

## MOTIVUL IMNOLOGIC-TEOLOGIC-CULTURAL *CHRISTUS VICTOR* (CHRISTOS BIRUITORUL) ȘI RELEVANȚA LUI ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI EDUARD TERÉNYI

**Dr. Mădălina Hotoran**

Patimile, moartea și învierea lui Hristos au constituit de-a lungul timpului izvorul nesecat al unei bogate și splendide revărsări de inspirație artistică. Muzica *passio* (muzica pe tema patimilor Domnului) a secolului XX cuprinde, pe lângă genul distinct al pasiunii (fie ea responsorială, motetistică, oratoriu sau cantată, sau combinații ale acestora) o a doua grupă, a lucrărilor care aparțin unor genuri vocale, corale, instrumentale, camerale și vocal-simfonice și în care subiectul învederat este atins fie fragmentar, fie în contextul unei tematici creștine mai cuprinzătoare, fie sub formă de meditații libere. Tot aici pot fi incluse și opusurile în care este exprimată durerea Mariei în fața crucii.

Apogeul muzicii *passio* a fost atins în perioada barocă, atât prin marele număr de lucrări compuse pe tema Golgotei, cât și prin apariția unor noi genuri *passio* în cadrul cultului reformat (oratoriul-pasiune, cantata-pasiune). Dacă în clasicism și romantism interesul compozitorilor pentru subiectul suferințelor Domnului a scăzut simțitor, resuscitarea acestuia în secolul al XX-lea – deși nu la anvergura pe care o deținuse în baroc - este validată de creșterea semnificativă a numărului de lucrări și apariția unor opusuri fără de care muzica sacră a acestui frământat veac ar fi pierdut, cu siguranță, din generozitate. Să fie oare întâmplător faptul că această nouă perioadă, deosebit de prolifică în ce privește compunerea pasiunilor, a început după cel de-al doilea război mondial? După ororile Holocaustului, crucea lui Hristos este apreciată nu doar pentru valoarea și semnificațiile ei teologice, ci și datorită paralelei care poate fi trasată cu suferința trăită și împărtășită de milioane de oameni. De la începuturile creștinismului, crucea fusese un simbol dual, al pătimirii și gloriificării lui Hristos, însă în secolul XX ea devine mai mult ca oricând și o efigie a suferinței umane, și în același timp o alinare a acesteia.

### **I. *Christus Victor*: Crucea ca simbol dual al suferinței și victoriei**

Încă din timpul Evului Mediu, suferința și victoria lui Hristos se aflau – atât în teologie și în cultură - sub semnul a ceea ce Jaroslav Pelikan numește – motivul *Christus Victor*, cu implicații directe în muzica liturgică și în arta medievală. „Ca manifestare a puterii divine în *Christus Victor*, - arată Jaroslav Pelikan - crucea este privită ca întruchipare, pe scena cosmosului și a istoriei universale, a luptei dramatice dintre Dumnezeu și dușmanii lui Dumnezeu pentru viitorul omenirii”, această teorie „prezentând avantajul în relația cu arta și muzica Evului Mediu, de a înfățișa crucea și învierea în strânsă legătură, ca două părți ale unei singure acțiuni.”

Motivul *Christus Victor* s-a păstrat în drama liturgică și în procesiunile medievale, în acea perioadă (sec. VI) fiind scrise sub influența acestuia poemele în limba latină *Crucem tuam adoremus*, *Vexilla regis prodeunt* și *Pange, lingua*, în care Crucea și Învierea, suferința și gloria, patimile lui Hristos și victoria Lui asupra morții, sunt înfățișate ca inseparabile.. Biserica apuseană a inițiat atunci sărbători speciale, denumite sărbători *ale Crucii* (*Arătarea Sfintei Cruci*, *Scoaterea Sfintei Cruci*), în cadrul cărora erau intonate respectivele imnuri.

Iată de exemplu cât de clar este evidențiată în poemul *Pange lingua* motivul *Christus Victor*:

*Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis,  
et super crucis tropaeo dic triumphum nobilem,  
qualiter redemptor orbis immolatus vicerit.*

Cântă, gură, bătaia măreață,  
Sfârșitul luptei îl cântă.  
Deasupra crucii, trofeul,  
Cântul triumfal răsune acum;  
Dar spune cum Hrist, mântuitorul lumii,  
**Deși înfrânt, biruitor ieși.**

## II. Motivul *Christus Victor* în cadrul genului pasiunii din Secolul XX

Voi ilustra în continuare 2 tendințe contrare în muzica pasiunii din secolul al XX-lea: una în care accentul cade pe exprimarea suferinței și o alta inovatoare, în care durerea crucii este echilibrată prin introducerea mesajului Învierii.

- **Crucea lui Hristos ca efigie a suferinței umane**

Franz Liszt are meritul de a fi primul compozitor care a inserat fragmente din imnul *Vexilla regis prodeunt* într-o lucrare passio. Îl întâlnim în cantata-pasiune *Via Crucis* (1874), încă din partea introductivă.

În secolul XX îl regăsim în partea introductivă a *Patimilor după Luca* (*Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*), de K. Penderecki: *O Crux, ave spes unica* (*O Cruce, unică nădejde, te salutăm!*), fragment din imnul *Vexilla regis prodeunt*. Tot aici, imnul este uneori cuplat cu motivul B.A.C.H (si bemol, la, do, si becar), motiv cunoscut și sub denumirea de Kreuzmotiv și care joacă un rol structural deosebit de important în decursul întregului oratoriu:



Textul numărului 18 din partea a doua din *Lukas-Passion* și care face parte constitutivă a episodului crucificării, este prima și a doua antifonă din imnul *Pange lingua*.

Totuși, în *Lukas-Passion* motivul *Christus Victor* survine doar la nivelul acestor texte. Datorită caracterului de *lamentatio* al restului textelor alese de compozitor din psalmi și din slujba catolică din Săptămâna Patimilor precum și al muzicii, al accentului pus pe exprimarea durerii acute a maselor, uneori proporții apocaliptice, a imaginilor metaforice ale mulțimilor umane jelind, implorând, rugându-se - analogia dintre suferința lui Hristos și suferința maselor nu a fost însă nicicând atât de pronunțată ca în *Patimile după Luca*. Și, după cum observa Walter Dirks: „Amintirile lagărului de la Auschwitz pun ascultătorul pe calea cea bună. Cei care îl maltratează pe Hristos sunt brutele SS și mulțimea indusă în eroare: victimele torturate ale terorii și Hristos sunt identice în geamătul lamentației, în acuzarea aproape mută, în durerea agonizantă și în disperare. **Doar într-o mică măsură putem afirma că această asemănare constă și în speranța în mila Tatălui și în victoria vieții.**”

- **Crucea lui Hristos ca simbol al victoriei divine**

Conform uzanței, pasiunile sunt încheiate într-un ton luminos, sublim, în acorduri majore, preconizând fără cuvinte Învierea Domnului. De-a lungul timpului, aceasta din urmă a constituit subiectul unor lucrări de sine stătătoare, dedicate zilei de Paști. Din perioada

Renașterii și până în secolului al XX-lea, mulți dintre autorii pasiunilor compun și lucrări pe tema Învierii. În secolul al XX-lea amintim de exemplu oratoriul *Résurrection* scris în 1953 de Georges Migot, sau *Utrenia*, lucrare compusă de K. Penderecki în 1970.

Începând cu secolul al XX-lea însă, mai mulți compozitori au inițiativa de a insera Învierea ca parte integrantă a *pasiunii*. Astfel, *Epilogul* (partea a X-a a) oratoriului *Golgotha* (1946) de Franck Martin este o jubilară a Învierii. Au urmat Paul Constantinescu, cu oratoriul-pasiune bizantin *Patimile și Învierea Domnului* (1948, versiunea a doua), prima îmbinare din istoria muzicii între tradiția liturgică bizantină autohtonă din Săptămâna Patimilor și Alberto Ginastera cu pasiunea în stil neo-gregorian <*Turbae*> *ad Passionem Gregorianum*, op. 43 (1974), ambii rezervând Învierii partea a patra a oratoriilor-pasiune.

Un asemenea final ca cel al învierii Domnului schimbă tradiția de secole a pasiunii, fiind o expresie a motivului *Christus-Victor*, prin care crucea - prin semnificația suferință versus victorie - devine și un simbol al speranței aduse omenirii.

În oratoriul-pasiune bizantin *Patimile și Învierea Domnului* de Paul Constantinescu, binomul suferință-glorie este exprimat prin contraste la nivelul dramaturgiei tonal-modală: dacă în primele trei părți ale pasiunii predomină tonurile cu caracter minor mi (**simbol Agnus Dei**) și re (**simbol al morții fizice și spirituale**) și diagrama tonal-modală înregistrează o evoluție în zona bemolilor, în ultima parte explozia de bucurie și gloria Învierii Mântuitorului este exprimată prin salturile tonal-modale în partea superioară a cvintelor, prin tonalități și moduri cu caracter major, predominând tonul central major SOL, **simbol al victoriei, măreției și regalității lui Hristos**. Lucrarea se încheie într-un ton sublim cu imnurile *Hristos a înviat din morți* și *Catavasia Învierii Domnului*, imnuri ortodoxe în care este cât se poate de clar exprimat motivul *Christus Victor*: „**Christos a înviat din morți, cu moartea pe moarte călcând (. . .)**”.

### III. Motivul *Christus Victor* în creația compozitorului Eduard Terényi

Unul dintre puținii compozitori ai muzicii *passio* din secolului XX, care s-au remarcat prin modalități inedite de exprimare artistică a motivului *Christus Victor* - nu doar prin inserarea unor părți care vizează Învierea Domnului, dar și prin reflectarea asupra patimilor Sale dintr-o perspectivă celestă, oferind speranță și sens clipei pământești de suferință – este compozitorul român de origine maghiară Eduard Terényi, a cărui întreagă creație de inspirație religioasă subliniază dualitatea suferință-slavă, prin „cele două înfățișări ale lui Hristos: cea pământească și cea transcendentală, spirituală” și alăturarea „clipelor de răscruce ale durerii cu transfigurarea în lumile superioare (. . .)”.

Mă voi opri aici asupra a două dintre lucrările semnate de E. Terényi: *Stabat Mater* și *Cele șapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce*, fiecare constituind în sine câte o „pasiune” de dimensiuni reduse.

Cele două compoziții datează de la începutul anilor '90, anunțând o nouă perioadă în creația compozitorului, denumită de el „perioada organică”. Caracteristica acestui stil este situarea actului componistic la un nivel intuitiv, opus celui de tip constructivist, prin organizarea limbajului muzical în microunități formale, prin modelarea unei lumi microscopice unitare și în același timp de o fascinantă varietate: „Termenul de *organic* – explică însuși compozitorul - se referă la organismele vii: muzica organică este construită din celule sonore care se nasc, se dezvoltă și dipar, fiind înlocuite de altele; este formată din celule din care cresc organisme în alte contexte. Caracterul ei unitar nu este predeterminat. Este o muzică a cărei energie interioară se reînnoiește printr-o permanentă mișcare și transformare. Muzica organică decurge din impulsuri intuitive, acest stil derivă dintr-o anumită structurare a naturii mele interioare”.

Nu voi face aici o analiză amănunțită a celor două lucrări, ci voi selecta doar acele aspecte analitice care servesc elucidării concepției religioase a compozitorului și a modului în

care aceasta se răsfrânge în creația sa, implicând o **bogată imaginație artistică, viziune și profunzime psihologică în abordarea motivului teologic *Christus Victor***.

- „Să ne uităm țintă la Căpetenia și Desăvârșirea credinței noastre, adică la Isus, care, pentru bucuria care-I era pusă înaintea, a suferit crucea, a disprețuit rușinea și șade la dreapta scaunului de domnie al lui Dumnezeu”.

(Epistola către Evrei 12:2)

Compusă din cinci părți, alternativ instrumentale și vocal-instrumentale, cu text în limba latină (părțile 2 și 4) și maghiară (partea a 5-a), *Cele șapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce* (1990-1992) pentru bas, soprană, orgă și percuție de E. Terényi este o abordare originală a subiectului. Cele cinci părți sunt:

I. *Preludiu* (Allegro) - instrumental.

II. *Kyrie* (Allegro) - cu text în limba latină.

III. *Pastorala* (Lento-rubato, quasi improvizato) - instrumental.

IV. *Hymnus pro Dominica Palmarum* (Andante solenne) - cu text în limba latină.

V. *Passio - Cele 7 cuvinte ale lui Hristos pe cruce* (Lento) - cu text în limba maghiară.

După cum reiese, structura lucrării este originală prin tratarea celor șapte cuvinte nu ca lucrare de sine stătătoare, ci ca parte a unui tot unitar în cadrul căruia se integrează în mod natural, ca o continuare firească a programului părților anterioare. Primele patru părți oscilează între două lumi paralele și contrastante: lumea exterioară, terestră, în care Hristos intră în Ierusalim în uralele mulțimii și lumea interioară, sufletească, a Domnului, care inițial este tulburată de iminența suferinței pentru ca ulterior să fie dominată de o pace divină.

Astfel prima parte, *Preludiul*, este expresia atmosferei triumfale a intrării în Ierusalim în Duminica Floriilor și a glorificării, sărbătoririi lui Hristos. El știe însă că aceeași mulțime îl va răstigni – și caracterul sumbru al evenimentelor viitoare se simte deja la nivelul expresiei muzicale.

Partea a II-a, *Kyrie* - reprezintă lupta care se dă în tot acest timp în sufletul Său, și speranța că va exista o posibilitate ca acel sfârșit să nu se împlinească. *Kyrie* tratează în trei secțiuni mari textul: Expoziție (*Kyrie eleison*) - Elaborare (*Christe eleison*) - Repriză (*Kyrie eleison*).

Motivul de bază al acestei părți - terță mare descendentă urmată de secundă mică descendentă - este investit cu o semnificație specială, de **motiv al suferinței crucii**, care circulă în întreaga lucrare:



Un procedeu frecvent întrebuințat este permutarea acestuia într-un cadru diatonic, în sens descendent sau ascendent astfel încât calitatea celor două intervale se poate modifica (terță devine mică iar secunda mare):



Liszt însuși afirma că a folosit incipitul aceluiași imn, celula melodică formată din 2M și 3m ascendente:



ca **motiv al crucii** în *Via Crucis*, *Sonata pentru pian în si minor*, *Miracolul trandafirilor*, *Kreuzritter (Cavalerii crucii)* și în oratoriul *Legenda Sfintei Elisabeta*.

Revenind la *Cele șapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce*, observăm că un al doilea motiv din *Kyrie*, cu o conotație simbolică similară, este **motivul B. A. C. H**, de care autorul face uz în varianta cvartei micșorate încadrată de două semitonuri (variantă care apare pentru prima dată la J. S. Bach, în tema *Fugii în do# minor* din primul volum al *Wohltemperiertes Klavier*):



Partea a III-a, *Pastoral*, aduce, prin contrast, o oază de liniște, de tăcere, imagine a evadării într-o lume mirifică, situată înafara timpului. Melodia – la vibrafon sau glockenspiel - este bogat ornamentată, susținută de acompaniamentul cromatic de tip coral al orgii.

Forma părții este tristrofică cu repriză variată (ABAvar), cu strofa mediană contrastantă prin caracterul ei omofon și prin abundența de acorduri, expresie a culminației suferinței, în întreg vocabularul muzical al autorului acordul constituind de altfel un mijloc de redare afectivă a durerii.

Remarcăm și aici prezența, ascunsă în cromatismele coralului, a unor variante ale motivului B. A. C. H:



Partea a IV-a, *Hymnus pro Dominica Palmarum*, marchează un moment de înălțare sufletească, prin viziunea victoriei finale din dublă perspectivă:

- cosmică, printr-o detașare de această lume în sonoritățile universului, în măreția și euforia sublimului și

- pământească, prin însumarea în mod simbolic în imnul gregorian *Gloria Laus, et Honor tibi sit, Rex Christe Redemptor* a tuturor glasurilor care îl glorifică peste veacuri.

Prin introducerea acestei părți în cadrul lucrării, autorul intenționase să pună în lumină încă odată binomul suferință-slavă, motivul *Christus Victor*.

Forma este tristropică cu repriză și cu secțiunea mediană contrastantă (ABA). Dacă prima secțiune **A** se caracterizează prin scriitura polifonică (imitație strictă), de tip continuum a unor mase acordice susținute de o pedală pe sol, ca expresie a grandorii, a perspectivei divine asupra evenimentului:

**IV. Hymnus pro Dominica Palmarum**  
Andante solenne  $\text{♩} = 48$  ( $\text{♩} = 96$ ) (2<sup>a</sup> volta **DOPPIO MOVIMENTO**  $\text{♩} = 96$ )



și prin frecvența **motivului carillon** la clopote tot pe o pedală de sol, ca mijloc de expresie a atmosferei de sărbătoare:

Campane: Sol, La, Do



în schimb în cea de-a doua secțiune, **B** perspectiva coboară pe pământ, unde se aude, pe o pedală de do#, antipolul lui sol - un imn gregorian de glorificare a lui Hristos (*Gloria Laus, et Honor tibi sit, Rex Christe Redemptor*) preluat de compozitor din culegerea lui Ioan Caioni, *Cantionale Catholicum* (nr. 219) și transformat:

<sup>\*)</sup> oesia: senza Soprano



Glo - ri - a La - us, et Ho - nor ti - bi - sit, Rex Chris - te Re - dem - ptor.

Ped. colla parte

<sup>\*)</sup> Kájóni János: Cantionale Catholicum nr. 219 (összeállította Domokos Pál Péter)





specific muzicii de tip *passio*. Tensiunea indusă încă de la început (măs. 3) prin saltul de la pol (lab) la antipol (re) crește pe parcurs prin ridicarea la dominantă și păstrarea șirului acordic pe axa lui lab, pentru ca în măsura 8 să cadă brusc, evoluând (măs. 9-16) în continuare în sens descendent pe un *passus duriusculus* în pedală, fenomenul armonic conotând suferința iar apoi moartea lui Hristos:

Acordurile geometrice de tip (delta) și intervalul de cvartă reprezintă atât în introducere cât și de-a lungul întregii părți, mijloacele de expresie preferențiale în redarea atmosferei *passio*.

- **Mater Dolorosa – Mater Gloriosa**

Însemnătatea motivului *Christus-Victor* pentru muzica *passio* a secolului XX este validată și de prezența lui în **lucrările destinate suferinței Mariei în fața crucii**. De nenumărate ori, modul de tratare al imaginii Mariei ca *Mater Dolorosa* reflectă concepția teologică generală conform căreia jertfa lui Hristos pe de o parte și Învierea Sa pe de alta sunt cele două fațete inseparabile ale planului divin de mântuire a omenirii.

Motivul *Christus Victor* survine fie sub forma consolării (sau auto-consolării) acesteia cu perspectiva învierii și a divinității lui Hristos, fie prin extrapolarea motivului în sine asupra figurii Mariei, prin juxtapunerea, inedită, în cadrul a câte unei singure compoziții, a ipostazelor sale de *Mater Dolorosa* și *Mater Gloriosa*.

Lirica închinată Mariei ca *Mater Dolorosa* este o temă predilectă mai ales în biserica de Apus însă apare și în texte aparținând liturghiei ortodoxe din Săptămâna Mare, ca și în poezia cultă și populară.

Binomul suferință-glorie se răsfrânge în aceste texte, prin îndulcirea imaginii de *Mater Dolorosa* prin crearea unei relații tensionate între durerea ei și siguranța Învierii, sau evidența faptului că Hristos este, chiar și pe cruce învingător și Regele Universului (*Christus Rex*), moartea Sa – cu valoare de sacrificiu - reprezentând de fapt o victorie (*Christus Victor*).

Un exemplu elocvent în acest sens îl reprezintă textul *Stihirei* a V-a, din cadrul Slujbei autohtone ortodoxe a patimilor, introdus de Paul Constantinescu în *Patimile și Învierea Domnului*: „Pre lemn răstignit văzându-Te Hristoase pre Tine, făcătorul și Dumnezeuul tuturor, ceea ce Te-au născut au strigat cu amar: <Fiul meu, unde-a apus frumusețea chipului Tău? Nu sufăr a te vedea fără dreptate răstignit. *Însă grăbește de Te scoală ca să văd și eu învierea Ta din morți, cea de-a treia zi.*>” (s. n.)

Pentru biserica apuseană este reprezentativ poemul (secvența) medieval *Stabat Mater dolorosa*, prin suprapunerea imaginii de *Mater Dolorosa* cu cea de *Mediatrix* (Mijlocitoare) și *Regina coeli* (Regina Raiului).

Un aspect specific secolului al XX-lea este crearea unor cicluri marianice, de-a lungul cărora sunt parcurse momente cruciale ale vieții Mariei, printre care și cel al crucificării Fiului ei: ciclurile de lieduri *Das Marienleben* op. 27 (1923) de Paul Hindemith și *Le miroir de Jésus* (1923) de André Caplet iar în a doua jumătate a secolului *Maria Triptychon* (1968) de Franck Martin. În cadrul lor, odată cu derularea episoadelor vieții Mariei în ordinea lor cronologică, figura acesteia îmbracă - succesiv sau simultan - variate ipostaze: *Mater Dei*, *Mater Dolorosa*, *Mediatrix* (Mijlocitoare), *Mater Gloriosa*, *Regina Coeli* (Regina Cerului).

Așadar, aceste lucrări reflectă tendința caracteristică secolului al XX-lea - aceea de a sublinia binomul format între suferința crucificării și gloria celestă, prin opoziția născută din succesiunea imaginilor de *Mater Dolorosa* (Maria suferind în fața crucii) și *Mater Gloriosa* (Maria înconjurată de gloria divină), ultima reflectând dogmele marianice apusene și răsăritene.

*Stabat Mater Transilvănean* (1991) pentru 2 soliste, cor de femei, percuție și orgă de Eduard Terényi, se axează pe adâncirea contrastului dintre imaginea pământească și cea celestă a Mariei. Lucrarea reprezintă o abordare originală, o replică contemporană creativă dată de

autor poemului medieval și în cadrul căreia textul acestuia din urmă are importanță doar în măsura în care contribuie la încheierea unui cadru dramatic.

Compozitorul a ales un fragment din poemul *Stabat Mater* pentru a reprezenta nucleul central, momentul crucificării lui Hristos. În jurul acestui nucleu este creat un spațiu de acțiune în spiritul dramei psihologice, al cărei personaj este Maria.

Explorând stratul melosului catolic din Transilvania secolelor XVI-XVII, E. Terényi realizează în *Stabat Mater Transilvănean* o sinteză între muzica populară maghiară și tradiția muzicală europeană.

Structura lucrării *Stabat Mater Transilvănean* este determinată de conținutul ideatic. Astfel, cele două ipostaze ale Mariei ocupă fiecare câte trei părți din lucrare: ipostaza *pământescă*, legată de suferință și de imaginea ei ca *Mater Dolorosa* din primele trei părți și cea *celestă*, de *Regina Coeli*.

În prima parte a lucrării, Maria are o revelație a tuturor etapelor suferințelor viitoare ale Fiului său, sub forma unui vis.

În partea a II-a autorul preia textul unei balade populare - parafrază a *Mioriței* prin motivul măicuței care își caută Fiul – într-o formă de variațiuni pe *bas ostinato* și melos folcloric stilizat. Maria întreabă peste tot de Fiul ei - în final i se răspunde că i se pune coroană de spini și e crucificat

În partea a III-a coșmarul premonitriu din partea întâi se transformă în realitate. Maria plânge și se identifică cu suferința Fiului Său, la poalele crucii: „Cine n-ar plânge văzându-ți sfântul trup./ Coroana cu spini, în mâinile sfinte, cuie, lovituri, pe sfântul Tău spate? (. . .) Dulcea-ți băutură e oțet otrăvit, membrele Tale sunt pline de chinuri. (. . .) Plânge ziua, suspină pământul, plâng stelele./ Te plâng și eu, neîncetat, te privesc cu ochii înlăcrimați (. . .)”

Bocetul preluat din folclorul transilvănean este intensificat până la paroxism prin continua repetare a temei pe un acompaniament armonic de o complexitate crescândă:



Compunând această parte, compozitorul a avut în vedere, dincolo de semnificațiile teologice ale tabloului, transformarea acestuia într-un simbol al perspectivei durerii umane.

#### Allegro agitato



Partea a IV-a reprezintă centrul lucrării, în care autorul preia din textul poemului latin *Stabat Mater* strofele 1-2, 5-6 și 9-10, concepând-o în întregime ca „vizualizare” a momentului crucificării, ca *actus tragicus*, pe suportul ostinat al primelor 6 sunete ale melodiei *Dies Irae*:

În punctul culminant, autorul introduce reprezentarea grafică a crucii sub formă de simbol grafic, redat de trei ori (acordul cu durată de doime, încadrat de două serii de optimi):

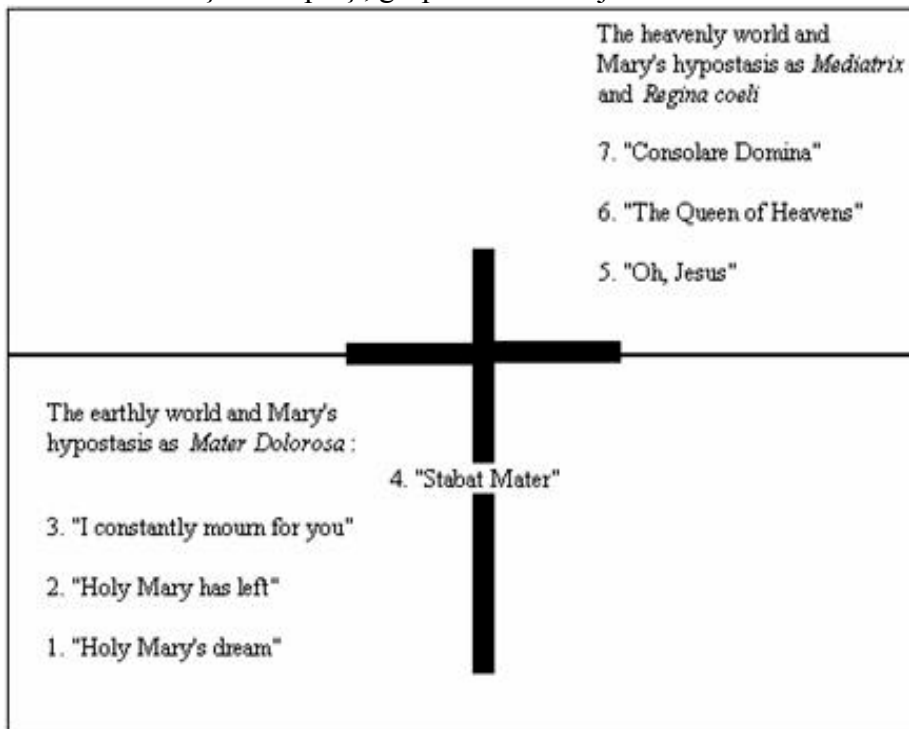
The image shows a musical score snippet with five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*. The graphic representation of a cross is a stylized symbol consisting of a vertical line with a horizontal crossbar, appearing as a chord symbol above the notes in the third staff.

Reverberație a funcției pe care o aveau coralele în pasiunile bachiene, partea a V-a exprimă sentimentele noastre, a celor care am participat ca spectatori la acest *actus tragicus*. Dacă în partea a 3-a, Maria îl plângea pe Isus, în partea a cincea îl plângem noi, cerând totodată iertarea păcatelor. Esența lucrării constă tocmai în această mișcare interioară a acțiunii dramatice: după primele trei părți nu ar mai fi posibilă intensificarea tragediei, dar ea poate fi, și este consemnată ca simbol al mântuirii: „O, Isuse, al Domnului Fiul Sfânt,/ Mântuitorul celor ce au păcătuit,/ Amintește-ți de chinurile Tale ( . . . ) Amintește-ți de suferințele îndurate pentru om./ Te-ai jertfit pentru păcate, cu rugăciune, cu rugăciune și cu smerenie./ Sfântul Tată, ca să nu vadă păcatele noastre”.

Partea a VI-a se referă în mod direct la figura Mariei și corespunde din punct de vedere expresiv, ca atmosferă muzicală, cu partea a doua. Aici, figura Mariei este glorificată în ipostaza de „Regină a Raiului, Sfântă Doamnă a zânelor” și de *Mediatrix* („În Rai, stai lângă Fiul Tău, și ai grijă de noi”).

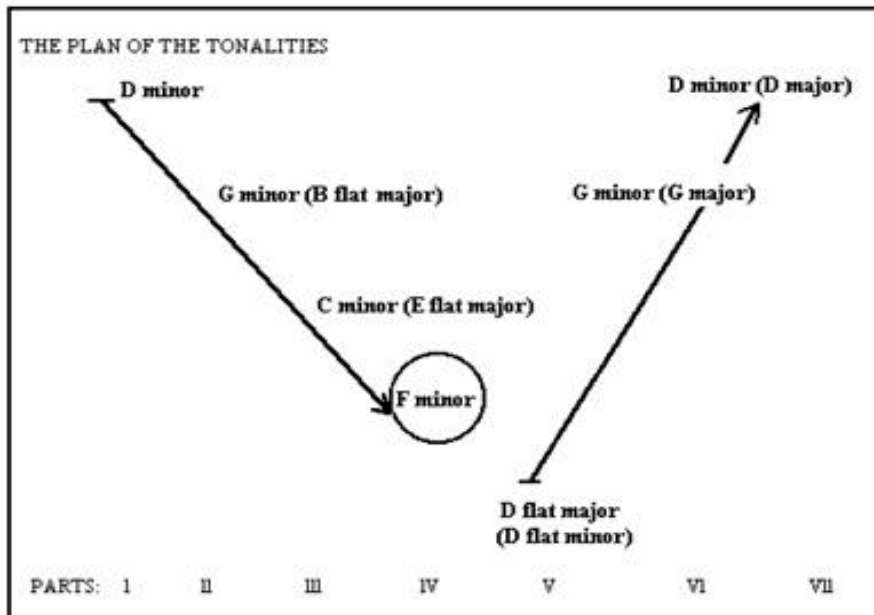
Partea a VII-a are la bază un text în limba latină din seria cântecelor dedicate Mariei, cântate cu ocazia diferitelor sărbători marianice: „Consolare Domina, Mater et Regina”, lucrarea încheindu-se în nota sublimă a gloriei divine.

Numărul părților și organizarea lor a fost realizată de autor după numerele sacre din simbolistica creștină: 7 părți, grupate câte 3 în jurul axei *Stabat Mater*:



### ***Ethos-ul***

tonalităților pentru care compozitorul optează, se situează în general în perimetrul afectelor întunecate, pentru a susține desfășurarea ideatică a textului. Sensul tonal descendent al primelor 4 părți, și apoi ascendent al ultimelor trei reflectă coborârea gradată de la tristețe la suferință în fața morții, urmată de ascenderea spre bucurie, în lumea cerească:



Prima și ultima parte corespund tonal - ambele sunt scrise în

tonalitatea re minor care, în ultimele măsuri ale ultimei părți („Consolare Domina”) se transformă în Re Major, metaforizând gloria divină.

Partea a II-a și a VI-a sunt ancorate în *ethos*-ul tonal al sol minor-ului, purtând atmosfera funebră, de doliu. În finalul părții a II-a, acesta ascende, ca o consolare, la Si bemol major, iar în partea a VI-a la Sol major-ul speranței.

Partea a III-a continuă mișcarea tonală descendentă a părților I și II (re minor - sol minor), prin coborârea la do minor, cu *ethos*-ul durerii profunde, fără margini. Cadența finală este dată de succesiunea a două acorduri în relație de terță: la bemol minor - do major, considerată de compozitor un simbol al trecerii de la moarte la viață, de la suferință la glorie.

Tonalitatea părții centrale (partea a IV-a), evocare a momentului crucificării, este fa minor, al cărui *ethos* corespunde intențiilor compozitorului de a exprima suferința și patimile Domnului.

Partea a V-a este cea mai complexă din punct de vedere tonal. Pedala pe sunetul re - și care cuprinde aproape în întregime soclul sonor al părții - descende prin scordatură tonală la re bemol (măs. 42) în punctul culminant, moment care se suprapune cu *sectio aurea* pozitivă:

Pe lângă cromatismul tonal-modal accentuat, nu lipsesc nici momentele de natură atonală: imponderabilitatea procesului sonor semnifică aici profunda mâhnire a sufletului care retrăiește momentele sacre legate de Golgota („Să plângem cu toții moartea Domnului nostru.”).

Partea a V-a reprezintă din punct de vedere tonal o excepție: autorul nu mai urmărește revenirea tonală la do minor, preconizată de dispunerea în oglindă a tonalităților aflate în relație de cvintă, ale celorlalte părți ci dimpotrivă, prin scordatura re - re bemol se ajunge mai jos, metaforă a căderii până la ultimele limite ale disperării - după care, prin saltul tonal la sol minor și apoi la re minor din următoarele părți, echilibrul simetriei va fi restabilit.

*Christus Victor* este un motiv fundamental al creației religioase a lui E. Terenyi. În lucrările sale de tip *passio* ca *Cele șapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce* și *Stabat Mater*, compozitorul introduce simboluri numerice sacre:

- în *Cele șapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce* – părțile sunt tristrofice, introducerea la cele 7 cuvinte (în *Passio*) se face prin 7 acorduri
- în *Stabat Mater* – sunt 7 părți, grupate câte 3 în jurul părții centrale

Mijloacele muzicale de exprimare a contrastului dintre suferință și glorie sunt diverse:

- *ethos*-ul tonal, acorduri tip *passio* (acordul delta), înlănțuiri acordice cu rol de metaforizare a evenimentelor (de exemplu cele 7 acorduri din introducerea părții *Passio* din *Cele 7 cuvinte ale lui Christos pe cruce*); *ethos*-ul tonal spațial (ascenderea sau descenderea tonalităților pe diagrama cvintelor în funcție de contextul semantic)
- motive – motivul suferinței crucii, motivul B. A. C. H sunt de exemplu motive ale durerii; motivul *carillon* – expresie a sărbătorii, și exemplele ar putea continua
- melodii de sorgine folclorică și liturgică – bocetul și alte melodii folclorice de origine maghiară ca expresie a suferinței; imnuri catolice ca expresie a atmosferei de sărbătoare, a lui *Christus Rex* și *Mater Gloriosa*.

Dacă în *Stabat Mater Transilvănean* evoluția evenimentelor ține cont de ordinea lor cronologică, de la suferință spre glorie, în *Cele 7 cuvinte* în schimb algoritmul este inversat: viziunea victoriei finale precede crucificarea, imaginea lui Christos glorificat pe cea a lui Christos pe cruce, cu care se încheie lucrarea. Christos știa dinainte care este scopul final al misiunii Sale pe pământ, **pentru El crucea însemnând în același timp suferință și biruință**. Zbuciumul Său sufletesc de dinaintea crucificării și redobândirea păcii lăuntrice sunt exprimate exclusiv prin expresia muzicală, ascunse în spatele unor texte liturgice. Motivul *Christus Victor* implică așadar la E. Terenyi și o abordare psihologică a universului interior, atât al lui Hristos, în *Cele 7 cuvinte pe cruce* cât și ale Mariei în *Stabat Mater*.

*Christus Victor* se îmbogățește cu paralela dintre suferința lui Hristos și suferința noastră, însemnând **a nu pierde din vedere, în clipele durerii pământești, perspectiva divină.**

## Bibliografie

\* \* \* *Biblia*,

London, The British and Foreign Bible Society, 1968, traducere Cornilescu

\* \* \* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*

hrsg. von Friederich Blume, 17 Bde., Kassel, Bärenreiter Bde. 1-14, 1949-1968

\* \* \* *Guide de la musique d'orgue*

sous la direction de Gilles Cantagrel, Paris, Editura Fayard, 1991

\* \* \* *Guide de la mélodie et du lied*

sous la direction de Brigitte François –Sappey et Gilles Cantagrel, Paris, Editura Fayard, 1994

\* \* \* *Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours*,

sous la direction de Tronchefort, F. R, Paris, Editura Fayard, 1993

\* \* \* *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*

coord. Stanley Sadie, 20 vol., London, Macmillan & Co, 1980

Coca, Gabriela - „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (I)”, în *Revista Muzica*, nr. 3/1997

Hotoran, Mădălina - *Patimile și moartea Domnului în viziunea componisticii secolului XX*, teza de doctorat, manuscris dactilografiat, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, 2004

Jaroslav, Pelikan - *Isus de-a lungul secolelor - Locul lui în istoria culturii*, București, Editura Humanitas, 2000

Jaroslav, Pelikan - *Fecioara Maria de-a lungul secolelor. Locul ei în istoria culturii*, București, Editura Humanitas, 1998

Terényi, Eduard - *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001

vezi Hotoran Mădălina, teza de doctorat *Patimile și moartea Domnului în viziunea componisticii secolului XX*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, 2004, capitolul *Pasiunea în secolul al XX-lea*, paginile 17-30)

Jaroslav Pelikan, *Isus de-a lungul secolelor. Locul lui în istoria culturii*, București, Editura Humanitas, 2000, pag. 120.

Textul numărului introductiv al oratorului este: „O, Cruce, unica noastră nădejde, te salutăm! Puterea ta să ne însoțească, să dea har celor sfinți și iertare păcătoșilor. Ție, veșnică Trinitate, să-Ți aducă slavă toate sufletele.”

Textul introdus de Penderecki: „Cruce credincioasă, între oameni lemn sfânt și unic: nici nu te vei usca, nici nu vei înmuguri, nici nu vei aduce rod. Lemn drag, fier drag, povara dragă este atârnată pe tine.” – prima și a doua antifonă din imnul *Pange lingua*.

Textele părților cu funcție de comentariu asupra evenimentelor derulate sunt preluate din *Psalmi* (în special versetul 15 din *Psalmul 22* - psalm celebru pentru profețiile referitoare la viitoarele suferințe ale lui Hristos - este folosit de Penderecki ca *motto* pentru partea a doua a oratoriului: „In pulverem mortis deduxisti me” – „M-ai adus în țărâna morții”) și:

- refrenul din *Plângerile Profetului Ieremia* („Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum”, în traducere: „Ierusalime, Ierusalime, întoarce-te la Domnul Dumnezeuul tău!”),

- 6 strofe din *Stabat Mater*,

- *Popule meus* (fragment din *Improperia*) care se succede episodului în care Isus își duce crucea: „Poporul Meu, ce ți-am făcut? Sau cu ce te-am întristat? Răspunde-Mi! Pentru că Te-am scos din țara Egiptului tu ai pregătit o cruce pentru Salvatorul tău.” Textul, dialog între Dumnezeu și poporul evreu este de fapt o parafrază a cuvintelor profetului Mica 6: 3-4 „Poporul Meu, ce ți-am făcut și cu ce te-am ostenit? Răspunde-Mi! Căci te-am scos din țara Egiptului, te-am izbăvit din casa robiei (. . .)”.

Eduard Terényi, apud Gabriela Coca, „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (I)”, în *Muzica*, nr. 3/1997, pag. 46.

În cele patru Evanghelii sunt consemnate în total șapte propoziții rostite de Hristos pe cruce:

- Matei 27:46; Marcu 15:34: „Pe la ceasul al nouălea, Isus a strigat cu glas tare: «Eli, Eli, Lama Sabactani?»», adică: «Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?»”

- Luca 23: 34 – „Isus zicea: «Tată, iartă-i, căci nu știu ce fac!»”

- Luca 23: 43 – „Isus a răspuns: «Adevărat îți spun că astăzi vei fi cu Mine în rai.»”

- Luca 23: 46 – „Isus a strigat cu glas tare: «Tată, în mâinile Tale îmi încredințez duhul!» și când a zis aceste vorbe, și-a dat duhul.”

- Ioan 19: 26-27 – „Când a văzut Isus pe mama Sa, și lângă ea pe ucenicul, pe care-l iubea, a zis mamei Sale: «Femeie, iată Fiul tău!». Apoi, a zis ucenicului: «Iată mama ta!»”

- Ioan 19: 28 – „Mi-e sete!”

- Ioan 19: 30 – „Când a luat Isus oțetul, a zis: «S-a isprăvit!» Apoi și-a plecat capul și și-a dat duhul.”

Legate de imaginea Mariei sunt și cele două lucrări pentru orgă *Cele șapte suferințe ale Mariei (Septem dolores)* și seria de variațiuni *Stella pulchra aurora*, de E. Terényi.