

Patimile –gen distinct al oratoriilor pascale

Ioan Tomi

Pentru biserica creștină, pentru răspândirea învățării ei, sfintele patimi ale Mântuitorului Iisus Hristos au constituit, încă de la începuturi, sursa și reperul întregii ei filozofii existențiale. Totodată ele definesc și creația artistică, teatrală sau muzicală, având ca subiect suferințele și sacrificiul lui Hristos. Cunoașterea acestora, de către credincioși s-a făcut prin scripturile marilor evangheliști, iar propagarea, în biserică, prin cler. Condițiile grele ale începuturilor, când știința de carte era extrem de limitată, transmiterea și explicarea pentru marea masă a credincioșilor se realiza prin audiere în cadrul serviciului divin.

Eficiențierea răspândirii acestor învățături au constituit preocupări permanente ale bisericii. Formele artistice, de tip „teatral“, s-au dovedit modalități utile, mult mai ușor perceptibile și mai profund inteligibile decât simplele audieri adesea plicticoase. Aceste forme au fost acceptate de biserică încă din primele secole ale creștinismului, chiar încă înainte de a i se fi permis muzicii - socotită artă păgână - patrunderea în lacasul sfânt. În timp, ea a fost totuși acceptată pentru că practica a dovedit că oamenii nu erau dispuși să renunțe la plăcerea de a cânta, muzica dovedindu-și repede utilitatea în serviciul religios.

În secolul al IV-lea, așa cum ni s-a transmis prin diferite scrieri, Patimile erau prezentate în Duminică Floriilor și în săptămâna Paștilor sub forma de „spectacol dramatic“ (așa precum „Irozii“ în ajunul Crăciunului), personajele evoluând prin cântec de o anumită factură. „Distributia“ era alcătuită din patru interpreți provenind, firește, din rândul clerului. Primul își asuma părțile narative. El va fi Evanghelistul de mai târziu. Al doilea personaj îl reprezenta pe Iisus Hristos. Al treilea însuma mai multe personaje, mai exact toate celelalte personaje implicate în acțiune (Petru, Iuda, Pilat, Marele preot, Fecioara Maria etc.). Al patrulea interpret era vocea poporului.

La originile acestor dramatizări se aflau așa numitele „Mistere“, diverse tipuri de „spectacole sacre“ care și-au găsit răspândirea în întreaga Europă creștină.

Textul era rostit în limba latină. În secolele VI-IX se foloseau și texte în limba greacă, mai ales în perioada persecuțiilor iconoclaste, când numeroși călugări din zonele ocupate de persi s-au refugiat în peninsula italiană și au alcătuit comunități mari de vorbitori de limba greacă (zona Benevento, dar chiar și la Roma). Spre exemplu, doar între anii 726-775, aproape 50.000 de călugări de origine greacă sau siriană au sosit în zonele menționate. Unii au ajuns chiar papi și au sprijinit practicarea muzicii de contur bizantin. Practica autarhică din interiorul mănăstirilor care conducea spre o exagerată diversitate de orientări era necesară a fi schimbată în numele unității bisericii. Astfel însuși papii au acordat atenție procesului de sistematizare și unificare stilistică a cântărilor, pornind chiar de la exemplul pilduitor, din vechimea îndepărtată, al episcopului de Milano, Ambrozius (372-397). Acest proces, care a durat aproape trei secole, se împlineste prin „Antifonarul“ papei Gregorius al III-lea (Grigore cel Mare), în care este propus un gen de cântare obligatorie pentru serviciul divin din biserică romano-catolică, cântare ce va purta denumirea de *coral* *gregorian* sau *cantus romanus*, care se va impune drept cântul liturgic oficial al bisericii latine.

Despre imaginea sinoptica a evolutiei spectacolelor sacre din Saptamâna Pastelui, a *Patimilor*, aflam din „Oxford Companion to Music“ ca la începuturile celui de-al doilea mileniu:

- în Italia, la Roma, în 1264, „Compagnia del Gonfalone“ fusese împuternicită să „puna în scenă“ suferinta lui Hristos. Documentele din epoca menționează că în secolul al XV-lea Patimile erau prezentate în Coliseum (!). În 1554 erau încă în vigoare în interiorul bisericilor.
- în Franța, „Confrérie de la Passion“ obținea în 1402 din partea Casei regale privilegiul și exclusivitatea asupra unor astfel de spectacole.
- în Germania, una dintre cele mai vechi forme de piese de această factură a supraviețuit la Oberammergau, în Bavaria și erau jucate din zece în zece ani.
- în Marea Britanie erau de asemenea atestate astfel de piese sacre.

Fiindcă aceste spectacole sacre își aveau aria de desfășurare în interiorul bisericii și fiindcă textul era tot mai mult legat de muzica până să ajungă în forma lor consacrată, aceea de oratoriu, este necesar să reiterez drumul aventuros al muzicii.

Între secolele XIV și XVII asistăm la o emancipare fără precedent a artei muzicale, ea cucerind continuu și în ritm susținut noi domenii expresive. Toată această perioadă este guvernată de o gândire polifonică cristalizată în toate genurile vocale și instrumentale care atinge performanțe tehnice dincolo de limitele utilității și, evident, inteligibilității. Exercițiul componistic cu un grad foarte înalt de virtuozitate al compozitorului flamand Joannes Okeghem oferea enorme construcții artificiale, canoane la 30-36 de voci (un exemplu celebru este „De gratias“).

Renasterea, ca alternativă a vieții spirituale după un prea îndelungat absolutism al bisericii, a început în Italia secolului XV, fiindcă acolo au existat cele mai prielnice condiții datorate vieții urbane. Ea a devenit un fenomen general european la sfârșitul aceluiași secol XV în Franța, iar în secolul următor în Germania, îmbrăcând o formă violentă ce va fi numită Reforma. Așa cum se știe, conducătorul acestei mari mișcări a fost Martin Luther și el avea ca țel eliberarea bisericii de sub dominația papalității, care practica atitudini dictatoriale și supunea credincioșii la împovăratore sacrificii materiale.

Promovând introducerea limbilor naționale în biserică pentru a face posibil accesul tuturor direct și imediat la învățăturile biblice, în plan muzical se renunța la polifonia complicată a secolului al XV-lea. S-a tins spre reducerea numărului de voci și spre utilizarea stilului armonic. Cea mai importantă consecință pe care a avut-o Reforma asupra muzicii a fost apariția *coralului protestant*. El este un cântec specific bisericii reformate (atât luterane, cât și calviniste) și s-a răspândit rapid pretutindeni unde s-a instalat Reforma.

Prin consecințele ei, Reforma a provocat o reacție așteptată din partea clerului român. Pierderea unei imense mase de enoriași și, cu aceasta, a unor importante resurse materiale - care în mare măsură au contribuit la fastul, chiar opulența afișată de biserică catolică - au stârnit dispute, chiar dușmăni, care au fost împinse până în zilele noastre. Astfel s-a născut Contrareforma, prin care ordinul iezuitilor, instituit de papalitate în 1540, a preluat sub controlul său întreaga educație și cultură din școli și din afara lor.

În muzica succesul extraordinar al coralului protestant a impus revizuire, în lumea catolica trecându-se la simplificarea procedeelelor polifonice și faurirea unui stil echilibrat, mai ușor, mai expresiv, care să fie îmbrățisit de marea populație catolică, spre a nu o pierde. Această sarcină a fost atribuită compozitorului Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), care a parafrazat stilul polifonic sever și a adoptat un stil mai liber, cu deschidere către tipul muzicii laice. Dar această nouă orientare a muzicii religioase trebuia să pornească din chiar capela papală unde se stabilea repertoriul și caracterul, respectiv stilul mai accesibil al muzicii bisericesti. Palestrina ofera papei și consilierilor săi trei titluri compuse într-o manieră nouă, cu renunțarea la vechiul stil polifonic greoi și încâlcit, promovând aici o îmbinare echilibrată, fără excese de tehnică compozitivă, a polifoniei cu armonia: „Missa brevis“, „Stabat Mater“ și „Missa Papae Marcelli“ (1555). Surprinzătoarea claritate a acestui contrapunct simplu, nota contra nota, ce va purta ulterior denumirea de contrapunct palestrinian, va fi decretat de papalitate drept stil obligatoriu pentru muzica serviciului divin catolic.

Este interesant de remarcat faptul că reformiștii germani au fost mai zelosi decât cei francezi sau calviniști în schimbări privitoare la modul de tratare a vechilor obiceiuri liturgice. Deși recunoscuți mai conservatori, în virtutea principiului impus, potrivit căruia serviciul divin trebuie susținut în limba germană (în limba națiunii), ei s-au grabit să adapteze totul în limba germană, inclusiv „Patimile“.

Astfel Johann Walther (1496-1570), prietenul lui Luther, ofera în anul 1520 primul exemplu al unor Patimi într-o limbă vulgară, imediat accesibilă și care a făcut vogă pastrându-se chiar până la începutul secolului al XIX-lea. Faptul a impus un nou tip de construcție melodică, atât pentru narator, cât și pentru vocile diverselor personaje care necesitau acum o armonie simplă, lipsită de încărcături melismatice inutile.

În țările sau zonele romano-catolice s-a păstrat vechea formă latină a Patimilor. În Germania și în general în nordul Europei a fost adoptată noua formă. Compozitori precum franco-flamandul Orlandus Lassus (Orlando di Lasso), spaniolul Luis de Victoria sau englezul William Byrd au scris pasiuni în formă latină.

„Patimile“ compozitorilor germani

Exemplul compozitorului Johann Walther din anul 1520 a constituit un punct de plecare „autorizat“ în ceea ce privește noua înfățișare a „Patimilor“, având girul lui Martin Luther, prietenul și confesorul său.

Acea perioadă corespunde cu eforturile inovatoare ale multor compozitori de pretutindeni, care pun bazele concepției armonice. Își face apariția *opera*, cu articulațiile ei specifice (aria, recitativul, interludiul), se împlinesc genurile adiacente (unele derivate), precum *oratoriul* cu articulații asemănătoare, unele identice, deosebirea constând în locul de desfășurare a actului artistic și absența decorului.

Heinrich Schütz (1585-1672) este primul compozitor de importanță majoră al Germaniei. Instruit în Italia, la Venetia, cu Giovanni Gabrieli și afirmat în Germania (și Danemarca), el are meritul de a fi realizat un extrem de important proces de fuziune - acela al culturii

muzicale italiene cu cea germana. El este autorul primei opere germane, „Dafne“, scrisa si cântata în limba germana (astazi pierduta). Dar el mai este si autorul unor oratorii, unor Patimi - pe care le numeste „istorii“ - prin care prefigureaza marile creatii de gen ale lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) cu aproape un secol mai înainte. *Bach nu a compus opere, dar în Patimi foloseste din plin cuceririle acestui gen, ceea ce face ca evocarea suferintelor lui Iisus sa capete înfatisarea unei drame reale... .* Aceste elemente de spectacol dramatic îi sunt transmise lui Bach de catre Schütz, prin Patimile sale.

Un rol de o covârșitoare importanta pentru viata muzicala a Germaniei îl avea orasul liber Hamburg, care concentra, în secolele XVII - XVIII, pe lângă o prospera viata economica (comerciala, industrială, de transport naval etc.) si o viata artistica, situata mult de-asupra altor orase germane. În plan muzical atât viata de opera, cât si cea de concert se întreceau prin prolificitate si varietate. Publicul, foarte pretentios, era comparabil cu cel al Florentei sau al Venetiei. În ambianta muzicala a Hamburgului, compozitiile biblice de genul Patimilor continuau sa existe, dar numai în scopuri liturgice. Un rol de importanta majora le revenea în acest sens compozitorilor Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Mattheson (1681-1764), Reinhard Keiser (1674-1739) si Georg Friedrich Händel (1685-1759) - pâna la plecarea lui definitiva în Anglia.

Toti acesti compozitori au facut cariera, unii chiar zgomotoasa, în domeniul operei, dar si-au exersat meseria de compozitori si în alte genuri, oratoriul fiind cel preferat. Textele hamburghezului Brockes au stat la baza unor lucrari de gen a nu mai puțin de douazeci de compozitori ai locului. În evolutia ei, muzica scrisa pentru sarbatoarea Pastelui - „Passionen“ - înlocuieste cuvântul biblic al lui Luther, *facând loc gândului constructiv sustinut de curentul pietist... celebrul text al pasiunii dupa Brockes se prezinta de acum fara acea bombastica si încarcata maniera baroca. Existau si la Hamburg unele curente în privinta textului pasiunilor, dar conceptia veche, conform careia textul biblic trebuie sa fie încredintat Evanghelistului (povestitorului), urmat de contemplatii lirice si corale (cum a scris si Bach), ramâne baza pasiunilor lui Telemann . Reinhard Keiser, care a compus peste 100 de opere, a avut succes si cu oratoriile sale, câteva fiind chiar Patimi. Tânarul Händel, care s-a format sub aripa protectoare a lui Keiser, a folosit din plin experienta maestrului sau, ca si cea dobândita în Italia, unde, la Roma compusese „Ressurrectione“ (Învierea).*

Fara îndoiala, cele mai înalte culmi în domeniul oratoriului, ale Patimilor în speta, nu doar în Germania, ci chiar în întreaga lume au fost atinse de Johann Sebastian Bach (1685-1750). **Patimile dupa Matei** (Matthäus Passion) de Bach este cea mai de seama lucrare muzicala scrisa vreodata, dar ea este si ultima de tip clasic".

Cotidianul american „Christian Science Monitor“ publica (8 noiembrie 1947) un remarcabil eseu al lui Karl Geiringer, (profesor de istoria si teoria muzicii la Universitatea din Boston) cu ocazia comemorarii centenarului mortii lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, cel caruia lumea muzicala îi datoreaza redescoperirea, dupa exact o suta de ani de ratacire în anonim, a coplesitorului oratoriu „Matthäus Passion“ de Johann Sebastian Bach, eseu în care afirma: *În 1829 Mendelssohn înfaptuia un lucru pentru care istoria muzicii i-ar fi ramas recunoscatoare chiar daca nu ar fi scris nici macar o compozitie. Tânarul de douazeci de ani, dirijând în prima auditie, la Berlin, Matthäus Passion de Bach, restituia lumii muzicale una dintre cele mai mari capodopere ale tuturor timpurilor . Acela a fost momentul relansarii si impunerii definitive a acestui oratoriu, pe care unii îl considera chiar cea mai desavârsita compozitie realizata vreodata si intrata apoi pretutindeni în marele repertoriu.*

Prima auditié absolută a oratoriului a avut loc la 15 aprilie 1729 (Leipzig) sub conducerea lui Bach însuși. În versiunea ei completă lucrarea este structurată în două părți, ele totalizând 78 de numere (recitative, arii, duete, tertete, coruri etc.) organizate în opt scene: I. Mireasma deasupra Bethaniei, II. Cina cea de taină, III. În grădina Ghetsimani, IV. Martorii mincinosi, V. Interogatoriul la Caiafa și Pilat, VI. Judecarea și Flagelația, VII. Crucificarea, VIII. Punerea în mormânt.

Acest oratoriu dramatizat, pe un subiect evanghelic tradițional este o amplă frescă a Omului întruchipat de Iisus Hristos, a luptei lui eterne pentru bine și adevăr, luptă în care nici cele mai grele încercări, nici suferințele, nici violența, nici trădarea, nici ipocrizia, nici chiar sacrificiul de sine, n-au fost decât etape ale înălțării lui spre desăvârșire.

Este necesară precizarea că, în creația lui Johann Sebastian Bach, ar fi existat patru partituri în genul patimilor, fiecare având la bază textul unui dintre cei patru evangheliști: Matei, Ioan, Marcu și Luca. În forma lor originală, până în zilele noastre, au ajuns doar două partituri: Patimile după Matei și Patimile după Ioan. Partitura Patimilor după Marcu reprezintă reconstituiri contemporane, iar cea a Patimilor după Luca este pierdută. Se presupune, potrivit unor surse, că ar fi existat și o a cincea partitură de gen, dar nici despre aceasta nu se știe mai nimic.

Cum a putut fi data uitării timp de un secol o asemenea capodoperă? Răspunsul îl găsim în imposibilitatea contemporanilor lui Bach de a-i înțelege muzica. Geniul este întotdeauna, potrivit aprecierilor sociologilor, înainte cu cel puțin o jumătate de veac în raport cu contemporanii săi, chiar și a celor instruiți.



Unul dintre ei, Johann Adolf Scheibe, a declansat chiar o polemica estetica de lunga durata, criticând tocmai ceea ce Bach aducea nou în sinteza est-vest europeană, bizantino-gregorianolutherana, vocal-instrumentală. Scheibe scria: *Bach întuneca frumusețea creațiilor sale printr-o prea mare artă. Astfel ele sunt prea dificile: Bach nu se gândește decât conform degetelor sale și cere ca instrumentistii și cântăreții să facă, cu vocea și cu instrumentele lor, ceea ce face el cu degetele sale pe claviatură. În plus el nu lasă nici o libertate executantului, pentru că el notează cu de-amanuntul, toate „manierele” și toate micile ornamente. Pe scurt, el este un ermetic, ceea ce l-a condus de la natural la artificial, de la sublim la obscur. Poate fi admirat travaliul laborios, cu toate că nu-l finalizează, pentru că el luptă contra rațiunii.*

Fără îndoială, asemenea aprecieri au influențat negativ opinia publică. După premiera lui „Matthäus Passion”, un fost elev al lui Bach consemna în amintirile sale unele reacții ale publicului. „Când această muzică de teatru a început, toată lumea a rămas perplexă; toți se priveau uimiți și se întrebau: unde vom ajunge cu toate acestea? O doamnă în vârstă exclamă: Doamne păzește! parca am fi la operă!”

Si, partial, doamna avea dreptate. Acest lucru demonstreaza exact contrariul a ceea ce spunea Scheibe si anume ca „Patimile dupa Matei“ nu este o muzica „ermetica“, „superficiala“ sau „irationala“. Ea era *o muzica de opera cântata în biserică, ceea ce era firesc sa declanșeze în lumea drept credincioasa, adunata sub cupola din Thomas-Kirche, un unanim reprobabil „Quo vadis musica ecclesie?!“*

Bach a fost fara îndoiala un bun creștin, un bun lutheran si, mai cu seama, un bun pamântean. El a înțeles si a trait prin toata fiinta lui drama pamânteana a lui Iisus si pe care a vrut sa o faca cât mai apropiata de înțelegerea semenilor. Din acest motiv el a acordat o maxima importanta coralelor descinse din coralul lutheran nascut din cântecele populare germane si est-vest europene. Tot ceea ce se refera la Iisus sau se adreseaza lui Iisus se realizeaza prin melodii foarte simple, armonizate simplu, la patru voci, izaritmic, pentru ca sa se înțeleaga bine cuvintele.

„Matth ä s Passion“, ca de altfel si „Johannes Passion“, reprezinta, asa dupa cum apreciaza si Sigismund Toduta, *culmile perfectiunii artistice ale artei oratoriale din epoca Barocului matur... Toate elementele care compun formula caracteristica a oratorului de tip **Passione**, stabilite de traditia muzicala în decursul timpurilor se gasesc în aceasta monumentala lucrare vocal-simfonica*. Într-adevar, în cele 78 de numere se regasesc aici coruri, recitative, arii, corale, formând fie piese închise fie acuplate.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) a scris 21 de cantate pe extrase din textele Patimilor. Niccolo Jommelli (1714-1774) a trait 15 ani în Germania, adoptând maniera scriiturii germanice în compozitiile sale, dar si genul oratorului, inclusiv Patimile, desi textele folosite au fost semnate de italianul Metastasio. Lucrari de gen au mai aparut si sub pana compozitorilor Haydn, Dubois, Perosi si pâna în contemporaneitate. Sa amintim doar câteva partituri din aceasta ultima prioada istorica: ***Passio et Mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*** de polonezul Krzysztof Penderecki si ***Patimile si Învierea Domnului*** - oratoriu bizantin de Pasti - de Paul Constantinescu si, prin extensie, ***Patimile martirilor*** de Bujor Hoinic, lucrare închinata eroilor cazuti în revolutia din decembrie 1989 de la Timisoara.

Percy A.Scholes: ***The Oxford Companion to Music*** - Passion Music - § 1 Origin and Earlier Development, pag.771.

· **op.cit.** § 2 The influence of the Reformation, pag.771

1 George Balan: ***Înnoirile muzicii*** pag.59

George Balan: ***Înnoirile muzicii*** pag.59.

op. cit. ***The Oxford ...*** § 6 . The Post -Bach Passions pag.772.

Johann Adolf Scheibe: ***Critische Musicus***, Hamburg 1737, articol citat de Ovidiu Varga în volumul ***Bach, un Orfeu pamântean*** pag 298 - Editura Muzicala.

Ovidiu Varga: Op.cit. pag. 299.

Sigismund Toduta: ***Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*** pag.308.