabiblic, de epocă. Față de Patimile oratorice, rolul ariilor și al arioso-urilor este mult sporit, remarcându-se influența operei. În epoca barocului muzical, textul cel mai des tradus în muzică a fost *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (Isus, cel chinuit și murind pentru păcatele lumii) de Barthold Heinrich Brockes. Atât Reinhold Keiser (1674-1739) cât și Georg Philipp Telemann (1681 -1767), Johann Mattheson (1681-1764) sau Georg Friedrich Händel au creat câte un Oratoriu de Patimi pe acest text (Kurt von Fischer în MGG¹ 10, 900).

6.3.1. Patimile de Samuel Schobel

La ACBS, cota B 139, se păstrează un manuscris cu titlul: *Partitur von der musikalischen Vorstellung der Leidensgeschichte Jesu Christi componirt von Samuel Schobel* (Partitura prezentării muzicale a Patimilor lui Isus Hristos compusă de Samuel Schobel). Pe prima pagină este notat anul 1846. Partitura este un manuscris voluminos care cuprinde 106 file. La aceeași cotă se află și un set de partide al acestor patimi copiat în anul 1888 de Adolf Thiess, învățător la Șura Mare (jud. Sibiu).

Despre Samuel Schobel ca de altfel despre mulți compozitori de muzică bisericească, nu se cunosc prea multe date. Lexiconul lui Walter Myss nu îl menționează. Wolfram Hoppe afirmă că nu sunt cunoscute date despre viața lui (HOPPE 1997, 28). Samuel Schobel s-a născut la

Boarta (jud. Sibiu), a murit în data de 12 aprilie 1895 la Buia (jud. Sibiu), unde fusese preot între anii 1847-1895 (ARZ 1955).

Textul acestei compoziții este în mare măsură un text liber. Puține sunt momentele în care apare textul biblic. Patimile nu sunt relatate după evanghelia lui Matei, ci se folosește un text compilat din cele patru evanghelii. Acest fapt se poate observa încă de la corul introductiv care are următorul text: „*Das Leiden und Sterben unsers Herren Jesu Christi, wie es beschrieben ist von den heiligen Evangelisten*“ (Suferința și moartea Domnului nostru Isus Hristos, cum sunt descrise de către sfinții Evangheliști).

Partitura structurează oratoriul în două părți. Partidele vocale și instrumentale păstrate la aceeași cotă indică interpretarea oratoriului în mai multe părți, în duminicile Postului Paștelui.¹⁰⁹ Dată fiind durata foarte lungă a întregii piese, această variantă apare plauzibilă. Ea conține 32 numere în prima parte și 63 în cea de-a doua, majoritatea fiind arii în tempo lent sau moderat!

Textul folosit de Schobel se găsește tipărit în anexa unor cărți de cântări de la sfârșitul secolului al 18-lea¹¹⁰ fiind transpus în muzică și de alți compozitori transilvăneni.¹¹¹ Coralele intercalate de obicei în desfășurarea oratoriilor de Patimi, destinate cântării de către întreaga comunitate, nu sunt specificate în această partitură. Urmărind textul tipărit din cartea de cântări, în care aceste strofe erau prezente, comunitatea a putut totuși să le intoneze. În partida orgii care există separat de partitură și datează din anul 1888, începutul textului coralelor este menționat cu creionul.

Lucrarea este scrisă în tonalitatea de bază Lab major. Pe parcurs întâlnim și piese în Mib major, Sib major, fa minor, Sol major, Do major. Instrumentele folosite sunt două viori, doi corni în Mib și orga. În partidele celor patru voci (*Canto, Alto, Tenore, Basso*) sunt trecute atât rolurile solistice cât și cele ale ansamblului coral. Conform tradiției de secole, și aici, partida Evanghelistului este atribuită tenorului, pe când cuvintele lui Isus sunt cântate de o voce de bas. Altul și sopranul cântă arii cu texte extrabiblice, având caracter meditativ-contemplativ.

În acest oratoriu, la marea majoritate a pieselor, vioara I are un rol solistic, independent de scriitura vocală. În contextul unui oratoriu de Patimi surprinde totuși o cadență plină de virtuozitate a viorii, cum se găsește la sfârșitul ariei sopranului (nr. 12, în Mib major), cu pasagii

¹⁰⁹ După numărul 13 al primei părți în partida orgii este menționat: *bis hierher 1. Fastensonntag*, (până aici, prima duminică a postului) iar după numărul 25: *bis hierher 2. Fastensonntag* (până aici, a doua duminică a postului).

¹¹⁰ În cărțile de cântări editate la Sibiu în 1783 și 1792.

¹¹¹ De exemplu de către autorul anonim al Patimilor la cinci voci în sol minor provenind din Cisnădie, aflate azi la DJSibiuAN, cota jj 41 (HOPPE 1997, 25-27).

și arpegii în treizecidoimi. Textul ariei nu oferă vreo justificare pentru asemenea desfășurări spectaculoase: *Ach, Mensch, dein Jesu schwitzet Blut*. (Ah, omule, sudoarea lui Isus este însângerată). Iată sfârșitul acestei arii cu cadența viorii I:



Sfârșitul ariei nr. 12, solo de vioară

Rolul viorii II ca și cel al cornilor se rezumă la acompaniament armonic fără evoluții solistice. Rolul orgii derivă din folosirea ei din trecut ca instrument al basului continuu. Ea își păstrează rolul de susținere a partidelor vocale prin acorduri lungi, notate la 4 dar și la 5 voci. Armoniile nu mai sunt notate printr-un bas cifrat. La arii și la coruri, orga dublează în principiu celelalte instrumente. De aici rezultă o anumită monotonie a scriiturii. Dese sunt acompaniamentele în stilul basului Alberti, ca de exemplu în aceeași arie nr. 12 în Mib major. Suprapunerea trioletelor din partida viorii cu diviziunile binare din acompaniamentul orgii înviorează totuși discursul muzical. Iată un exemplu:



Începutul ariei *Ach Mensch, dein Jesus schwitzet Blut* din *Patimile* de Schobell

În general, la acest oratoriu surprinde faptul că expresivitatea textului nu își găsește corespondența așteptată în muzică: liniile melodice ale partidelor vocale sunt de obicei de o melodicitate simplă, vocile dialoghează cu vioara I, care se complăce în game și arpegii diatonice. Însuși momentul celebru al oricărui oratoriu de Patimi, întrebarea lui Isus *Eli, eli, lama asabthani* (în *Patimile* de Schobell cu text german: *mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* [Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?]), este realizat într-o manieră cantabilă în acest oratoriu, debutând în terțe paralele la viori. Linia melodică a basului, marcată la început printr-un salt de sextă mică, secvențează imediat în continuarea ariei. Atmosfera de disperare este sugerată doar de tonalitatea fa minor, de tempoul *Adagio*, de contraste subite între *forte* și *piano*, chiar *pianissimo*, precum și de coborârea în registru grav a tuturor vocilor la sfârșitul ariei. Orga susține ansamblul prin acorduri repetate în ritm de pătrimi.

Aria “*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen*” din *Patimile* de Schobell, în anexa II, pag. 46

Recitativele tenorului sunt și ele creații melodice ale secolului al 19-lea. În unele momente se resimte încă vechea recitare *recto tono* cunoscută din *Patimile a cappella* ale secolului al 16-lea și al 17-lea, ca și din *Patimile* cu bas cifrat. La recitative, orgii îi revine aici vechea funcție de instrument de *basso continuo*. Acordurile, chiar dacă sunt scrise cu note și nu ca bas cifrat, marchează momentele de schimbare a armoniei. Cadența de la sfârșitul fiecărui recitativ se rezumă la formula dominantă (cu septimă) – tonică.

Iată recitativul tenorului „*Und um die sechste Stunde ward eine Finsternis über das ganze Land bis zu der neunten Stunde und die Sonne verlor ihren Schein*“ (Și pe la ceasul al șaselea s-a făcut întuneric în toată țara până la ceasul al nouălea, și soarele și-a pierdut strălucirea). Linia melodică a Evanghelistului trădează, prin sunetele repetate, influența vechii recitări pe un sunet (în terminologia germană: “*Rezitationston*”).



Recitativul „*und um die sechste Stunde*“ din Patimile de Samuel Schobel

Acest stil muzical simplu, apropiat de muzica populară germană a vremii, cu o structură formală foarte clară, a fost propagat în secolul al 19-lea de Friedrich Silcher (1789-1860) și Hans Georg Nägeli (1773-1836). Aceștia au încercat să aplice pe tărâm muzical ideile novatoare ale pedagogului elvețian Heinrich Pestalozzi (1746-1827). În prefața exemplarului din comuna Agârbiciu a acestor Patimi se afirmă despre materialul muzical utilizat de Schobel: „*Die Themen zu einigen Melodien hat er alten Messen und Volksliedern entnommen.*“ (Temele unor melodii le-a preluat din mise vechi și cântece populare, vezi paragraful 6.3.2.). Iată că influența muzicii populare nu este întâmplătoare în acest oratoriu.

În întreaga operă există un singur moment solistic al orgii: aria în Mib major a alto-ului (nr. 30, la sfârșitul părții I). Textul este: „*Ach, was soll ich Sünder machen, ach, was soll ich fangen an*“ (Vai, ce să fac eu, păcătosul, ce să încep?). Textul nu pare să justifice necesitatea unui moment solistic al orgii. Din nou, în această arie nu putem face nici o legătură între text și muzică. Muzica pare senină, fără legătură cu textul, care exprimă exclamația unui suflet deznădăjduit, chiar dezorientat. Aria (*Adagio*) are 94 măsuri. Vocea de alto este acompaniată de celelalte instrumente: viori, corni, orgă. În cele 14 măsuri de preludiu instrumental, orga nu se impune ca instrument solistic. La primul interludiu instrumental, între măsurile 27-39, la cel de-

al doilea, între măsurile 59-63 ca și la postludiu, între măsurile 85-94, se desfășoară solo-urile orgii, toate în tonalitatea de bază Mib major. Este vorba de game și arpegii, multe în secvențe, la mâna dreaptă, acompaniate de un bas Alberti la mâna stângă. Nu distingem nici o deosebire față de scriitura pentru pian a epocii. În concluzie, în aceste Patimi nu găsim nici o urmă de scriitură idiomatică pentru orgă.

Pe întreaga durată a Patimilor, în partida de orgă nu distingem nici o referire la folosirea mai multor manuale, a pedalierului sau a unor sonorități specifice orgii. Foarte rare sunt indicațiile *piano* sau *forte*.¹¹² Ele se referă întotdeauna la întreg ansamblul și nu numai la instrumentul cu claviatură.

O comparație între partitura din 1846 și partida orgii din setul de partide datând din anul 1888 aduce la iveală faptul că, începând cu partea a doua, avem de-a face cu o altă compoziție! Numerele și textul sunt identice, dar muzica a fost schimbată. Partida orgii diferă, tonalitățile sunt altele, chiar și unele distribuții diferă (un duet devine o arie de tenor etc.). Să fi fost încurajat copistul partidelor de stilul “în manieră populară” al lucrării, pentru a compune el însuși în acea manieră? Oricum, acest material muzical aflat la aceeași cotă, nu s-ar fi putut folosi laolaltă (partitură și partide) decât în prima parte.

Patimile de Samuel Schobel au avut o răspândire largă. Faptul este dovedit de numeroasele copii păstrate în arhiva muzicală de la Viscri (jud. Brașov), Agârbiciu (jud. Sibiu) și de la Șelimbăr (jud. Sibiu) din cadrul AMEE. De asemenea, DJSibiuAN păstrează la cotele jj 44 și jj 45 copii ale Patimilor lui Schobel.

Acest oratoriu demonstrează în mod exemplar în ce măsură gustul unei epoci se poate reflecta atât în poezia cât și în muzica unor creații bisericești. Compunând vechiul text după gustul “modern”, Samuel Schobel a dedicat enoriașilor săi o lucrare de factură lirică, ușor de înțeles, plăcută la ascultare. Verdictul sever al lui Gottlieb Brandsch despre această lucrare aparține unei alte epoci. La începutul secolului al 20-lea crescuse interesul pentru muzica veche. Mai ales în domeniul muzicii bisericești, muzica secolului al 17-lea și a primei jumătăți a secolului al 18-lea a fost declarată superioară celei din perioada clasicismului sau a romantismului. În acest context trebuie înțeleasă afirmația lui Gottlieb Brandsch despre Patimile de S. Schobel: „[...] *Machwerk eines Pfarrers oder Kantors [...] Mozartsche Reminiszenzen und Volksliedmotive in jeder Zeile verratend [...]. Behagliche Philisterhaftigkeit ohne jede Spur*

¹¹² De exemplu în duetul pentru sopran și alto (nr. 22 al părții a doua): *Zion Frühling will anfangen* (Primăvara Sionului vrea să înceapă).

starken Empfindens, ohne jede Ahnung von der Größe des behandelten Stoffes, das ist das Kennzeichen dieser Musik” (Cârpeala unui preot sau a unui cantor [...] trădând reminiscențe mozartiene și motive populare în fiecare rând [...]). Filistinism fără urmă de sentimente puternice, fără idee despre măreția motivului prelucrat, acestea sunt caracteristicile acestei muzici. BRANDSCH 1922, 350).

Azi, împărtășim aprecierea conform căreia cu Patimile lui Samuel Schobel ne-a parvenit un oratoriu “în stil popular” care a cunoscut o largă răspândire în secolul al 19-lea, atât la țară cât și în orașe. Este un produs al timpului. Nici textul și nici muzica nu-l situează în rândul acelor opere care ar merita să reintre în circuitul muzicii bisericești practică în zilele noastre.

6.3.2. O variantă a Patimilor de Schobel cu adnotări

La AMEE, fondul documentelor din comuna Agârbiciu, se păstrează un exemplar al Patimilor de Schobel, prelucrat de un rector de școală din comuna Agârbiciu (jud. Sibiu). În afara faptului că este un document pentru multiplele intervenții ale unor persoane mai mult sau mai puțin autorizate în compoziția inițială, documentul are o prefață care dezvăluie aspecte demne de reținut din practica muzicală în mediul rural al secolului al 19-lea în Transilvania. În acele vremuri, muzica era interpretată doar de bărbați și băieți. Drept muzicieni de profesie ai satului (“*Berufsmusiker*”) erau considerați pe lângă cantor și organist rectorul școlii, dascălul, clopotarul ca și elevul care urma să fie pregătit pentru a intra la studii de seminar. În cele ce urmează, prefața la Patimile de Schobel, varianta din Agârbiciu din anul 1933, este redată integral atât în original cât și în traducere:

Anmerkung zur Schobelschen Passion aus Arbegen

Die obigen Passionsgesänge hat Samuel Schobel Anfang der 50-er Jahre des verflossenen Jahrhunderts mit seinem Genossen Peter Roth, der als Pfarrer in Abtsdorf bei Kleinschelken gestorben ist, vertont. Schobel war zu jener Zeit Rektor in Martinsdorf und ist als evangelischer Pfarrer A.B. in Bell gestorben.

Zu jener Zeit wirkten in jeder sächsischen Gemeinde: ein Rektor, ein Kantor, ein Mädchenlehrer, ein Glöckner, ein seminaristisch gebildeter Prediger und ein Schuljunge, den der Rektor für das Seminarstudium vorbereitete. Das waren mit Einschluß des Organisten 7 Berufsmusiker. Mit diesen Kräften jeden Sonn- und Feiertag Kirchenmusik aufzuführen, war die Hauptaufgabe des Rektors. Alle geistlichen Gesänge, die aufgeführt wurden, waren, den

damaligen Musikkräften entsprechend, im gemischten Chorsatz verfaßt, jede der vier Singstimmen in seinem eigenen Schlüssel: (u.zw. Canto-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel, die Violin-, Corni- und Orgelstimmen im Violin- und Baßschlüssel).

Auch Schobel hatte seine Passionsgesänge nach diesen fünf Schlüsseln vertont und geschrieben. Die Themen zu einigen Melodien hat er alten Messen und Volksliedern entnommen.

Der Unterschriebene hat während seiner 41jährigen Dienstzeit in Marktschelken diese Passionsgesänge in der genannten Fassung alljährlich, an jedem Gründonnerstag den 1. Teil und am Karfreitag den 2. Teil mit Hilfe seiner Adjuvanten, die er und sein dritter Vorgänger im Rektorat, Johann Bielz in die Geheimnisse jener Schlüssel eingeführt hatte, aufgeführt.

Es war aber ein großer Fehler, daß die Gesänge in ihrem gemischten Chorsatz von Männern gesungen werden mußten. Um diesen Mangel zu beseitigen, hat der Unterschriebene diesen Auszug aus der Schobelschen "Passion" für Männerstimmen bearbeitet. Über Auftrag des Rektors Michael Schneider und des Organisten Andreas Schäßburger hat der Unterschreiber diese Partitur für die ev. Kirchengemeinde A.B. in Arbegen abgeschrieben. Mögen auch dort diese Gesänge die Herzen der Kirchenbesucher zur Höhe führen.

Marktschelken, am 7. März 1933.

Heinrich Bretz. Rector i.R.

(Adnotări la Patimile de Schobel din Agârbiciu)

Cântările de Patimi de mai sus au fost compuse în anii '50 ai secolului trecut de către Samuel Schobel împreună cu tovarăşul său Peter Roth, care a murit ca preot la Țăpu, lângă Șeica Mică. Schobel era pe atunci rector la Metiș și a murit ca preot evanghelic la Bruiu.

În acele vremuri activau în fiecare comună săsească: un rector, un cantor, un învățător al fetelor, un clopotar, un predicator cu studii de seminar și un elev pe care rectorul îl pregătea pentru studiile la seminar. Împreună cu organistul au fost deci 7 muzicieni de meserie. A interpreta cu aceste forțe în fiecare duminică și în fiecare zi de sărbătoare muzică bisericească a fost sarcina principală a rectorului. Toate cântările religioase interpretate erau compuse, după obiceiul acelor vremuri, pentru cor mixt, fiecare voce fiind scrisă în propria cheie (și anume cheia de sopran, alt, tenor și bas, viorile, cornii și orga în cheia de vioară și bas).

Și Schobel a scris cântările de Patimi în aceste chei. Temele unor melodii (sic) le-a preluat din mise vechi și cântece populare.

În timpul celor 41 ani de rectorat la Șeica Mare, subsemnatul a interpretat anual aceste cântări de Patimi cu ajutorul adjuvanților, pe care i-a instruit ca și predecesorul său Johann Bielz în tainele cântării în vechile chei, în varianta descrisă mai sus, prima parte în joia mare, iar partea a doua în vinerea mare.

A fost însă o mare greșeală că bărbații trebuiau să cânte cântările scrise pentru cor mixt. Pentru a înlătura acest neajuns, subsemnatul a prelucrat acest extras al Patimilor de Schobel pentru cor bărbătesc. La porunca rectorului Michael Schneider și a organistului Andreas Schäßburger subsemnatul a copiat această partitură pentru comunitatea evanghelică C.A. din Agârbiciu. Fie ca și acolo aceste cântări să înalțe inimile enoriașilor.

Șeica Mare, la 7 martie 1933

Heinrich Bretz, rector în pensie).

6.4. Patimile de Rudolf Lassel

La data de 3 aprilie 1901 în presa locală din Brașov (*Kronstädter Zeitung*) a apărut un anunț: „*Morgen, am Gründonnerstag, nachmittags 3 Uhr gelangen die beiden ersten Teile der neuen «Leidensgeschichte» für Chor, Soli, Gemenidegesang und Orgelbegleitng durch den Schülerkirchenchor zur Aufführung [...]. Die Besucher dieser Aufführung werden darauf aufmerksam gemacht, daß der Text dieses Passions-Oratoriums sich im Anhang unseres neuen Gesangbuches befindet, und freundlich gebeten, sich an der Aufführung der eingestreuten, für Gemeindegessang bestimmten Choräle durch Mitsingen zu beteiligen.*” (Măine, în joia mare, la orele 3 după-amiază vor fi interpretate primele două părți ale noilor „Patimi” pentru cor, soliști, cântare a comunității și acompaniament de orgă de către corul bisericesc al elevilor [...]. Atenționăm publicul asupra faptului că textul acestui oratoriu de Patimi se găsește în anexa noii noastre cărți de cântări și îl rugăm să participe cântând coralele intercalate în piesă, care sunt destinate comunității. Citat după SAND 1995, 95).

După o lungă perioadă în care probabil Patimile lui Martin Schneider din anul 1809 s-au tot cântat în serviciile divine din săptămâna mare, urmate de *Johannespasion* de Heinrich Schütz în varianta cu orgă a lui Carl Riedel (1827-1888; citat după SAND 1999, 91), Rudolf Lassel, organistul și în același timp maestrul de cor la Biserica Neagră din Brașov prezintă o compoziție nouă.

Format la Conservatorul din Leipzig, unde a urmat cursuri între anii 1880-1883, Lassel se înscrie pe linia compozitorilor urmași ai lui Felix Mendelssohn Bartholdy. Limbajul său muzical este romantic prin excelență, formele și genurile abordate cu predilecție sunt liedul, corul cu și fără acompaniament, muzica bisericească (psalmi, arii, piese de orgă). Egon Hajek afirmă: *Mit Lassel beginnt bei uns der Einfluss der Leipziger Romantik*. (Cu Lassel, la noi, începe influența romantismului din Leipzig. HAJEK 1927, 54). Puține sunt compozițiile de dimensiuni simfonice ale lui Lassel. De menționat aici este mai ales psalmul 43, *Richte mich, Gott* (Judecă-mă, Dumnezeu), pentru cor mixt la opt voci, cor bărbătesc, patru soliști și orgă. Acest psalm a fost inclus de Lassel în Patimile după Matei, în deschiderea părții a treia.

Patimile după Matei („*Matthäuspasion*“) op. 23 sunt lucrarea cea mai amplă a compozitorului. Care sunt elementele novatoare ale acestei lucrări față de cele aflate în uz până atunci? În primul rând, această operă nu mai ține cont de vechiul obicei al recitării *recto tono* a textului evangheliei. Recitativele sunt compuse liber, acompaniate cu rafinament de către orgă. La acompaniamente, orgii i se cer timbre diverse, deosebite pentru diferiții soliști. Prin acest mijloc Lassel caracterizează personajele. Pentru recitativele Evanghelistului compozitorul cere un registru deschis (*helles Register*), pentru acompaniamentul vocii lui Isus dorește o culoare închisă (*dunkel*). Pentru a face față cerințelor, în această piesă orga trebuie să dispună de cel puțin două manuale și pedalier.

Iată primul recitativ cu adnotări privind timbrurile orgii:

N. 3 Recitativ *Evangelist* Tenor oder hoher Bariton

Allegro moderato Lebhaft, im Erzählerton

mf Und es be - gab sich, da Je - sus al - le die - se Re - de voll - en - det hat - te,

p helles Register

Jesus Bariton
Andante
p sprach er zu sei - nen Jün - gern: Ihr wis - set,

I. Man. espr.
II. Man.
p Dunkel

Ped.

daß nach zwei - en Ta - gen O - stern wird und des Men - schen Sohn wird

mf ü - ber - ant - wor - tet wer - den, daß er ge - kreu - zi - get wer - de.

Recitativul *und es begab sich* din Patimile de Lassel

Linia melodică ține cont de accentele textului. Expresivitatea este o preocupare importantă a compozitorului, fiind realizată atât prin alcătuirea liniei melodice, cât și prin armonizare. Lucrarea încă mai este structurată pe numere, dar acestea se grupează alcătuind scene întregi în cadrul cărora se succed recitativele, interludiile de orgă, corurile și coralele.

Patimile de Lassel au rămas neterminate. Cele trei părți existente acoperă textul biblic pentru joia mare (Matei 26, 1-75), cel pentru vinerea mare (Matei 27, 1- 66) nefiind compus. Textul cu coralele intercalate se găsește tipărit în anexa cărții de cântări din 1898, prima carte de cântări cu valabilitate pentru întreaga Biserică evanghelică C. A. din Transilvania.

Rolul orgii este mult sporit față de basul continuu care susținea recităriile pe un sunet în compozițiile secolelor anterioare. În momentele dramatice, orga subliniază stările sufletești prin mijloace specifice. Iată un exemplu în acest sens. În doar câteva măsuri, sonoritatea orgii crește de la *piano* la *forte* și chiar *fortissimo*, după care descrește brusc:

The musical score is for a recitative from the Passion of Lassel. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and an organ accompaniment. The vocal line starts with the word 'dunkel' and the organ accompaniment starts with 'p'. The organ accompaniment features a crescendo leading to a forte section marked 'ff' and then a decrescendo marked 'dim.'.

The lyrics for the first system are: undhielten Rat, wie sie Je - sum mit List grif - fen und

The lyrics for the second system are: tö - te - ten. Sie sprachen a - ber:

10

Recitativul „wie sie Jesum mit List griffen und töteten” (cum să-l prindă pe Isus, cu vicleșug, și să-l ucidă) din Patimile de Lassel

Textul recitat de Evanghelist redă momentul în care se pune la cale complotul împotriva lui Isus. Se caută un mijloc de a-l omorî. Linia melodică, pornind de la *piano*, ajunge în *crescendo* într-un registru mai înalt, culminând în *forte* pe cuvântul *töteten* (au omorât). Acordurile orgii acompaniatoare iau amploare, ajungând la opt voci. Efectul *crescendo* și

decrecendo, cerut aici de orgă pe parcursul a doar câteva măsuri, nu se poate reda decât pe unele instrumente cu acțiune electrică sau pneumatică. Reiese clar că Lassel, fiind el însuși organist, a compus oratoriul pentru un instrument modern, dotat cu asemenea facilități. În construcția europeană de orgi de la începutul secolului al 20-lea și-a făcut apariția orga cu sistem de acțiune electric. Dintr-o scrisoare de recomandare a lui Lassel către parohia evanghelică din Sibiu din anul 1912 reiese că Lassel a fost adeptul noului sistem.¹¹³ Recitativul reprodus este elocvent și din punct de vedere armonic. Pornind din Do major, trecând prin do minor, ajunge în reb minor, pentru a se întoarce la do minor. Linia basului străbate în valori de note întregi o octavă descendentă. Să fie vorba, în acest loc, de o simbolizare a coborârii în lumea celor morți, după modele cunoscute din opere baroce?

În momente lirice, cum este recitativul redat mai jos, Lassel cere orgii sonoritatea *dolce*. În text aici este vorba despre femeia care vine la Isus cu un vas cu mir scump. Acompaniamentul armonic se rezumă la patru voci. O scurtă inflexiune din Do major către Sol major subliniază expresia „*mit köstlichem Wasser*” (cu mir scump). Remarcabilă este însă folosirea în acest loc al acompaniamentului orgii a unui citat dintr-un coral: „*Liebe, die du mich zum Bilde*” (Dragoste, ce-a luat asupra-și).¹¹⁴ Aluzia este transparentă, iar ascultătorii de odinioară, care cu toții cunoșteau coralul, au putut înțelege și mesajul.

¹¹³ Din păcate, această scrisoare, existentă încă în anul 1996, de atunci s-a pierdut din arhiva Bisericii Evanghelice din Sibiu.

¹¹⁴ Traducerea în limba română a coralelor îi aparține lui Kurt Philippi. Textele biblice în limba română sunt citate după Biblia editată de Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001.

Tempo

p

trat - zu ihm ein Weib, das hat - te ein Glas mit

p dolce

I. Man. *espr.*

II. Man.

Ped.

köst - li - chem Was - ser und goß es auf sein Haupt, da er zu Ti - sche saß.

12

Recitativul „trat zu ihm ein Weib” (s-a apropiat de el o femeie) din Patimile de Lassus

Corurile sunt concise, semănând din acest punct de vedere cu cele din Patimile de Martin Schneider. Textul conținând intervențiile mulțimii este prezentat lapidar, cu puține repetiții ale cuvintelor. Stilistic, muzica se orientează aici mai mult după modele baroce (imitații, *fugato*-uri), iar în coruri, orgii îi revine un rol redus de susținere armonică, asemănător basului continuu. Iată primul cor din această compoziție de Patimi:

Chor **Vivace**

Soprano (S): Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr wer-de im

Alto (A): Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr wer-de im

Tenor (T): Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr wer-de im

Bass (B): Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Auf-ruhr wer-de im

Piano (P): f

Ped.

Corul „Ja nicht auf das Fest” din Patimile de Lassel

În textul biblic al Patimilor sunt intercalate strofe de coral. Nu întâlnim arii sau alte prelucrări de texte extrabiblice. Si aici coralele sunt destinate cântării de către întreaga comunitate (vezi citatul din anul 1901 de la începutul acestui capitol). Pentru o mai bună

pregătire a comunității, Lassel introduce fiecare coral printr-o intonație care se oprește de fiecare dată pe acordul de septimă de dominantă a tonalității coralului:

Orgel

Choral

Gemeinde und Chor

S
Lie - be, die für mich ge - lit - ten und ge - stor - ben in der Zeit,
Lie - be, die mir hat er - strit - ten ew - ges Heil und Se - lig - keit.

A
Lie - be, die für mich ge - lit - ten und ge - stor - ben in der Zeit,
Lie - be, die mir hat er - strit - ten ew - ges Heil und Se - lig - keit.

T
Lie - be, die für mich ge - lit - ten und ge - stor - ben in der Zeit,
Lie - be, die mir hat er - strit - ten ew - ges Heil und Se - lig - keit.

B
Lie - be, die für mich ge - lit - ten und ge - stor - ben in der Zeit,
Lie - be, die mir hat er - strit - ten ew - ges Heil und Se - lig - keit.

18

Coralul „Liebe, die für mich gelitten“ cu intonație din Patimile de Lassel

Procedeul acesta se repetă stereotip la toate cele nouă corale. Armonizarea acestora corespunde celei din cartea de corale la care Lassel fusese cooptat ca editor.¹¹⁵ Noutatea constă în faptul că aceste corale sunt notate la patru voci și pentru coriști.

În cele trei compoziții de psalmi care preced cele trei părți ale lucrării, corului îi revine un rol mai pretențios. Primul psalm (psalmul 8) „*Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen*

¹¹⁵ Pentru cartea de corale a Bisericii evanghelice din 1900, Lassel a compus 123 intonații, toate sfârșind pe septima de dominantă. Vezi și subcapitolul 4.12.

Landen herrlich ist” (Domnul nostru-al căruia glorie e măreață în toate țările) este scris doar pentru cor mixt la patru voci și orgă, celelalte două piese reclamând și aportul unor soliști. Psalmul 42 *„Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser”* (În ce chip dorește cerbul izvoarele apelor) debutează cu o introducere în *crescendo* și *decrescendo* a orgii în doar opt măsuri, procedeu ce se poate realiza doar pe instrumente mari, cu o dispoziție romantică și sistem de adăugire sau retragere rapidă a tuturor registrelor orgii.¹¹⁶

Iată introducerea la psalmul 42:

Introducerea orgii la psalmul „Wie der Hirsch schreiet“ din Patimile de Lassel

Această compoziție recurge la un ambitus sonor de la *pianissimo* (soprană solistă cu orgă) și până la *fortissimo* al corului la opt voci acompaniat de orga în *tutti*.

Psalmul 43 „*Richte mich, Gott*“ este cea mai amplă compoziție a lui Rudolf Lassel. Dispunerea piesei pentru cor mixt la 4-8 voci, cor bărbătesc, cor de femei, 4 soliști și orgă relevă deja intenția compozitorului de a realiza o lucrare vocal-simfonică de dimensiuni ample. Psalmul 43 este structurat în mai multe părți și are o lungime de 454 măsuri. Erupțiile sonore ale orgii, sfârșitul piesei în *pianissimo*, în același timp și în cel mai înalt registru sonor al vocilor de femei, toate acestea surprind în contextul unei lucrări care de altfel este destinată unui cor bisericesc.¹¹⁷

¹¹⁶ Este un efect orchestral cerut în acea perioadă de la orgă de mulți compozitori, dintre care cel mai cunoscut este azi Max Reger (1873-1916).

¹¹⁷ În subtitlul Patimilor după Matei, Lassel afirmă: „*leicht ausführbar*” (ușor de interpretat). Cu siguranță, această afirmație nu se referă la compoziția psalmului 43 care precede partea a 3-a a Patimilor !

În Patimile după Matei de Rudolf Lassel, orgii îi revine un loc central. Introducerile instrumentale la psalmi ca și interludiile din cadrul celor trei părți sunt adevărate demonstrații de virtuozitate. Orga acompaniază și susține armonic recitativele soliștilor. Printr-o scriitură foarte diversificată ca și prin limbajul armonic, ea comentează însă și momentele acțiunii. Iată un exemplu de acompaniament al cuvintelor lui Isus. Recitativul debutează în sib minor pe textul *Meine Seele ist betrübt bis an den Tod* (Întristat este sufletul meu până la moarte). O modulație enarmonică conduce la un acord de Do# major (cu funcție de dominantă pentru fa# minor) pe textul *bleibet hier und wachet mit mir* (rămâneți aici și privegheați cu Mine).

Recitativul "Meine Seele ist betrübet bis an den Tod" din Patimile de Lassel

Bogăția armonică trădează aici compozitorul perioadei romantice târzii. De fapt, toată lucrarea este străbătută de permanente modulații. Nu mai este vorba nici pe departe de un „ton” stabil de recitare. Modulații la terță, modulații enarmonice, cromatizarea intensă sunt procedee frecvent utilizate.

Dramatismul acțiunii culminează în partea a doua a lucrării în momentul prinderii lui Isus. Iată cum comentează orga acest moment recitat de Evanghelist : tonalitatea de bază este

do# minor, tempo-ul *Allegro molto*, pedalierul orgii este intens folosit, având chiar un solo. O mișcare permanentă este produsă de un motiv muzical în optimi, prezent prin secvențare și imitații.

Evangelist
Allegro molto Lebhaft, dramatisch

Da tra-ten sie hin - zu und leg - ten die

Hän-de an Je-sum und grif - fen ihn.

ff volles Werk

rit.

mf

Recitativul „da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum“ (atunci ei, apropiindu-se, au pus mâinile pe Isus și l-au prins) din Patimile de Lassell

Un element novator în lucrarea lui Lassell îl constituie folosirea permanentă a unor citate din corale (de obicei incipiturile coralelor) după exemplul dat de Richard Wagner prin *leitmotivele* prezente în operele sale. Deja în introducerea instrumentală a orgii auzim în măsurile 21-24 începutul coralului *Jesu, deine Passion* (Doamne, suferința Ta). După ce corul împreună cu întreaga comunitate l-a intonat, urmat de psalmul 8: *Herr, unser Herrscher*, postludiul orgii

citează același început de coral într-un *decrescendo* către *pianissimo*. Coralul apare încă odată la primul recitativ al Evanghelistului în momentul în care apare Isus adresându-se ucenicilor (pag.9, măsurile 7-11 ale recitativului).

Un alt citat din coral, *Liebe, die für mich gelitten*, apare de trei ori în prima parte a patimilor: îl auzim în clipa în care se povestește despre o femeie care se apropie de Isus pentru a-l unge cu mir scump (vezi exemplul muzical de mai sus). În corul care urmează “*Wozu dienet diese Vergeudung?*” (De ce risipa aceasta?), același coral este introdus cu măiestrie: apare intercalat la sopran, apoi la tenor și bas (pag.14-16). În cele din urmă, coralul răsună integral la patru voci după povestirea scenei cu femeia care aduce mirul (pag.18). Cel de-a treilea coral al părții I, *Heiland groß an Huld und Treue* (Harul Tău și-a Ta credință), apare de patru ori: în momentul începutului scenei împărtășaniei (pag. 25, măsurile 4-12), la orgă, în interludiul *Larghetto* al orgii care succede momentului trădării lui Isus (pag. 29, măsurile 14-24), în acompaniamentul cuvintelor lui Isus “*Nehmet, esset, das ist mein Leib [...]*” și “*Trinket alle daraus [...]*” (pag. 30-32). Cu acest coral cântat la patru voci se sfârșește prima parte.

Și pentru celelalte două părți se pot da exemple multiple de folosire a citatelor din corale asemănător unor *leitmotive*. Mă voi referi în continuare la un singur moment cu un citat de coral care demonstrează câtă importanță a atribuit Lassel acestui procedeu. În partea a doua, la cuvintele lui Isus: “*Mein Vater, ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie du willst*” (Părintele Meu, dacă nu este cu putință să treacă acest pahar, ca să nu-l beau, facă-se voia Ta), orga acompaniază cu citate din coralul „*Was Gott tut, das ist wohlgetan*“. Isus se supune voinței lui Dumnezeu, iar orga comentează cântând: Ceea ce face Dumnezeu, este bine făcut. Ascultătorii oratoriului de acum 100 de ani puteau foarte bine să realizeze aluzia și implicit să înțeleagă comentariul teologic, dat fiind că acel coral citat de orgă era cunoscut tuturor.

Coralul folosit ca *leitmotiv* este o idee novatoare, un procedeu utilizat după modelul lui Richard Wagner,¹¹⁸ însă nu în cadrul unei opere, ci într-o compoziție bisericească. Despre folosirea citatelor din corale în Patimile de Rudolf Lassel, Egon Hajek afirmă: *Die Passion hat dadurch, daß beinahe ununterbrochen, neben den dramatischen Chören solche evangelische Chormotive in der Begleitung mitklingen, für uns etwas ungemein Vertrautes* (Prin folosirea

¹¹⁸ În acei ani, operele lui Richard Wagner erau cunoscute la Brașov. În anul 1905 teatrul German din Sibiu a interpretat opera „*Lohengrin*”, în 1909 a fost pus în scenă o parte din „*Tannhäuser*”, urmat în 1910 de „*Olandezul zburător*” (TÜRK 1975, 26-29).

aproape neconținută, pe lângă corurile dramatice, a acelor citate din corale protestante în acompaniament, oratoriul de Patimi are pentru noi ceva deosebit de familiar; în: HAJEK 1927, 58). Hajek subliniază aspectul de familiaritate, dat de numeroasele corale auzite pe tot parcursul lucrării. Procedeul amintește însă și de compozițiile ciclice ale epocii romantice, în care părțile sunt legate între ele prin motive muzicale comune. În nici o altă compoziție de Patimi, coralul protestant nu joacă un rol atât de important ca la Lassel.

Deși au fost primite cu oarecare rezervă de brașoveni la prima audiție în anul 1901 (SAND 1999, 111), Patimile după Matei de Lassel au reintrat astăzi în circuitul muzical. Muzica romantică este din nou prețuită la valoarea ei. După interpretarea îndelungată a unor lucrări de muzică veche, mai ales în cadru bisericesc, lucrările epocii romantice stârnesc azi din nou interes. Patimile de Lassel au fost interpretate la Sibiu în anii 2003, 2004 și 2005, precum și la Sighișoara în 2004. În anul 2005, pe piața internațională a fost lansat un CD cu această lucrare.¹¹⁹

6.5. Patimile de Hans Peter Türk

În ideea de a oferi astăzi o compoziție integrală a Patimilor, atât cu textele pentru joia mare, cât și cu cele pentru vinerea mare, compozitorul clujean Hans Peter Türk a continuat lucrarea începută de Lassel.

În anul 2007, în cadrul festivităților prilejuite de evenimentul „Sibiu – Capitala Culturală Europeană 2007” va avea loc prima audiție mondială a compoziției lui Türk. Lucrarea, bazată pe textul capitolului 27 din Evanghelia lui Matei, folosind și texte din psalmi ca și unele strofe de coral, este concepută pentru aceeași distribuție: cor, soliști, orgă. Limbajul muzical este însă unul al zilelor noastre. Analizarea oratoriului va face obiectul unor viitoare studii.¹²⁰

7. Concluzii

¹¹⁹ Rudolf Lassel : *Eine siebenbürgische Passionsmusik* (O compoziție transilvăneană de Patimi). München: Editura Strube, VS 6284. Corul Bach din Sibiu, Kurt Philippi - dirijor, Szilágyi Zsolt - Evanghelist, Matthias Weichert - Isus, Ursula Philippi - orgă. În anexa I a prezentei lucrări sunt prezentate partea a 2-a a Patimilor după Matei de Lassel precum și psalmul 43 *Richte mich, Gott*.

¹²⁰ Pentru a exemplifica tehnica de compoziție a acestei lucrări, care va fi interpretată în primă audiție mondială în 4 aprilie 2007 la Sibiu, prezint în anexa I o înregistrare a psalmului 117 pentru soprană și orgă de Hans Peter Türk.

Afirmația despre existența unui vid în repertoriul pentru orgă din Transilvania între mijlocul secolului al 17-lea și sfârșitul secolului al 19-lea se dovedește a fi totuși neîntemeiată. Orga, instrumentul prezent în aproape toate bisericile protestante din Transilvania, a fost intens folosită. Pentru achiziționarea instrumentelor, comunitățile au făcut eforturi considerabile. În primul secol după reforma lui Martin Luther, rolul orgii în biserica evanghelică era asemănător cu cel din biserica catolică. Și din punctul de vedere al repertoriului se constată unele asemănări. Atât în cadrul liturghiei catolice cât și în cea evanghelică orga acompania corul, putând să și înlocuiască unele părți corale (practica *alternatim*). De asemenea, începând cu a doua parte a secolului al 17-lea, orga susținea soliștii vocali la piesele care beneficiau de suportul basului cifrat. Atât Cantionalul de la Jelna cât și Codicele Căianu, această colecție importantă a călugărilor franciscani de la Șumuleu Ciuc, conțin unele documente timpurii în acest sens. Prin lucrările compozitorului Gabriel Reilich ca și prin muzica provenită din Europa Centrală practică de acesta în Sibiu, noul stil monodic se impune și în practica muzicală din cadrul Bisericii evanghelice din Transilvania.

Atât lucrările ample cum sunt Dictumul sau Patimile, cât și compozițiile de dimensiuni reduse (coruri, arii sau lieduri solistice) beneficiau până în prima parte a secolului al 19-lea de suportul basului cifrat realizat la orgă. Fără cunoștințe despre bas cifrat nici un organist nu-și putea desfășura activitatea în mod corespunzător.

Prin cârtica de orgă a lui Josephus Fazakas Krisbacensis din anul 1738 deținem o culegere multifuncțională care ne dezvăluie câte ceva din diferitele preocupări muzicale ale organiștilor. Pe lângă coralele cu acompaniament de bas cifrat, cartea conține piese pentru orgă solo de diferiți compozitori, muzică de dans precum și sonate pentru vioară și bas cifrat, având la sfârșit reguli pentru cântatul basului cifrat cât și indicații pentru improvizație.

Începând cu secolul al 18-lea, orga era folosită în primul rând pentru susținerea comunității la cântările liturgice, preluând o parte din atribuțiile cantorului și ale corului. Coralul protestant, acest element important în desfășurarea liturghiei evanghelice, se cânta din ce în ce mai mult cu acompaniamentul orgii. Mărturie stau numeroasele cărți de orgă, cele mai vechi provenind de la începutul secolului al 18-lea. Într-o primă fază, coralele erau notate la două voci: melodia și basul cifrat. Începând cu cartea de corale a lui Philipp Caudella (1823) care prezintă armonizări la patru voci, renunțând la cifraj, apar micile interludii stereotipe între rândurile melodice ale coralului. Cu două decenii mai devreme, tratatul teoretic din anul 1803 al organistului brașovean Martin Schneider conține indicații pentru improvizația unor mici inserții

între rândurile melodiei de coral. Procedeul se practica deci înaintea apariției cărții lui Caudella, chiar dacă cele mai multe cărți de corale nu prezintă în scris aceste interludii. De-abia din anul 1900 există o carte de corale comună pentru toate parohiile Bisericii evanghelice C.A. din Transilvania.

Depășind rolul instrumentului de continuo și acompaniament coral, orga în unele cazuri avea și atribuții solistice în ansamblurile care interpretau arii, dictumuri, coruri și cantate. Seturile de partide care conțin o partidă de *Organo concerto*, mai ales de la sfârșitul secolului al 18-lea și din prima jumătate a secolului al 19-lea, dovedesc acest lucru. Partida orgii cuprinde uneori elemente surprinzătoare de virtuozitate. Astfel se explică și existența unor orgi mai mari, cu două manuale și pedalier, având sonorități bogate și variate, chiar și în mediul rural.

Se observă de asemenea rolul crescând al orgii în compozițiile pe textele Patimilor. Recitate în săptămâna mare încă din secolul al 16-lea, Patimile erau o parte liturgică importantă în această perioadă a Postului Paștelui. Compozițiile de Patimi evoluează de la psalmodia secolelor al 16-lea și al 17-lea către recitative cu bas cifrat în secolul al 18-lea. Părțile corale beneficiază și ele de suportul dat de basul continuu al orgii. În secolul al 19-lea, în compozițiile de Patimi ponderea ariilor este în creștere. Pe lângă orgă își fac apariția și alte instrumente (viori, instrumente de suflat), cum este cazul oratoriului de Patimi al lui Samuel Schobel. Punctul culminant al genului în constituie Patimile după Matei op. 23 de Rudolf Lassel, lucrare în care orgii îi revine rolul de a înlocui orchestra. Activând în acel timp la cel mai mare instrument din Transilvania, compozitorul brașovean Lassel dedică orgii solouri ample. Realizarea adecvată a lucrării necesită un instrument cu o paletă sonoră romantică foarte bogată.

În secolul al 19-lea și în Transilvania a apărut organistul care prin etalarea priceperii și a virtuozității la instrument, reclama recunoașterea artistică. S-a pregătit astfel terenul pentru concertele de orgă, devenite azi o tradiție în multe biserici transilvănene.

Anexele unora dintre cărțile de coral conțin și piese pentru orgă solo. Acestea au fost folosite mai ales ca pre- și postludii în cadrul liturghiei. Faptul că ele sunt de dimensiuni reduse, ne demonstrează că această funcție a orgii avea o pondere mai mică față de practica de azi în cadrul Bisericii Evanghelice. Puține sunt exemplele de compoziții pentru orgă pe teme de corale ale unor compozitori transilvăneni, un gen de altfel foarte bogat reprezentat în creația pentru orgă a compozitorilor din Europa Centrală.

Piese pentru orgă solo nu s-au păstrat decât în număr restrâns. Acest lucru înseamnă că improvizația se practica frecvent, mai ales la începutul și la sfârșitul slujbei religioase. Desigur,

nivelul artistic al acestor improvizații era diferit de la caz la caz. Cert este că improvizația se preda și se învăța la fel ca și basul cifrat. Tratatetele de teorie a muzicii din secolele al 17-lea și până la secolul al 19-lea, păstrate azi în diferite arhive muzicale din Transilvania, conțin reguli atât despre basul cifrat cât și despre compoziția muzicală și improvizație. Se practica și tehnica *partimento*, cântatul pieselor complexe în stil fugat, dezvoltate dintr-un simplu bas cifrat.

Parcursul repertoriului pentru orgă a adus la iveală, *lat but not least*, și unele lucrări care merită să-și (re)găsească locul în practica muzicală de azi, putând fi prezentate atât în concerte publice cât și în cadrul liturghiei. Frumoasele orgi din Transilvania au sunat secole la rând, iar lucrarea de față dorește să contribuie la perpetuarea acestei stări de fapt.

Abrevieri

DJSibiuAN	Direcția Județeană Sibiu a Arhivelor Naționale
AMBS	Arhiva Muzeului Brukenthal Sibiu
AMEE	Arhiva Muzicală de pe lângă Episcopia Evanghelică din România (Sibiu)
ACBE	Arhiva Centrală a Bisericii Evanghelice din România (Sibiu)
ABNBv	Arhiva Bisericii Negre din Brașov
ACBS	Arhiva Corului Bach din Sibiu

Registru de toponime român-german

Agârbiciu (SB) – Arbegen	Movile (SB) – Hundertbücheln
Agnita (SB) – Agnetheln	Nocrich (SB) – Leschkirch
Apoș (SB) – Abtsdorf	Orăștie (AB) – Broos
Apold (SB) – Grosspold	Râșnov (BV) – Rosenau
Apoldu Mic (SB) – Kleinpold	Reghin (MS) – Sächsisch Reen
Archita (BV) – Arkeden	Roșia (SB) – Rothberg
Biertan (SB) – Birthälm	Ruja (SB) – Roseln
Bistrița (BN) – Bistritz	Rupea (BV) – Reps
Boarta (SB) – Michelsdorf	Saschiz (MS) – Keisd
Bod (BV) – Brenndorf	Seleuș (MS) – Kleinalisch
Brașov (BV) – Kronstadt	Sebeș (AB) – Mühlbach
Bruiu (SB) – Braller	Slimnic (SB) – Stolzenburg
Buia (SB) – Bell	Sibiu (SB) – Hermannstadt
Chirpăr (SB) – Kirchberg	Sighișoara (MS) – Schäßburg
Cincu (BV) – Großschenk	Șeica Mare (SB) – Marktschelken
Cincșor (BV) – Kleinschenk	Șelimbăr (SB) – Schellenberg
Cisnădie (SB) – Heltau	Șomartin (SB) – Martinsdorf
Cisnădioara (SB) – Michelsberg	Șona (AB) – Schöna
Codlea (BV) – Zeiden	Stejeriș (SB) – Probstdorf
Cristian (SB) – Großau	Șura Mare (SB) – Großscheuern
Criț (BV) – Deutschkreuz	Ticușu Vechi (BV) – Deutschtekes
Crizbav (BV) – Krebsbach	Toarcla (SB) – Tarteln
Daia (SB) – Thalheim	Țapu (SB) – Abtsdorf
Daia (MS) – Denndorf	Vărd (SB) – Werd
Dealul Frumos (SB) – Schönberg	Veseud (SB) – Zied
Feldioara (BV) – Marienburg	Viscri (BV) – Deutschweißkirch
Felmer (BV) – Felmern	Zagăr (MS) – Rode
Fișer (BV) – Schweischer	
Gârbova (AB) – Urwegen	
Ghimbav (BV) – Weidenbach	
Hoghilag (SB) – Halwelagen	
Homorod (BV) – Hamruden	
Hozman (SB) – Holzmengen	
Jelna (BN) – Senndorf	
Laslea (SB) – Grosslasseln	
Măieruș (BV) – Nussbach	
Mediaș (SB) – Mediasch	
Mercheașa (BV) – Streitfort	
Merghindeal (SB) – Mergeln	
Metiș (SB) – Martinsdorf	
Moșna (SB) – Meschen	
Motiș (SB) – Mortesdorf	

Listă de documente și bibliografie

Documente (în ordine cronologică)

Cosider că, în acest loc, listarea surselor primare, după normele consacrate ale codicologiei, ar fi contraproductivă și, ca atare, neavenită. În primul rând, mai multe manuscrise similare ca destinație și conținut au fost așternute pe hârtie sub titluri diferite (ca de exemplu, "Tabulatur", "Choralbuch"), pe de altă parte, unele documente poartă titluri lungi, alambicate, după modele baroce, iar altele s-au păstrat fără nici un titlu. De aceea, am decis să recurg la o soluție de compromis: la menționarea lor pragmatic omogenizată, conținând (1) tipul de manuscris, (2) numele autorului, scriptorului sau posesorului (când acesta poate fi documentat), (3) localitatea de proveniență, (4) datarea sumară, (5) locul actual de păstrare, (6) cota (când este cazul). De exemplu:

Carte de corale, Lucas Ehrlich, Hozman, 1866, DJSibiuAN, cota jj 49.

Titlurile originale sunt reproduse integral în textul principal al tezei, la prima lor menționare.

Carte de cântări, Wittenberg, 1573, AMBS, cota V. III. 770.

Cantionalul de la Jelna, Homorod, 1649-1677, DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota JJ 1092.

Manuscrisul Zimmermann, 1658, DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota EE 41.

Predica la inaugurarea orgii, Jacobus Schnitzler, Sibiu: tipografia Stephanus Jüngling, 1673. Fotocopie posesie particulară (originalul azi dispărut).

Partidă de bas continuu, Martin Schwerdtfeger, Slimnic, 1722, AMEE.

Culegere de texte pentru dictumuri, Sibiu: tipografia Johann Barth, 1716. AMBS, cota XVIII 512b.

Două arii: *In Festo Paschalis*; *Domenica Cantate*; Johann Sartorius jr, Mercheașa, 1809, AMEE.

Carte de corale, Ticușu Vechi, 1710 (?), DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota jj 48.

Carte pentru orgă, Josephus Fazakas Krizbacensis, 1738, DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota jj 110.

Dictumul pentru prima duminică din Postul Crăciunului, Johann Sartorius jr, copie
Chirpăr 1837, AMEE.

Carte de corale, Susanna von Herrmann, Braşov, 1760 (?), ABNBv. cota IV F 278.

Carte de cântări, Sibiu, tipografia Petrus Barth, 1783. AMEE.

Carte de corale, Johannes Fran..., Cincşor, 1783. AMEE.

Carte de corale, Jos. Szeli, Cincşor, 1788, AMEE.

Carte de corale, Cincşor, 17???. AMEE.

Tratat de teorie a muzicii, bas cifrat şi compoziţie (4 volume), Martin Schneider, Braşov,
1803, DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cotele JJ 1216, 1217, 1218, 1219.

Patimile după Matei, anonim, Şona, 1803, AMEE.

Carte de corale, Martin Schneider, Braşov, 1805, DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota JJ
52.

Carte de corale, Martin Schneider, Bod, 1805, ACBE. Cota 400/117-585.

Patimile după Matei, Martin Schneider, Braşov, 1809, ABNBv. Cota IV F 278.

Carte de corale, Andreas Heidel, 1810, DJSibiuAN, fondul Brukenthal cota JJ 50.

Carte de corale, Martin Schneider, Braşov, 1815. DJSibiuAN. Cota JJ 1072.

Carte de corale (fragment), Johann Hann, 1820 (?), DJSibiuAN, fondul Brukenthal,
cotele JJ 394, 395, 396.

Servicii divine de cântă (partida de orgă), Johann Knall, 1820, DJSibiuAN, fondul
Brukenthal, cota JJ 337.

Servicii divine de cântă, Johann Knall, Stejeriş, AMEE.

Tratat despre basul cifrat, Johann David Heinichen, Gârbova, AMEE.

Carte de corale, Philipp Caudella, 1823, AMEE

Chestionar al episcopiei evanghelice privind rânduiala liturghiei, Agârbiciu, 1830,
posesie particulară.

Răspuns la chestionarul episcopiei privind [...], Veseud, 1830, posesie particulară.

Carte de corale, Johann Kepp, Motiş, 1842, DJSibiuAN. fondul Brukenthal cota JJ 51.

Carte de corale, Johann Hann, Slimnic, 1844, DJSibiuAN. fondul Brukenthal cota JJ
206.

Patimile, Samuel Schobel, 1846, ACBS. Cota B 139.

Patimile, Johann Sartorius sen, copie 1859, ACBS, cota B 141.

Carte de corale, Seleuşul Mare, 18??, .DJSibiuAN. fondul Brukenthal, cota JJ 198.

Carte de corale, Lucas Ehrlich, Hozman, 1866, DJSibiuAN, fondul Brukenthal, cota JJ 49.

Cartea de corale, Georg Pilder, Daia (MS), 1878. AMEE.

Carte de rugăciuni, Sibiu, tipografia Samuel Filtsch, 1881. AMEE.

Cartea de corale, 1896. AMEE.

Biografia lui Michael Schuster (1805-1895), Johann Schuster, Fișer, 1931, AMEE.

Culegere de coruri *Psalter und Harfe*, partea a 3-a, caietul 2, Johann Wilk, AMEE.

Aria *Dir, Gott, will ich fröhlich singen*, Vinzenz Hauschka, AMEE.

Patru corale variate, Hermann Bönicke, AMEE.

121 preludii mici de corale, Rudol Lassel, 1899, ABNBv., cota IV F 278.

Scrisoare către J. L. Bella, Rudolf Lassel, 1899, ABNBv., cota IV F 278.

Cartea de corale, Sibiu, tipografia Drotleff, 1900. AMEE.

Carte de cântări, Sibiu, tipografia Drotleff, 1901. AMEE.

Patimile după Matei op. 23, Rudolf Lassel, ca.1906, tehnoredactare computerizată, ACBS. Cota D 26.

Eduard Morres: *Burzenländer Gedenkbuch*, manuscris, ABNBv, cota I F 14.

Carte de cântări, Sibiu, Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C.A din Republica Socialistă Română, 1979.

Carte de corale, Sibiu: Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C.A din Republica Socialistă Română, 1987.

Carte de corale, Sibiu: Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C.A. din România, 1991.

Bibliografie

- | | |
|----------------|--|
| AHLGRIMM 2005 | Isolde Ahlgrimm: <i>Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente</i> . Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt. |
| ALBRECHT 1982 | Christoph Albrecht: <i>Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger</i> . Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. |
| ARZ 1955 | Gustav Arz: <i>Series Pastorum</i> . Sibiu, manuscris dactilografiat, ACBE. |
| BACH 1787 | Carl Philipp Emanuel Bach: <i>Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen</i> (facsimil al ediției din 1787 și 1797). Kassel: Bärenreiter, 1994. |
| BASELT 1986 | Bernd Baselt (ed.): <i>Händel-Handbuch</i> , vol 3. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. |
| BICKERICH 1966 | Victor Bickerich: „Muzica de orgă în România”, în: <i>Studii de muzicologie</i> , vol.2. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 209-227. |
| BINDER 2000 | Hermann Binder: <i>Orgeln in Siebenbürgen</i> . Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag. |

- BINDER 1983 Hermann Binder: „Der Orgelbauer Samuel Josef Maetz”, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Band 26, Nr.2. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- BLANKENBURG 1979 Walter Blankenburg: *Kirche und Musik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- BLUME 1965 Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter.
- BONER 1868 Charles Boner: „Siebenbürgen - Land und Leute”. Facsimil al ediţiei din Leipzig 1868, în: *Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens*. Köln–Wien: Böhlau.
- BRANDSCH 1922 Gottlieb Brandsch: „Kirchliche Passionsmusiken in Siebenbürgen”, în: *Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen*. Sibiu: Franz Michaelis, 324-350.
- BRANDSCH 1935 Gottlieb Brandsch: „Das Dictum”, în: *Kirchliche Blätter*. Sibiu: Honterus Buchdruckerei und Verlagsanstalt, 430-432; 443-446.
- BRANDSCH 1939 Gottlieb Brandsch: *Führer durch die Ausstellung Deutsches Musikleben in Siebenbürgen*. Sibiu: G. A. Haiser.
- BRANDSCH 1941 Gottlieb Brandsch: „Musikpflege in Siebenbürgen um 1800”, în: *Siebenbürgische Vierteljahresschrift, Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* N. 64. Sibiu: Verlag der Siebenbürgischen Vierteljahresschrift, 136-150.
- BROCKHAUS 9 ¹⁷*Brockhaus-Enzyklopädie*, vol. 9. Wiesbaden: F.A. Brockhaus.
- BRODDE 1972 Otto Brodde: *Heinrich Schütz. Weg und Werk*. Kassel: Bärenreiter.
- BUSCH–HEINEMANN 1998 Hermann J. Busch – Michael Heinemann, (ed.): *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Schewe: Studio.
- CHRISTENSEN 1992 Jesper Bøje Christensen: *Die Grundlagen des Generalbassspiels im 18. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter.
- CHRISTENSEN–BÖTTICHER 1995 Jesper Bøje Christensen – Jörg-Andreas Bötticher: *Generalbass în MGG²*, vol 2 ,1194-1256, Kassel etc.– Stuttgart etc.: Bärenreiter –Metzler.
- ČÍŽIK–LENGOVÁ 1992 Vladimír Čížik – Jana Lengová: *Exegi Monumentum. Jan Levoslav Bella. Leben und Werk in Dokumenten*. Banská Bystrica: Nadácia Jána Levoslava Bellu.
- COSMA 1973 Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul Muzicii Româneşti*. Vol I. *Epoca străveche, veche şi medievală*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- COSMA 1974 Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul Muzicii Româneşti*. Vol II (1784-1823). Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- COSMA 1975 Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul Muzicii Româneşti*. Vol III „Preromantismul”. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- COSMA 1977 Viorel Cosma: *Două milenii de muzică pe pământul României. Introducere în istoria muzicii româneşti*. Bucureşti: Ion Creangă.
- DAHLHAUS–EGGEBRECHT 1992 Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht (ed.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Mainz : B. Schott's Söhne.
- DÁVID 1996 István Dávid: *Műemlék orgonák Erdélyben*. Cluj–Budapest: Polis Könyvkiadó – Balassi Kiadó.
- DE LA MOTTE 1976 Diether De la Motte: *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter.

- DENNERLEIN 1956 Hans Dennerlein: „um Orgelgebrauch in Mozarts Messen”, în: *Mozart-Jahrbuch 1955*. Salzburg.
- DIAMANDI-PAPP 1993 Saviana Diamandi – Ágnes Papp (ed.): *Codex Caioni saeculi XVII*, facsimile și transcriptiones (3 volume). București–Budapesta: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – MTA Zenetudományi Intézet.
- DRESSLER 1975 Franz Xaver Dressler: „Orgelbaukunst in Siebenbürgen”, în: *Karpaten-Rundschau*, nr. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20. Brașov.
- DRESSLER 1976 Franz Xaver Dressler: „Die beiden Ostermayer”, în: *Revue Roumaine d' Histoire de Art*, tome XIII. București: Editura Academiei RSR, 117-125.
- ECO 2005 Umberto Eco: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt* (trad. din lb. italiană). Heidelberg: C.F. Müller, ¹¹2005.
- EDLER 1982 Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufs von der Reformation bis zum 20. Jh.* Kassel–Basel–London: Bärenreiter.
- EMERY 1964 Walter Emery. „prefață” la: *Johann Christoph Oley: Six Chverbale Preludes*. London: Novello.
- FIRCA 1988 Gheorghe Firca: *Structuri și funcții în armonia modală*. București, Editura Muzicală.
- FRANKE 1999 Erhard Franke: „Sartorius, Vater und Sohn”, în: TEUTSCH 1999 a Kludenbach: Gehann Musik Verlag, 48-199.
- FRANKE 2004 Erhard Franke: „Kirchliches und schulisches Musizieren der Siebenbürger Sachsen im 16. Jahrhundert”, în: Wien, Ulrich A.–Zach, Krista (ed.), *Humanismus in Ungarn und Siebenbürgen*. Köln etc.: Böhlau, 65-129 .
- FROTSCHER 1963 Gotthold Frotscher: *Aufführungspraxis alter Musik*. Locarno: Heinrichhofen's.
- GALTER 1996 Heinz Galter: „Das erste landeskirchliche Gesangbuch unserer Kirche und seine Auflagen”, în: Klein, Christoph–Pitters, Hermann (editori): *Ordnung und Verantwortung*. Sibiu: f. e., 162-177.
- GÖLLNER 1971 Carl Göllner: *Siebenbürgische Städte im Mittelalter*. Bucuresti.
- HAJEK 1927 Egon Hajek: *Die Musik. Ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt*. Brașov: Klingsor.
- HEINRICH 1998 Johannes Heinrich: „Orgelmusik und Orgelspiel im evangelischen Gottesdienst [...]”, în Busch-Heinemann 1998, Schewe: Studio 11-42.
- HOPPE 1997 Wolfram Hoppe: *Siebenbürgische Passionsmusiken*, manuscris dactilografiat. Dresden: biblioteca Hochschule für Kirchenmusik.
- HUSDUVIUS 1604, Gabriel Husduvius: „prefață” la *Melodeyen-Gesangbuch Hamburg 1604*, Singen, Bodensee-Musikversand, 1995.
- JAKOB 1983 Friedrich Jakob: *Die Orgel und die Kanzel*. Männedorf, Kuhn.
- KELLER 1948 Hermann Keller. *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig: Peters.
- KLEIN 1993 Christoph Klein: *Die Versöhnung in der siebenbürgisch-sächsischen Kirche*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau.
- KLOTZ 1983 Hans Klotz: *Studien zu Bachs Registrierkunst*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

- KOVÁCS 2002 Kovács László Attila: *Éneklő-zenélő egyház* [Muzică vocală și instrumentală în biserică]. Cluj: A Romániai Ágostai Hitvallású Evangélikus-Lutheránus Egyház.
- KRUMMACHER 1994 Christoph Krummacher: *Musik als praxis pietatis*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- KÜMMERLE 1890 Salamon Kümmerle: *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*. Gütersloh: Bertelsmann.
- LÁSZLÓ 1996 Ferenc László: „Eine neue Musikaliensammlung in Siebenbürgen“ [...] in: *Musikgeschichte zwischen Ost-und Westeuropa. Tagungsbericht Chemnitz 1995*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 473-477.
- LÁSZLÓ 1999 Ferenc László: „Philipp Caudella, regens chori [...]”, in: TEUTSCH 1999 b. Kludenbach: Gehann Musik Verlag, 46-61.
- LÁSZLÓ 2000 Ferenc László: „Philipp Caudella, Kirchenmusiker in Siebenbürgen”, in: Helmut Loos – Klaus-Peter Koch (ed.), *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik, geistliche Musik, religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz, 28.-30-Oktober 1999*. Sinzig: Studio, 311–320.
- LÁSZLÓ 2002 Ferenc László: "A Kalotadámosi korálkönyv (1838)" [Cartea de corale din Domoșu], in: *Magyar zene*, anul XL, nr. 2., Budapesta, 237–249.
- LAUKVIK 1990 Jon Laukvik: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, vol. 1. Stuttgart–Kassel: Carus–Bärenreiter.
- LAUKVIK 2000 Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, vol.2. Stuttgart–Kassel: Carus–Bärenreiter.
- LOHMANN 1986 Ludger Lohmann: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18- Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse.
- LUKAS 1986 Viktor Lukas (ed): *Orgelmusikführer*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., ⁸1986.
- MATTHESON 1739 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister [...]*. Hamburg: Christian Herold.
- MEHL 1938 Johannes Mehl: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst der lutherischen Kirche*. München: Chr. Kaiser.
- METZ 2004 Franz Metz: *Joseph Angster. Das Tagebuch eines Orgelbauers*. München: Donauschwäbische Kulturstiftung.
- MGG¹ 1–17 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Friedrich Blume (ed.), vol. 1–17, Kassel–Basel: Bärenreiter, 1955.
- MGG² 1–9 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Ludwig Finscher (ed.), Sachteil, vol. 1–9, Stuttgart–Kassel: Bärenreiter–Metzler, 1994/1999.
- MÜLLER 1930 Erich H Müller: *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt*. Brașov: Johann Gött.
- MYSS 1993 Walter Myss (ed.): *Lexikon der Siebenbürger Sachsen*. Thaur bei Innsbruck: Wort und Welt.
- NEUMANN 1971 *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- NIEDERMAIER 1999 Astrid Niedermaier: „Daniel Croner”, in: TEUTSCH 1999 b. Kludenbach: Gehann Musik Verlag, 30–45.

- NIEDERMAIER 2000 Astrid Niedermaier: *Educație muzicală modernă*. Sibiu: Hora.
- NUSSBÄCHER 1984 Gernot Nussbächer: „Organiști și compozitori transilvăneni [...]”, în: *Studii de muzicologie*, vol. XVIII. București: Editura Muzicală, 134-147.
- OBERDÖRFFER 1955 Fritz Oberdörffer: „Generalbass”, în MGG¹ 4, 1708-1737. Kassel–Basel: Bärenreiter.
- OPP 1977 Walter Opp: *Handbuch des kirchenmusikalischen Dienstes im Nebenamt*. Berlin: Merseburger, ²1977.
- PAPE 1998 Uwe Pape: *Die Buchholz-Orgel in der Stadtkirche zu Kronstadt*. Berlin: Pape.
- QUANTZ 1752 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Facsimil al ediției Berlin 1752. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983.
- REICHLING 2001 Alfred Reichling (ed.): *Orgel*. Stuttgart–Kassel: Bärenreiter–Metzler.
- REIDEMEISTER 1999 Peter Reidemeister (ed.): *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*. Winterthur: Amadeus.
- REINERTH 1999 Karl M. Reinerth, „Georg Ostermayer”, în: TEUTSCH 1999 b. Kludenbach: Gehann Musik Verlag, 7-16.
- REISSENBERGER 1884 Ludwig Reissenberger: *Die evangelische Pfarrkirche A.B. in Hermannstadt*. Sibiu: Franz Michaelis.
- RIEDEL 1997 Friedrich Wilhelm Riedel: „Die Orgel in den christlichen Kirchen”, în: MGG², vol. 7, 1021-1023, Kassel–Stuttgart: Bärenreiter–Metzler.
- RIETSCHEL 1892 Georg Rietschel: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*. Reprint: Buren: Uitgeverij Frits Knuf, 1979.
- RÖSSLER 2001 Martin Rössler: *Liedermacher im Gesangbuch. Liedgeschichte in Lebensbildern*. Stuttgart: Calwer Verlag.
- ROTH 1954 Erich Roth: *Die Geschichte des Gottesdienstes der Siebenbürger Sachsen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- SAND 1999 Wolfgang Sand: *Rudolf Lassel und die evangelische Kirchenmusik in Kronstadt an der Schwelle zum 20. Jh.* Kludenbach: Gehann Musik-Verlag.
- SAND 2004 Wolfgang Sand: *Kronstadt. Das Musikleben einer multiethnischen Stadt bis zum Ende des Habsburgerreiches*. Kludenbach: Gehann Musik-Verlag.
- SCHNEIDER 1918 Max Schneider: *Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- SCHÜTZ 1648 Heinrich Schütz: *Geistliche Chormusik 1648*. Kassel etc.: Bärenreiter.
- SCHWEITZER 1930 Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, ⁹1930.
- SEEGER 1966 Horst Seeger: *Musiklexikon*, vol. 1+2. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- SEIWERTH 1985 Hans Günter Seiwerth: „Zur Musikpflege an der ältesten Hermannstädter Schule”, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*. Sibiu: editura Academiei RSR, vol. 1, 73-88.

- SSW 8 *Siebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch*, vol.8 (N-P), Sigrid Haldenwang, Ute Maurer, Stefan Sienerth, Anneliese Thudt (ed.). București–Köln etc.: Editura Academiei Române – Böhlau, 2002.
- SZABÓ 1992 Szabó M. Attila–Szabó M. Erzsébet: *Dicționar de localități din Transilvania*. București : Kriterion.
- TEUTSCH 2001 Georg Daniel Teutsch: *Die Gesamtkirchenvisitation der Evangelischen Kirche A.B. in Siebenbürgen* (1870-1888). Reprint al ediției Sibiu 1925. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- TEUTSCH 1882 Friedrich Teutsch: „Geschichte des evangelischen Gymnasiums AB in Hermannstadt”, în: *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* Nr.17. Sibiu: Franz Michaelis, 1-132.
- TEUTSCH 1921 Friedrich Teutsch: *Geschichte der evangelischen Kirche in Siebenbürgen*, vol 1(1150-1699), vol 2 (1700-1917), Sibiu: W. Krafft.
- TEUTSCH 1999 Karl Teutsch: „Musik in Siebenbürgen. Wechselwirkung mit Deutschland und den Nachbarn”, în: *Siebenbürger Sachsen in Baden–Württemberg [...]*. Stuttgart, Landsmannschaft der Siebenbürger Sachsen e.V., cap. 17.
- TEUTSCH 1999 a Karl Teutsch (ed): *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, vol.1. Kludenbach: Gehann Musik Verlag.
- TEUTSCH 1999 b Karl Teutsch (ed): *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, vol.2. Kludenbach: Gehann Musik Verlag.
- THAL 1975 Christian Thal: *Contribuții la viața și opera compozitorului transilvănean Rudolf Lassel*. Lucrare de diplomă, manuscris dactilografiat aflat la Biblioteca Academiei de Muzică din Cluj-Napoca.
- TRAUSCH 1870 Joseph Trausch: *Schriftstellerlexikon der Siebenbürger Deutschen*. Facsimil al ediției din 1870. Köln–Wien: Böhlau.
- TIMARU 2002 Valentin Timaru: *Dicționar noțional și terminologic*. [...]. Oradea: Editura Universității Oradea.
- TÜRK 1787 Daniel Gottlob Türk: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie*. Facsimil al ediției din 1787. Hilversum: Frits Knuf, 1966.
- TÜRK 1975 Hans Peter Türk: *Paul Richter*. București: Kriterion.
- REILICH 1677–1984 Gabriel Reilich: *Geistlich-Musikalischer Blum – und Rosen – Wald. Anderer Theil, 1677*. [...] *Pădure spiritual-muzicală de flori și trandafiri. Partea a doua, 1677*. Studiu introductiv și ediție îngrijită de Hans Peter Türk. București: Editura Muzicală, 1984.
- TÜRK 1984 Hans Peter Türk: "Vorwort", "Prefață" și "Studiu introductiv" [în lb. germană și română], în: REILICH 1677–1984, 6–216.
- TÜRK 1999 Hans Peter Türk: „Gabriel Reilich“, în: TEUTSCH 1999 b. Kludenbach: Gehann Musik Verlag, 17-29.
- TÜRK 2002 Hans Peter Türk: *Armonia tonal-funcțională*, vol.1. Oradea: editura Universității Emanuel.
- TÜRK 2005 Hans Peter Türk: *Armonia tonal-funcțională*, vol.2. Oradea: editura Universității Emanuel.
- VANCEA 1984 Zeno Vancea: *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- WEISS 1996 Christian Weiss: „Gesangbuch-Gabe und Aufgabe. Das Hermannstädter Gesangbuch von 1792”, în: Christoph Klein –

- Hermann Pitters (ed): *Ordnung und Verantwortung*. Sibiu:
f.e..
- WILLIAMS 2001 Peter Williams – David Ledbetter: „Continuo” în: New Grove’s
Dictionary of Music and Musicians edited by Stanley Sadie,
second edition, volume 6, 345-367.

Curriculum vitae

1. Datele personale

Numele: Ursula Philippi

Locul și data nașterii: Brașov, 14.08.1955

Părinții: Wilhelm Copony, Dr. ing. chimist (n. 1929), Maria Copony, ing. horticol (n. 1930)

Situația familială: căsătorită din 1979 cu Kurt Wilhelm Philippi, inspector pentru muzică pe lângă Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice din Sibiu, dirijor de cor, violoncelist. Trei copii: Andreas (n. 1980), Johannes (n. 1983), Klaus Martin (n. 1987)

Adresa: RO-550 165 SIBIU, str. Gh. Lazăr 4, Telefon: 0269-210601

E-mail: ursula@philippi.ro

2. Studii

- 1962-1970 Școala generală în com. Prejmer, jud. Brașov
- 1970-1974 Liceul "Johannes Honterus" din Brașov, secția matematică-fizică
Studii muzicale particulare : pian și orgă cu Eckart Schlandt la Brașov
- 1975-1979 Conservatorul de Muzică "Ciprian Porumbescu" din București,
Facultatea de instrumente, specialitatea orgă , clasa Lidia Sumnevici

3. Cursuri de măiestrie

- 1977 Curs de măiestrie orgă la Praga, cu Milan Slechta
- 1990 Curs de măiestrie orgă barocă la Innsbruck, cu Luigi F. Tagliavini
- 1995 Curs de măiestrie Max Reger la Frankfurt/Oder cu Christoph Bossert

4. Servicii

- 1979-1982 Profesor pian și corepetiție la Școala Populară de Arte Brașov
- 1979-1983 Cantor-organistă la Biserica evanghelică din Codlea jud. Brașov
- 1983-1985 Cantor-organistă la Biserica evanghelică din Brașov Bartolomeu
- 1985-prezent Cantor-organistă la Biserica evanghelică din Sibiu
- 1990-1995 lector, Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj, clasa de orgă

1995-prezent conferențiar, Academia de Muzică “Gh. Dima” din Cluj, clasa de orgă

5. Carieră artistică

1975-1979 recitaluri de orgă la Biserica Neagră din Brașov, partida orgii
în marile oratorii baroce cântate de către Corul Bach din Brașov

1979 debut pe scena Ateneului Român din București cu un recital baroc

1980 primele apariții solistice peste hotare: Germania, Cehoslovacia

1981-prezent peste 200 recitaluri solo, atât în toate centrele din țară, în care au loc
concerte de orgă, cât și în numeroase țări europene: Germania, Austria,
Ungaria, Bulgaria, Cehia, Slovacia, Italia, Franța, Elveția, Luxemburg,
Rusia, Croația, și unele țări asiatice: Kazahstan, Kirgizia, Japonia.
numeroase colaborări cu alți artiști instrumentiști sau soliști vocali,
cu regularitate apariții ca solistă cu orchestre din țară,
acompaniament baroc (bas cifrat și orgă obligată) în ansambluri,
acompaniament la orgă în colaborare cu Corul Bach din Sibiu,
Participare la festivaluri internaționale: Echternach (Luxemburg) 2002,
Saxonia (Germania), Festivalul Gottfried Silbermann, ediția 2005.

6. Prime audiții absolute și prime audiții:

Sigismund Toduță: Simfonia B-A-C-H pentru orgă, la Ateneul Român (1985)

Hans Peter Türk: Sonata „Translații” (1979)
Permutații (1983)
Elegia (1992)
Prelucrare de coral „Es wandeln sich die Reiche” (1989)
Toccata (1999)

Dieter Acker: Sonata pentru vioară și orgă (1995), la Cluj-Napoca (cu Dorina Mangra, vioară)

Olivier Messiaen: *Livre du Saint Sacrement* (1984), ultimul mare ciclu dedicat orgii,
intergală realizată pentru prima oară în țară în decembrie 2003 la
Festivalul Muzicii Sacre de la Tg. Mureș

7. Discografie. Înregistrări

- 1981 Georg Friedrich Händel: Trei concerte pentru orgă și orchestră
cu Filarmonica de Stat Tg. Mureș, dirijor Szalman Lóránd (LP, Electrecord)
- 1985 Johann Sebastian Bach: Cele trei sonate pentru viola da gamba și clavecin
cu Ilse L. Herbert (LP, Electrecord)
- 1992 *Orgellandschaft Siebenbürgen*. Muzică de orgă din Transilvania la 12 orgi
importante (Dublu CD, Detmold :Dabringhaus und Grimm), distins cu premiul
”Preis der Deutschen Schallplattenkritik”
- 1995 *Machet die Tore weit*. Muzică de Crăciun din Transilvania cu Corul Bach din
Sibiu și soliști vocali și instrumentiști. (CD, München: Strube)
- 1997 August Gottfried Ritter. Complete Organ Sonatas, la marea orgă Sauer din Sibiu
(CD, Detmold: Dabringhaus und Grimm)
- 2000 *Weise mir, Herr, deinen Weg*. Compoziții pe texte de psalmi din Transilvania
cu Corul Bach din Sibiu și soliști vocali și instrumentiști (CD, München: Strube)
- 2005 Rudolf Lassel: Matthäuspasion op. 23 pentru cor, soliști și orgă concertantă. (CD,
München: Strube)

Numeroase înregistrări radio și TV pentru posturi naționale.

- 2002 Muzică de orgă din Transilvania la Hagen (Germania) pentru Westdeutscher
Rundfunk (redactor: Barbara Schwendowius)

Numeroase interviuri despre orgile din România, despre muzica de orgă, despre predarea
acestui instrument, apeluri publice în multe țări pentru salvarea unor instrumente
vaaloroase din Transilvania.

8. Activitate ca expert orgă

Membru în Comisia pentru orgi de pe lângă Consistoriul Superior al Bisericii
Evanghelice din România.

Călătorii frecvente la orgi valoroase în Transilvania. Evaluări ale situației instrumentelor.
Expertize la cererea forurilor superioare.

Contribuție activă la restaurarea și salvarea orgilor istorice din Codlea (jud. Brașov),
Hoghilag-Cluj/Academia de Muzică, Sibiu și Sebeș (Alba).

9. Director de programe:

Din anul 1985 organizarea unor stagiuni estivale de concerte de orgă la Biserica evanghelică din Sibiu, cu 15 concerte de orgă anual, cu intensă participare internațională

Cursuri de măiestrie cu: Christoph Krummacher, Michael Schönheit (ambii Leipzig), Jean Luc Salique (Franța), Christine Kamp (Olanda) organizate la Sibiu și la Cluj/Academia de Muzică „Gh. Dima”

10. Participare la congrese și reuniuni internaționale:

- 1989 Rostock: Mitteleuropäische Kontakte für evangelische Kirchenmusik (MKEK)
Referat despre muzica bisericească lutherană din România
- 1991 Lenzburg (Elveția) Mitteleuropäische Kontakte für evangelische Kirchenmusik (MKEK). Referat despre muzica bisericească lutherană din România
- 1993 Szeged, congres al organizațiilor, prelegere despre orgile din Transilvania
- 1995 Budapesta, Academia de Muzică “Liszt Ferenc”, Institutul pentru Muzică Bisericească, prelegere despre orgile din Transilvania
- 1997 Osaka, Universitatea Soai, prelegere despre orgile din Transilvania
- 1999 Budapesta, congres al organizațiilor și cantorilor din Ungaria, prelegere despre orgile din Transilvania
- 2000 Varazdin, Congresul Internațional “Orga– patrimoniu European” concert inaugural
- 2003 Graz (Austria) Congresul internațional: “Muzica bisericească în perioada comunistă în țările din sud-estul Europei”, prelegere despre orgile din Transilvania

11. Premii și distincții

- 1978 Finalistă (locul IV) la Concursul Internațional de orgă “Anton Bruckner”, Linz/Austria
- 1979 Premiul II (premiul I nefiind acordat) și Premiul special al juriului la Concursul Internațional de orgă “Primăvara la Praga”
- 1986 Premiul de interpretare al Uniunii Compozitorilor din România
- 1993 Premiul “Preis de Deutschen Schallplattenkritik”–Vierteljahresliste pentru dublul CD „Orgellandschaft Siebenbürgen“, produs de firma germană Dabringhaus und Grimm

2003 Premiul „Georg Dehio“ împreună cu Kurt Philippi și Corul Bach al Bisericii Evanghelice din Sibiu, acordat de Deutsches Kulturforum Östliches Europa, Potsdam

12. Membru în jurii internaționale

2005 Membru în juriul Concursului Internațional „Gottfried Silbermann“ pentru orgă de la Freiberg (13 - 25 septembrie)