



ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Florin PĂUN

**CONCEPTE KERYGMATICE, KOINONIACE ŞI LITURGICE ÎN
MATTHÄUS-PASSION DE JOHANN SEBASTIAN BACH**

**KERYGMATICAL, KOINONIAK AND LITURGICAL CONCEPTS IN
SAINT MATTHEW PASSION BY JOHANN SEBASTIAN BACH**

REZUMAT/ABSTRACT

Conducător ştiinţific

Prof. dr. Roxana-Maria PEPELEA

BRAŞOV, 2020

D-lui (D-nei)

COMPONENTA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universităţii Transilvania din Braşov
Nr. din

PREŞEDINTE:	Prof. dr. Mădălina RUCSANDA Universitatea Transilvania din Braşov
CONDUCĂTOR ŞTIINŢIFIC:	Prof. dr. Roxana-Maria PEPELEA Universitatea Transilvania din Braşov
REFERENŢI:	Prof. dr. Leonard DUMITRIU Universitatea Naţională de Arte „George Enescu” Iaşi Pr. prof. dr. Vasile GRĂJDIAN Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu Prof. dr. Petruţa COROIU Universitatea Transilvania din Braşov

Data, ora şi locul susţinerii publice a tezei de doctorat:, ora, sala

Eventualele aprecieri sau observaţii asupra conţinutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa florin.paun@student.unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luaţi parte la şedinţa publică de susţinere a tezei de doctorat.

Vă mulţumim

CUPRINS

	Pg. Teza/	Pg. Rezumat
INTRODUCERE	9	7
PARTEA I. COORDONATE TEOLOGICE ŞI ESTETICE ALE CREAŢIEI BACHIENE	15	9
1. SENSUL ŞI SEMNIFICAŢIILE MUZICII	15	9
1.1 Puterea emoţională a muzicii	17	9
2. ELEMENTE DE TEOLOGIE A MUZICII	19	10
2.1 Un model de muzică religioasă	21	10
2.2 Cele trei tipologii de muzică religioasă	23	10
3. J.S. BACH – REPRESENTANT AL BAROCULUI GERMAN	33	12
3.1 Retorica – fundament al esteticii muzicale baroce	35	12
3.2 Bach şi luteranismul	40	13
3.3 Principii raţionaliste în gândirea muzicală bachiană	46	13
4. CREAŢIA SACRĂ A LUI J.S. BACH	63	15
4.1 Marile lucrări vocal-simfonice	64	16
4.2 Pasiunea în creaţia lui J.S. Bach	74	17
4.3 Concepţia bachiană despre moarte desprinsă din creaţia vocal-simfonică sacră.....	102	22
PARTEA A II-A. MATTHÄUS-PASSION – PROTOTIP AL CONCEPŢIEI MUZICAL- TEOLOGICE BACHIENE	114	23
5. REFLECTAREA CELOR TREI CONCEPTE DE COMUNICARE RELIGIOASĂ ÎN ANALIZA TIPOLOGIILOR MUZICALE DIN MATTHÄUS-PASSION	114	23
5.1 Tipologiile muzicale ale lucrării <i>Matthäus-Passion</i>	114	23
5.2 Reflectarea muzicală a celor trei concepte de comunicare religioasă	119	25
6. TIPOLOGII MUZICALE ASOCIATE CONCEPTULUI KERYGMATIC	128	27
6.1 Recitative <i>secco</i> cu mesaj kerygmic	128	27
6.2 Succesiunea celor 10 coruri turbae din partea a II-a.....	158	28
6.3 Recitative <i>ariosi</i> şi arii cu mesaj kerygmic	181	28
6.4 Coruri cu mesaj kerygmic	206	29

7. TIPOLOGII MUZICALE ASOCIATE CONCEPTULUI KOINONIAIC	218	30
7.1. Corale cu mesaj koinoniac	219	30
7.2 Recitative <i>ariosi</i> și arii cu mesaj koinoniac	230	31
7.3 Recitative <i>secco</i> cu mesaj koinoniac	243	31
7.4 Coruri cu mesaj koinoniac	247	32
8. TIPOLOGII MUZICALE ASOCIATE CONCEPTULUI LITURGIC	283	32
8.1 Recitative <i>secco</i> cu mesaj liturgic	284	33
8.2 Recitative <i>ariosi</i> și arii cu mesaj liturgic	288	33
8.3 Corale cu mesaj liturgic	326	34
9. CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE	335	35
BIBLIOGRAFIE	344	39
Scurt rezumat (română /engleză)	365	49

CONTENT

	Pg. teza	Pg. rezumat
INTRODUCTION	9	7
PART I. THE THEOLOGICAL AND AESTHETIC COORDINATES OF BACH'S MUSIC	15	9
1. THE MEANING AND SIGNIFICANCE OF MUSIC	15	9
1.1 The emotional power of music	17	9
2. THEOLOGICAL ELEMENTS OF MUSIC	19	10
2.1 A pattern of religious music	21	10
2.2 The three typologies of religious music	23	10
3. J.S. BACH – A GERMAN BAROQUE REPRESENTATIVE	33	12
3.1 Rhetoric – the fundament of baroque music aesthetics	35	12
3.2 Bach and the lutheranism	40	13
3.3 Rationalist principles underlying Bach's music	46	13
4. J.S. BACH' S SACRED MUSIC	63	15
4.1 The great choral-orchestral works	64	16
4.2 J.S. Bach's Passion music	74	17
4.3 The conception of death in the sacred choral-orchestral works	102	22
PART II. <i>ST. MATTHEW PASSION</i> – THE PROTOTYPE OF BACH'S MUSICAL- THEOLOGICAL CONCEPTION	114	23
5. THE REFLECTION OF THE THREE RELIGIOUS COMMUNICATION CONCEPTS WITHIN THE MUSIC TYPOLOGY ANALYSIS OF <i>ST. MATTHEW PASSION</i>	114	23
5.1 <i>St. Matthew Passion</i> – music typology	114	23
5.2 The musical reflection of the three religious communication concepts	119	25
6. MUSIC TYPOLOGY ASSOCIATED WITH THE KERYGMATIC CONCEPT	128	27
6.1 <i>Secco</i> recitatives with a kerygmic message	128	27
6.2 The 10 <i>turbae</i> chorus of Part II	158	28
6.3 <i>Arioso</i> recitatives and kerygmic arias	181	28
6.4 Chorales with a kerygmic message	206	29



7. MUSIC TYPOLOGY ASSOCIATED WITH THE KOINONIA CONCEPT	218	30
7.1 Chorales with a koinonia message	219	30
7.2 <i>Arioso</i> recitatives and koinonia arias	230	31
7.3 <i>Secco</i> recitatives with a koinonia message	243	31
7.4 Chorales with a koinonia message	247	32
8. MUSIC TYPOLOGY ASSOCIATED WITH THE LITURGICAL CONCEPT	283	32
8.1 <i>Secco</i> recitatives with a liturgical message	284	33
8.2 <i>Arioso</i> recitatives and arias with a liturgical message	288	33
8.3 Chorales with a liturgical message	326	34
9. FINAL CONCLUSIONS. ORIGINAL CONTRIBUTIONS	335	35
BIBLIOGRAPHY	344	39
Summary	365	49

INTRODUCERE

Teza de faţă este rodul unor preocupări personale existenţiale. Simbioza dintre muzică şi teologie constituie un concept generos de la care am pornit. De altfel, cele două reprezintă domeniile personale favorite. Dacă am sonda un alt punct de vedere, această lucrare poate deţine un rol în promovarea valorii muzicale autentice, comparativ cu unele tendinţe moderne, care de multe ori promovează *kitsch*-ul, pe post de valoare absolută. Din altă perspectivă, poate fi un manifest în ilustrarea valorii fundamentale a spiritualităţii, într-o lume postmodernă, în care valorile spirituale autentice cunosc o disoluţie fără precedent.

Punctul de pornire îl constituie abordarea fenomenului muzicii de cult din diferite perspective. Se precizează, de la bun început, că o analiză diacronică a muzicii de cult din diferite epoci sau denotaţiuni nu face obiectul acestui demers. Perspectivele la care se face referire caută să contribuie, treptat, la clădirea unui edificiu necesar înţelegerii unui potenţial pe care îl poate deţine muzica în raport cu un text sacru, cu scopul valorificării acestuia din urmă.

Referitor la titlul tezei, trebuie să mărturisim faptul că o astfel de abordare se datorează propriei căutări de a descifra imensa forţă de sugestie a muzicii sacre. Am ales o lucrare de referinţă ca argument al demersului propus. De asemenea, **tema generală** a lucrării constituie suprapozarea celor trei tipologii de comunicare specifice muzicii religioase, **kerygma**, **koinonia** şi **liturghia**, pe limbajul muzical bachian, într-o cheie de interpretare originală.

Motivaţia alegerii temei constituie necesitatea propriei evoluţii pe tărâmul hermeneuticii şi semanticii muzicale şi, implicit, descifrarea mesajului spiritual ce poate fi codificat în elementele muzicale din cadrul unei arhitecturi interioare. Am considerat a extrage valenţe semantice nu doar din filioanele muzical-retorice pline de semnificaţii, ci şi la nivel microstructural. Aici, elemente muzicale constitutive, aparent ne semnificative, pot fi abordate din perspectiva unei logici unitare sinonimice, care relevă anumite semnificaţii absconse doar în aparenţă. Caracterul transdisciplinar şi interdisciplinar unifică valenţele muzicii din perspectiva mai multor domenii de cercetare: muzical, psihologic, teologic, filosofic, hermeneutic, semiologic şi retoric.

Obiectivul principal vizat de această lucrare poate părea ambiţios. El constă nu doar într-o prezentare analitică cu scop informativ a lucrării muzicale *Matthäus-Passion*, ci încearcă o repunere în drepturi a ceea ce a intenţionat Bach, prin această lucrare-testament a sa. Ne referim la valoarea sa formativă, tulburătoare, asemenea unui mesaj kerygmic capital, provenit din aceeaşi sursă care a inspirat muzica sa.

Metoda de cercetare propusă este cea de analiză diacronic-evolutivă a elementelor limbajului muzical şi retoric, împreună cu sugerarea afectelor corespunzătoare. Mergând dincolo de hermeneutica textului biblic relatat în forma lui pură, prin recitativ de tip *secco*, trebuie surprinsă viziunea lui Bach asupra muzicii ca instrument didactic plinar. Compozitorul apelează la completarea discursului muzical prin anumite reflecţii şi comentarii muzicale generate de anumite genuri muzicale de tip cor, arie, coral sau recitativ *arioso*.



Ipoteza cercetării se poate constitui sub următorul aspect: structurile genurilor muzicale amintite anterior respectă o logică componistică ireproşabilă, în demersul lor de a pune în valoare textul sacru. Astfel, acestea se suprapun cu cele trei tipologii de comunicare ale muzicii religioase, dar şi cu anumite dihotomii spirituale propuse de creştinism. Toate acestea reliefează modele de reconciliere ale antinomiilor spirituale. În vederea validării acestei ipoteze, am urmărit validarea de date, prin consultarea bibliografiei generale şi de specialitate şi efectuarea de analize muzicale, soldate, în final, cu formularea concluziilor.

Structura tezei reprezintă o investigaţie sistematizată, prin intermediul unei abordări de la general la particular, de la sfere adiacente limbajului muzical, către nucleul acestuia. Astfel că am structurat întreaga lucrare în două părţi. Prima parte, reprezintă domeniul ea conceptual-teoretică, deţine patru capitole, iar partea a doua, cea practic-analitică, deţine cinci capitole şi relevă o extensie mai amplă.

Alegerea acestei lucrări s-a făcut din dorinţa lărgirii orizontului cercetării, aducându-se în discuţie un exemplu consfinţit ca valoare universală şi recunoscut drept catalizator, prin spiritualitatea sa perenă.

PARTEA I. COORDONATE TEOLOGICE ŞI ESTETICE ALE CREAŢIEI BACHIANE

1. SENSUL ŞI SEMNIFICAŢIILE MUZICII

Despre sensul şi semnificaţiile muzicii s-au scris numeroase pagini. Ceea ce este demn de reţinut este forţa catarctică cu care este înzestrată muzica potrivită să înalţe sufletul uman; la polul opus, sonoritatea demonică poate înrobi fiinţa umană, atrasă de capcana unui limbaj fără putinţă de a fi filtrat de creierul uman, care poate crea adicţie şi, ca o consecinţă, poate dezumaniza într-un fel sau altul. Domeniile abordate la acest subcapitol sunt psihologia socială a muzicii şi sensul muzicii.

În privinţa sensului muzicii există două maniere de abordare: din perspectivă referenţială şi din perspectivă estetică. În prima manieră de abordare, din *perspectiva referenţială*, sensul muzicii depinde de felul în care un sistem de simboluri, anume note muzicale sau cuvinte, se asociază cu fenomenele din jur (contextul social). Exemplele pot fi: muzica programatică, opera, oratoriul, genurile muzicii religioase cu text, muzica populară etc.

Din perspectiva celei de-a doua abordări a sensului muzicii, respectiv din *perspectiva estetică*, muzica este autoreferenţială. La întrebarea „Cum putem explica sensul emoţional şi ideatic al muzicii, în pofida absenţei unui program?” se pot aduce o serie de argumente care susţin conceptul muzicii absolute – *musica per se*, valorificat la maximum de mulţi compozitori, printre care şi de J. S. Bach.

1.1 Puterea emoţională a muzicii

În continuare, vom aborda diferite categorii de emoţii şi mijloacele strict muzicale prin care acestea sunt produse. De la bun început se cere precizat faptul că muzica este atât un mijloc prin care se pot exprima emoţii, cât şi un stimul care poate induce emoţii. Principalele elemente ale limbajului muzical implicate în exprimarea şi crearea emoţiilor sunt: tonalitatea, linia melodică, ritmul, armonia, elementele de dinamică şi agogică, timbrul şi figurile retorice muzicale.

În acest subcapitol vom reda anumite concluzii la care s-a ajuns în urma unor experimente ştiinţifice, cu privire la emoţiile transmise de muzica ascultată şi emoţiile induse în ascultători. Astfel, au fost abordaţi atât subiecţi cu educaţie muzicală, cât şi subiecţi fără educaţie muzicală solidă.

2. ELEMENTE DE TEOLOGIE A MUZICII

Un reper fundamental în demersul nostru îl constituie ideea că, din punct de vedere uman, o comunitate religioasă se constituie pe baza comunicării; aceasta include, pe lângă comunicarea verbală și pe aceea nonverbală. În principiu, comunicarea verbală deține un rol primordial, în timp ce aceea nonverbală este în plan secund. Ca și comunitate, biserica există prin cuvântul scris și cel vorbit. Există aici o rețea de oameni, care susțin această comuniune prin limbaj. Lingvistul Michael A.K. Halliday¹ atrage atenția la acele similitudini dintre școală și biserică, cu referire la acest principiu.

Majoritatea celorlalte instituții își servesc beneficiarii în maniere nonlingvistice. Spitalele își tratează pacienții, companiile aeriene își deplasează pasagerii dintr-un loc în altul, hotelurile își hrănesc și distrează turiștii. În școli, relația dintre educatori și elevi se realizează, prin excelență, datorită vorbirii. Întreaga menire a școlii este aceea de a fi o rețea de comunicare. Și, cu siguranță, cel mai apropiat model instituțional de cel al acesteia, ca principiu, este biserica.

2.1 Un model de muzică religioasă

Acest model al muzicii bisericești conectează cele trei moduri de adresare, prin care biserica își îndeplinește misiunea, *kerygmic*, *koinonic* și *liturgic*, cu o teologie a muzicii bisericești evidențiată în *Coloseni 3,16*: comunicarea de la un individ la altul și cu Dumnezeu, prin intermediul muzicii. De asemenea, sunt încercări de a integra anumite aspecte amintite anterior, pentru a obține un tipar inteligibil al muzicii religioase. Ideea principală este aceea că acestor trei moduri de adresare le corespund trei tipuri de muzică religioasă: *muzica kerygmică*, *muzica koinonică* și *muzica liturgică*, fiecare fiind adaptată în mod special unei funcții pe care o servește în viața comunității spirituale.

2.2 Cele trei tipologii de muzică religioasă

▣ Muzica kerygmică

În mod evident, conținutul muzicii kerygmatică este *kerygma*. Am tratat mai amănunțit acest subiect în paginile anterioare, atunci când am vorbit despre modul kerygmic de comunicare. Toate elementele de acolo se aplică acum și muzicii kerygmatică. Sunt multe aspecte ale evangheliei și nu ar trebui să ne așteptăm ca fiecare cântec să epuizeze orice aspect în detaliu. Cântecele kerygmatică au o calitate obiectivă conținută în textul lor, și anume, faptul că sunt în mod frecvent pline de declarații *de facto*, gen *Domnul Hristos a înviat astăzi*. În mod frecvent, textele kerygmatică sunt la persoana a treia singular, ca în, spre exemplu, *El este Domnul*. Iar atunci când este necesară o declarație

¹ Michael A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic*, Edward Arnold Publishing House, London, 1978, p. 232.

kerygmatică mai personală, se utilizează pronume la persoana I sau a II-a, în cazul cântecelor de mărturie personală, precum în *Ştiu în cine mă încred*.

Indiferent care ar fi realizarea gramaticală, cântecele kerygmaticice au un singur scop bine definit, proclamarea evangheliei. Ele au un caracter didactic în cel mai propriu sens al cuvântului, ţinta lor fiind *promovarea unui mesaj*. O caracteristică interesantă a muzicii kerygmaticice, în mod frecvent, este adresarea; persoana căreia i se adresează textul poate fi chiar ea însăşi (astfel, cineva proclamă evanghelia prin muzică atât sieşi, cât şi celorlalţi). Muzica kerygmatică este interpretată, în general, într-un cadru formal, deoarece ea este unidirecţională. În conceptul kerygmatic există expectanţa ca o persoană să distribuie mesajul, iar restul comunităţii să asculte, fără a exista clauza dialogului dintre solist şi audienţă, excepţie făcând doar anumite reacţii ale acesteia din urmă, ca *feed-back* la desfăşurarea muzicală.

▣ Muzica koinoniacă

Muzica religioasă de tip koinoniac este expresia muzicală a modelului *koinonia* – legat de părtăşia credincioşilor. Ea există pentru a evidenţia orice aspect al vieţuirii comune în Hristos şi este caracterizată de principiul unităţii în diversitate, un spirit al unităţii şi al preocupării consensuale, între oameni diferiţi de o manieră mai mult sau mai puţin vizibilă. Muzica koinoniacă poate fi redată şi apreciată doar de cei care îşi cunosc comunitatea şi cei cărora le pasă de muzica ce zideşte şi susţine pe fiecare membru al comunităţii: tânăr şi bătrân, sărac şi bogat, erudit şi om simplu, consacrat şi pe cel lipsit de credinţă. Erik Routley exprimă foarte plastic spiritul care animă adevărata muzică koinoniacă. El începe printr-o observaţie, şi anume, aceea că foarte multe imnuri creştine celebre nu au fost compuse de mari compozitori, ci de către oameni religioşi obişnuiţi. El spune că problema prioritară nu este atât de pregătire muzicală prealabilă, cât una de simpatie faţă de oamenii care vor cânta imnul respectiv.²

▣ Muzica liturgică

După cum am tratat anterior, modelul liturgic concentrează două situaţii distincte, care alternează între ele, adică lauda şi rugăciunea. Muzica liturgică, de asemenea, are drept elemente constitutive muzica de laudă şi muzica de rugăciune. În timp ce rugăciunea rostită sau nerostită nu poate fi niciodată expusă printr-un cântec, cântecele-rugăciune înlesnesc prezentarea dorinţelor înaintea lui Dumnezeu, pentru a fi exprimate mai puternic. De cealaltă parte a muzicii liturgice se situează muzica de laudă, care se adresează direct către Dumnezeu, cu mulţumiri. Ambele genuri de muzică, atât cea de laudă, cât şi cea de rugăciune, au rol formal, în sensul în care, ca şi muzica kerygmatică, nu conţin reţete prestabilite pentru a comunica cu Dumnezeu. Grupul nu este specializat, din punct de vedere muzical, iar interpretarea nu trebuie tratată ca interpretare strict muzicală. De altfel, după cum spunea Temperly „imnurile există pentru cântăreţi, nu pentru audienţă şi cu atât mai puţin pentru critică”³ [trad. n.].

² Vezi Erik Routly, *Church Music and the Christian Faith*, ed. rev., Carol Stream, Agape, 1978, pp. 90-91.

³ Nicholas Temperly, *The Music of the English Parish Church*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, p. 347, în limba engleză, în original.

3. J.S.BACH – REPREZENTANT AL BAROCULUI GERMAN

De la scrierile timpurii despre Bach, studiile au fost intim legate de fenomenul sacrului. Nici nu ar fi putut fi altfel din moment ce marea pondere a muzicii sale, în special cea vocal-simfonică, a fost creată cu scopul bine definit de a servi în cadrul liturghiei luterane din biserică.

Există două percepții extreme și diametral-opuse despre personalitatea compozitorului. În cele două secole care au succedat morții sale, perioadă în care fenomenul religios era supraevaluat, imaginea sa a fost distorsionată, Bach fiind descris, exclusiv, ca un muzician al bisericii, „cantorul luteran suprem”. Pe de altă parte, atunci când religia a fost subevaluată, așa după cum s-a petrecut aproape o jumătate de secol, începând de la jumătatea secolului XX în Germania de Est, a apărut o altă imagine distorsionată despre compozitor, aflată în opoziție cu prima. Este accepțiunea unui geniu muzical areligios, un *Kapellmeister* cu o viziune seculară. În pofida unei viziuni echilibrate și bine argumentate asupra influenței spirituale, la Bach pot apărea dileme, datorită faptului că înțelegerea și experiența religioasă postmodernă sunt diferite, într-o proporție semnificativă, de ceea ce reprezenta el, în mod obișnuit, într-o Germanie luterană de secol al XVIII-lea.

Creația bachiană reprezintă chintesența a tot ceea ce muzica barocului, în special a barocului german, o putea oferi posterității. Formația sa interioară profundă, experiența religioasă valoroasă acumulată, precum și dedicarea sa asiduă artei sunetelor au reprezentat secretul unei creații inegalabile. Capacitatea sa de a sintetiza valorile predecesorilor săi, precum și datoria mărturisită de a realiza totul la nivelul perfecțiunii posibile, l-au determinat să abordeze, cu maximă deschidere, posibilitățile oferite de retorică unei creații muzicale, capabilă să educe și să transmită afecte și valori.

3.1 Retorica – fundament al esteticii muzicale baroce

Retorica reprezintă arta de a convinge, atât din punct de vedere logic-rațional, cât și din punct de vedere afectiv-emoțional. Este un mijloc bazat, în esență, pe reacțiile naturale ale ființei umane.

Teoreticienii germani ai secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea au pus bazele concepției referitoare la valențele afective și formative ale muzicii. În această accepțiune ei se bazau pe interpretarea rațională a învățăturilor despre *ethosul* antic grecesc. Pe lângă creșterea importanței raționale a muzicii se remarcă și semnificația superioară a disciplinei numită *retorică*, cea care vehiculează concepte despre *discursul retoric*, *figurile muzical-retorice* și despre *afecte*.

Retorica discursivă a pătruns și a influențat arta componistică muzicală. A existat o evoluție cronologică a evenimentelor care a condus la îmbinarea celor două arte – oratorie și muzică. S-a constatat atât o conservare a tradiției antice grecești și latine în școlile latine din spațiul germanic pe de o parte, cât și influența școlilor și concepției luterane asupra rolului și legăturii între predică și muzică, pe de altă parte.

3.2 Bach și luteranismul

Este aproape imposibil a contura un punct de vedere analitic, din perspectivă teologică, despre Bach, făcând abstracție de personalitatea lui Martin Luther (1483-1546). Numele cunoscutului reformator german este omniprezent, fiind dat atât ca sursă de inspirație, cât și ca autoritate supremă, atunci când se analizează ideile teologice presupus exprimate de muzica bachiană. Luther considera că muzică reprezintă un aspect vital al vieții creștine individuale și comunitare. Acesta a susținut devoțiunea muzicii, ca dar minunat al lui Dumnezeu. Iată câteva afirmații elocvente ale sale în această direcție: „Muzica este cel mai mare dar prin care Domnul adesea m-a condus și inspirat pentru a predica”; „Aproape fiind de Cerurile lui Dumnezeu, muzica ajută la transcendența rugăciunii”; „Cu excepția teologiei, nu există altceva care ar putea fi pus pe același nivel cu muzica”⁴ [trad. n.].

Viața lui Bach s-a desfășurat în Germania primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, când societatea era împărțită, ca viziune, între credința conservatoare și rațiunea modernă dată de perioada Iluminismului. Dacă vorbim despre acele zone puternic influențate de credința luterană, acestea au rămas izolate și neafectate de turbulențele scepticismului nou-apărut în întreaga Europă. Cristoph Wolff atrage atenția asupra momentului în care erupe Iluminismul, cu toată forța, anume spre sfârșitul anilor petrecuți de Bach la Leipzig, unde tânăra generație a crescut cu mai puțină simpatie față de idealurile artei sale și a contemporanilor săi.

Demersul de a-l înțelege pe Bach și muzica sa trebuie să pornească cu elucidarea viziunii sale despre lume, prin care este amplificată percepția sa asupra realității. La început ar trebui observate, în contextul familiei sale, influențele oferite de educație și religie.

3.3 Principii raționaliste în gândirea muzicală bachiană

Această secțiune se constituie într-o tentativă de a-l înțelege, dintr-o perspectivă particulară, pe Johann Sebastian Bach, prin intermediul evidențierii contextului istorico-ideologic în care acesta a trăit. Acest lucru presupune a compara atitudinea sa referitoare la muzică și, implicit, viziunea sa conceptuală, cu teoriile metafizice ale unor iluștri filosofi raționaliști din epoca Barocului.

Ceea ce se propune poate fi considerată o asociere conjuncturală, deoarece nu se poate afirma cu certitudine existența unei influențări directe a compozitorului exercitate de către filosofii reprezentativi ai epocii sale. Nici nu se poate afirma faptul că Bach a fost conștient de aceste paralele. Ceea ce este mai important de observat, este faptul că, atât viziunea muzicală a lui Bach, cât și conceptele metafizicienilor contemporani lui au o rădăcină comună, care pleacă de la necesitatea conturării unui punct de vedere istoric asupra lumii. Metoda aleasă de a trata acest subcapitol constă în imaginarea unui dialog virtual dintre Bach și trei dintre cei mai influenți filosofi raționaliști. Se vor putea constata anumite conjuncții ale sistemelor de gândire ale celor implicați.

⁴ *Apud* Robin A. Leaver, "Music and Lutheranism", *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, 1997, p. 40, în limba engleză, în original.

■ Argumente ale influenţării raţionaliste a lui Bach

Gottfried Leibniz și, în mod deosebit discipolul acestuia, Christian Wolff, sunt, cu siguranță, foarte apropiați de Bach, din punct de vedere istoric și al manierei de a percepe lumea, spiritualitatea și moralitatea. Într-adevăr, numele lui Leibniz îl regăsim, în mod constant, în lucrările de cercetare muzicologică despre Bach, apărute după 1950. Dar metafizicile și personalitatea unui precursor al celor doi filosofi, anume o personalitate controversată și evitată constant de cercetători, Benedict (Baruch) Spinoza poate fi considerat chiar mai apropiat de personalitatea creatoare a lui Bach.

Aceste influențe se pot argumenta prin realitatea faptului că teologia naturală, care provine din viziunile lui Leibniz și Wolff, nu este neapărat în conflict cu dogmele luterane, din moment ce sunt oferite explicații ale creației lui Dumnezeu, având la bază observarea și raționalizarea naturii. Acestea pot, mai degrabă, să confirme decât să infirme revelația Scripturii. Cu toate acestea, întotdeauna a existat o potențială tensiune între cele două sisteme, în mod special, atunci când filosofia raționalistă a fost urmată până la limitele logicii sale.

▪ Concepte comune Bach-Spinoza

Într-un anumit fel, asocierea lui Bach cu Spinoza este uimitor de compatibilă și de consistentă. Spinoza nu a putut scrie filosofie, cum a reușit Bach, pe tărâm muzical, prin ignorarea conștientă a contextului istoric al contemporaneității sale. În cazul primului, este vorba de revoluția raționalistă a lui Descartes, care nu putea fi ignorată. Cu toate acestea, el însuși a fost neînțeleș și ignorat, pe scară largă, în perioada vieții.

▪ Concepte comune Bach-Leibniz

În cadrul viziunii lui Leibniz despre Dumnezeu, conceptul despre *perfectiune* ocupă locul central. Acest lucru se datorează convingerilor sale, potrivit cărora Dumnezeu a ales, în ultimă instanță, versiunea perfectă a lumii, dintr-un număr infinit de posibilități. Cu toate că multe aspecte ale existenței ar putea să ni se pară imperfecte, aceasta se datorează neputinței umane de a fi conștientă de totalitatea lucrurilor, spune el. De aceea, în timp ce Wolff tinde a percepe perfectiunea ca împlinire a anumitor lucruri cotidiene, sau mai degrabă moderne, în accepțiunea Iluminismului, Leibniz încă îl percepe pe Dumnezeu și intențiile Sale cu valoare eternă, ca fiind subiectul central. Mai mult decât atât, Dumnezeu, ca cea mai perfectă ființă, se constituie într-un model vis-à-vis de celelalte perfectiuni.

▪ Concepte comune Bach-Wolff

O similitudine evidentă dintre Bach și Wolff este maniera minuțioasă și fără compromis în a respecta metodele proprii. Afirmatia pe care Kant a făcut-o în prefața la a doua ediție a lucrării sale, *Critica rațiunii pure*, din 1787, anume că „Wolff a fost autorul cu cel mai neechivoc spirit al amănuntului din toată Germania”⁵ [trad. n.], ar putea fi aplicată foarte corect și lui Bach, în maniera sa minuțioasă de a compune muzică.

⁵ Apud John Butt, *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 61, în limba engleză, în original.

4. CREAȚIA SACRĂ A LUI J.S. BACH

Pentru mai bine de un veac (secolul al XIX-lea), au existat două contradicții în înțelegerea concepției componistice bachiene. Prima era legată de natura geniului creator, iar cea de-a doua provenea din tensiunea dintre muzica sacră și cea profană. Ambele erau emanații ale conceptelor componistice specifice romantismului și aveau drept cauză predispoziția lui Bach de a-și rescrie sau a revalorifica propria muzică. În secolul al XIX-lea accepțiunea de geniu creator includea atributul originalității, virtutea zămislirii de lucrări unice, novatoare. În cazul lui Bach, multe dintre lucrările sale vocale de maturitate erau adesea extrase din muzica creată anterior, pentru alte ocazii. Exista, însă, nevoia distincției între sfera laică și cea sacră. Aceasta avea următoarea logică: muzica laică adaptată pentru ocazii religioase își pierdea din semnificație și invers – situație și mai indezirabilă – muzica religioasă readaptată unor scopuri laice constituia un sacrilegiu. În pofida acestei realități, Bach aplică acest transfer în cazul pasiunilor. Muzica acestora a fost adaptată ca muzică funebră, iar, la rândul său, muzica funebră a fost prelucrată pentru a deveni muzica pasiunilor.

Unii muzicologi au considerat că intenția lui Bach a fost întotdeauna de a scrie muzică sacră, chiar și pentru circumstanțe laice, pentru ca, ulterior, să poată fi integrate în lucrări sacre. Astfel, Ph. Spitta opinează: „Compozițiile sale ocazionale laice, nu erau laice propriu-zis, drept consecință ele își împlineau cu dificultate scopul propus, iar compozitorul doar le reloca în spațiul lor propriu, când le utiliza în direcția bisericii”⁶ [trad. n.]. Practica bachiană era aceea de a recompune muzică laică pentru servicii religioase, prin adăugarea textelor sacre. În pofida faptului că nu conțineau o semantică explicită a textelor sacre, în scopul amintit erau utilizate diferite preludii și fugi la orgă. De altfel, Joseph P. Swain sintetizează foarte eficient această realitate, afirmând că stilul Bach a devenit atât de reprezentativ pentru semantica muzicii sacre, încât orice compoziție a sa poate fi admisă în biserică.⁷ Totuși, pentru a trata corespunzător muzica sacră a lui Bach, este necesară o diferențiere între două categorii distincte ale acesteia. O primă categorie, intitulată *proprium*, se referă la lucrările vocal-simfonice religioase constitutive calendarului religios luteran anual, destinate anumitor servicii religioase. Aici putem vorbi despre *cantate*, *oratorii* și *pasiunii*. Cea de-a doua categorie, intitulată *ordinarium*, se referă la anumite lucrări sacre interpretate la diferite ocazii religioase sau sărbători. Din această categorie fac parte *missele*, *Magnificat* și *Sanctus*.

⁶ *Apud* Robin A. Leaver, “Music and Lutheranism”, *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, 1997, p. 80, în limba engleză, în original.

⁷ Vezi Joseph. P. Swain, *Historical Dictionary of Sacred Music*, The Scarecrow Press. Inc, Lanham, Maryland, 2006, p. 15.

4.1 Marile lucrări vocal-simfonice

Deşi nu a compus operă, muzica lui Bach este plină de dramatism. Acest filon dramatic, provenit din filosofia proprie muzicii bachiene, poate fi identificat la toate nivelurile creaţiei sale vocal-simfonice. Spre exemplu pasiunile sale ample, scrise între 1724-1727, sunt veritabile dramatizări. De asemenea, în unele cantate ale sale putem identifica dialoguri, care deţin un potenţial dramatic. Înainte de a radiografia, pe scurt, principalele lucrări ample vocal-simfonice din creaţia lui Bach, putem arunca o privire asupra a două categorii de gen din sfera muzicii sacre, de o extensie mai redusă: *motetele* şi *cantatele*.

■ *Magnificat în Re major, BWV 243*

Magnificat este o lucrare despre întruparea lui Hristos şi anticiparea revenirii Lui, glorioase. Bach nu doar marchează venirea Sa pe pământ, ci şi sosirea proprie la Leipzig, în 1723. El se prezintă singur în faţa audienţei, în cea mai splendidă manieră. Trompete, un ansamblu mare, mişcări concertante masive, arii interiorizate şi un încântător duet de dragoste. Câteva dintre aceste elemente au fost chiar amplificate în ultima versiune revizuită.

Bach demonstrează un sens profund al potenţialului dramatic din text: rugăciune, dihotomia dintre slavă şi umilinţă, prăbuşirea mândriei, accentuarea modestiei şi expresia îndurării lui Dumnezeu. De asemenea, se relevă un sens valoros al arhitecturii muzicale. Astfel că extremele celor 12 secţiuni servesc drept repere care încadrează întreaga lucrare.

■ *Oratoriile*

Când a folosit termenul de *oratorium*, pentru ceea ce noi cunoaştem astăzi ca fiind cele trei oratorii, de Crăciun, de Paşti şi de Înălţare, Bach adoptase utilizarea idiosincronică a lui Neumeister. Prin acest concept expus în cadrul Universităţii din Leipzig, în 1695, Neumeister defineşte oratoriul drept un gen literar, care combină versetele biblice cu texte de arii şi corale. Bach a ilustrat acest concept prin două dintre textele propriilor sale oratorii. *Oratoriul Înălţării*, BWV 11 şi *Oratoriul de Crăciun*, BWV 248 reamintesc de pasiuni, în maniera lor de a utiliza naraţiunea biblică declamată în recitative pentru voce de tenor. Pe de altă parte, ele au fost considerate drept cantate sacre supradimensionate. Dintre cele trei oratorii, cel mai bine cunoscut este *Oratoriul de Crăciun*, BWV 248. Dintre lucrările preluate, acesta a folosit compilaţii, în principal din cantate laice, scrise pentru familia princiară din Dresda, între septembrie 1733 şi octombrie 1734, cu număr de catalog BWV 213-215.

■ *Missa în si minor, BWV 232*

Missa în si minor ridică întrebări fundamentale referitoare la natura muzicii religioase. Pentru cei ce aceasta reprezintă o închinare lui Dumnezeu a unui întreg univers al experienţei umane, ea nu va fi excesiv de tulburătoare, prin amestecul său aproape galant şi, în mod special, arhaic, prin juxtapunerea de fugi învăţate, texturi savuroase concertante şi prin amalgamarea dintre rugăciune, cântec şi dans, cât şi prin faptul că a fost compilată din muzică scrisă în decursul a 35 de ani, majoritatea destinată pentru un text foarte diferit de cel liturgic. Experienţa acumulată a unui număr enorm de reprezentări, în ultimii 150 de ani ne transmite un mesaj de netăgăduit despre o construcţie

ecumenică exhaustivă, care exprimă cele mai înalte aspirații ale tuturor timpurilor și generațiilor. Și totuși, există și cei pentru care integritatea stilistică reprezintă condiția *sine qua non* a calității supreme a artei. Pentru aceștia, *Et in Spiritum Sanctum* din *Credo* ar putea merita, mai mult decât oricare dintre micile misse, descrierea lui Schweitzer ca fiind „superficială și aproape fără sens”. Cu toate acestea, ei vor continua să admire *Missa în si minor*, pentru părțile sale originale, în timp ce, înțelegând necesitatea unității dintre muzică și religie, probabil, vor considera că realizarea supremă a lui Bach în muzica bisericească rămâne *Matthäus-Passion*.

4.2 Pasiunea în creația lui J. S. Bach

Dacă în *Magnificat* domină o muzică însoțită, în *pasiunii* găsim pagini de o adâncă tensiune dramatică, ele fiind, de fapt, oratorii scrise pentru Vinerea din preajma Paștelui, când și în biserica protestantă se celebrează Patimile lui Hristos. Valorificată și dezvoltată de Heinrich Schütz, în secolul al XVII-lea, *pasiunea* a devenit tradițională în muzica religioasă germană. Tema ei constă în nararea Patimilor lui Hristos, răstignit pe cruce, subiectul oferind compozitorilor un bogat material pentru zugrăvirea unor intense trăiri umane.

■ Scurt istoric al genului

Începutul acestui gen datează din perioada *Ars Antiqua*, mai precis din secolul al XII-lea. La început, genul numit *pasiune* a fost tributar coralului gregorian, aflat în plină evoluție. Astfel că, din punct de vedere sintactic, vorbim despre o monodie austeră, dar liberă, care înveșmânta textul evanghelic. Numărul soliștilor se limita la trei, având următoarea componență: Isus, povestitorul și un al treilea solist care reda alternativ diferite personaje. La distanță de trei secole, în secolul al XV-lea, în perioada Renașterii, apar nume consacrate care au abordat acest gen muzical, devenit polifonic: Claude Sermissy cu câteva inovații stilistice și Gilles Binchois, care a atribuit genului o scriitură austeră și o structură modală.

Cel care concepe prima lucrare dintr-o lungă serie de *Patimi după Matei* este Jacob Obrecht. Această lucrare era scrisă în genul unui motet la patru voci. Specificul tehnicii sale componistice constă în repetarea motivelor, procedee de augmentare și diminuare și recurență. De asemenea, utilizează și un proces de secvențări, cu extinderea treptată a ambitusului și revenirea subită la desenul inițial, minimalist.

Despre Orlando di Lasso se poate aminti că a compus pasiuni sub diferite denumiri, cum ar fi: *Psalmlii de penitență ai lui David*, *Lección sacre despre profetul Iov* sau *Lamentațiile profetului Ieremia*. Toate aceste lucrări posedă o formă tripartită și sunt redată ca miniaturi corale pe cinci voci, transmițând o expresivitate unică pentru secolul al XVI-lea.

Giacomo Carissimi este cel care stabilește tipologia standard a genului. El aduce o substanță epică profund dramatică a conținutului și amplifică întreaga lucrare, care capătă dimensiuni monumentale. Genul se înrudește cu cantata din punct de vedere morfologic, cuprinzând recitative, arii, coruri și secțiuni instrumentale. Expunerea este în biserică și nu conține costume sau decoruri. Recitatorul,

denumit *storia* deţine o funcţie epică, în virtutea faptului că el istorisea subiectul. Cel mai des se apela la sonoritatea unui glas impersonal care depăna evenimentele, în stil recitativ.

Pe fundalul Reformei din Germania şi a textelor scripturistice traduse de către Martin Luther, în limba germană, pasiunea devine un gen muzical evoluat prin viziunea creatoare a lui Heinrich Schütz. Acesta introduce revenirea la idealul religios colectiv, la atenuarea tumultului sufletesc măturisit de om în nume propriu şi nu la comun. Lirismul confesiv face loc meditaţiei şi tendinţei spre obiectivizare a sentimentelor umane, care determină şi transformarea concepţiei stilistice a compozitorului. În cadrul pasiunii, Schütz renunţă la orice patetism redat instrumental şi specific oratoriilor. El îşi conduce muzica pe linia valorificării intense a monodiei pure şi, implicit, a valoroaselor sale resurse expresive. Cele cinci decenii de creaţie muzicală religioasă din Germania anterioare lui Bach, vor constitui o temelie solidă peste care acesta va construi măiestrit. Inspirat de Giovanni Gabrielli şi Claudio Monteverdi, contemporanii săi italieni, Schütz a aplicat cântării protestante tehnica corului dublu, a coloritului instrumental, a stilului recitativ şi *arioso* sau a unor formule cizelate, precum aria sau duetul. Astfel că el a conferit cantatei religioase un suflu dramatic şi concertant, care a contribuit la evidenţierea ideilor transmise de textele biblice. Există aici o fuziune între tradiţia corală germană şi concepţia dramatică italiană, între construcţia polifonică şi expresivitatea monodică. În ultimul său deceniu de viaţă a compus cele trei pasiuni, care marchează spectaculoase reveniri la forma veche a cântării corale, scutită de ornamente artificiale şi colorit instrumental strident.

Nu trebuie omis G. F. Händel, care a realizat o pasiune pe text de Brokes, iar partitura a fost copiată în întregime de către Bach. Ca trăsătură definitorie a stilului său componistic se remarcă marea capacitate de sinteză şi adaptare variată a formelor rezultate din fondul de date preexistent. De asemenea, se remarcă claritatea şi logica arhitectonică a întregului. Conturarea de portrete psihologice unor personaje, i-a conferit lui Händel ocazia unor deosebite expansiuni şi varietăţi melodice. Gândirea polifonică a trecutului se insinuează permanent în stilul său, care este cu predilecţie omofon. În paginile corale, stilul polifonic cucereşte culmi de măiestrie. După Carissimi, Händel este compozitorul care conferă corului un rol principal în desfăşurarea acţiunii. Spre deosebire de primul, care şi-a pus amprenta în spirit religios, dar care a părăsit tradiţiile polifonice, cel de-al doilea dă subiectelor scripturistice un suflu dramatic, profan. Însă, odată cu aceasta, reactualizează vechea măiestrie polifonică a cântării colective. De la simplitatea cântului protestant, la concepţia fugilor corale monumentale, foloseşte cele mai variate tehnici de exprimare polifonică, cu rădăcini în motet, madrigal, forme ale cântului religios anglican. Acestea sunt îmbinate cu practicile omofone şi procedeele preluate din noul stil al operei italiene: recitative, *ariosi*, arii, coruri.

■ Genul pasiunii în creaţia bachiană

„Care este cea mai valoroasă pasiune bachiană?” – reprezintă întrebarea legată de un subiect adesea dezbătut. Spitta a criticat multe aspecte din *Johannes-Passion* şi, în mod special, libretul, cu adaptările sale preluate dintr-o pasiune celebră a lui Barthold Heinrich Brockes (1680–1747). Acelaşi libret a fost pus pe muzică de alţi numeroşi compozitori ai barocului precum: Keiser, Telemann, Händel, Mattheson şi alţii. Evaluarea lui Spitta a fost nuanţată de acelea ale exegeţilor care au urmat. Cu toate acestea, lucrarea a beneficiat de o reconsiderare actuală şi probabil că are tot la fel de multe reprezentări ca şi *Matthäus-Passion*. Sunt doar câţiva care ar nega superioritatea acestei ultime

lucrări. *Matthäus-Passion* este adesea descrisă ca fiind mai contemplativă decât *Johannes-Passion*, unde evenimentele se succed mult mai rapid, iar impactul dramatic este mai direct și mai dureros. Cu toate acestea, impactul dramatic din această pasiune rămâne extraordinar de viu. Datarea exactă a acestei pasiuni și relația ei cu materialele prelucrate din așa-numita muzică funebră scrisă la Köthen, a fost dezbătută vreme îndelungată. Informațiile mai recente au devansat data primei sale reprezentări cu doi ani, adică din 1729, cum s-a crezut inițial, în 1727.⁸

- **Cele trei pasiuni pierdute**

Markus-Passion, BWV 247, este pierdută, în mare parte. Recitativele acompaniate și majoritatea ariilor concepute au dispărut, în timp ce s-a păstrat doar muzica pentru câteva arii și câteva dintre secțiunile corale. Acestea au fost preluate din alte lucrări, cu texte diferite. Textul acestei lucrări a supraviețuit timpului, precum și câteva secțiuni preluate, majoritatea din *Trauer-Ode*, BWV 198 și, probabil, câteva corale. Toate încercările de reconstrucție, chiar și preluări prezumtive, utilizează muzica lui Reinhard Keiser sau compoziția liberă a celui care refăce, dar este necesară o tratare precaută.

Lukas-Passion, BWV 246, pe de altă parte, este pierdută în integralitatea sa. Există o pasiune bazată pe Evanghelia lui Luca, care a fost atribuită lui Bach pentru o lungă perioadă de timp, însă muzicologii contemporani au fost unanim de acord că acea lucrare nu a fost compusă de Bach.

Cea de-a cincea pasiune, *Pasiunea de la Weimar*, menționată de către Carl Philipp Emanuel Bach, a fost compusă în perioada în care Bach era la Weimar și a fost reprezentată la curtea de la Gotha, în 1717. Este foarte probabil ca secțiuni din această lucrare timpurie să fi fost reluate în pasiunile ulterioare, cum ar fi *Johannes-Passion*, dar nu sunt dovezi explicite în această direcție.

- ***Johannes-Passion*, BWV 245**

Textul biblic în jurul căruia se dezvoltă lucrarea muzicală este din Evanghelia lui Ioan, capitolele 19 și 20. Prima jumătate a pasiunii este cuprinsă între corul de deschidere și secțiunea 14/245, „*Petrus, der nicht denkt zurück*” („*Petru nu dă înapoi*”, trad. n.). Cea de-a doua parte a compoziției bachiene începe de la interogarea lui Isus realizată de către Pilat și derulează batjocorirea, crucificarea, moartea și îngroparea lui Isus. Fiecare dintre cele patru evanghelii deține propria teologie și accepțiune referitoare la suferința și moartea lui Isus, care sunt interpretate diferit de către fiecare evangelist. De exemplu, Evanghelia lui Matei amplifică suferințele unui Isus uman, ca fundament al mântuirii, în timp ce Evanghelia lui Ioan vizualizează moartea lui Isus drept demonstrație a puterii Sale divine.

Această teologie a slavei reflectată de Evanghelia lui Ioan apare chiar din mișcarea de deschidere. Primele două linii vocale sunt direct legate de Psalmul 8, versetul 1, timp în care celelalte voci care urmează sunt atribuite unui libretist necunoscut. Realizarea lui Bach subliniază această noțiune a slavei: preluatul orchestral începe cu un motiv circular și foarte viu, la coarde. Același motiv va sublinia muzical termenului *Herrscher* (judecător), după câteva secțiuni. Motivul circular și pulsația basului creează energie și proiectează un sentiment de exuberanță. Corul intervine în măsura 19 cu acorduri

⁸ Vezi Daniel R. Melamed, „Bach’s St. John Passion: Can We Really Still Hear the Work – and Which One?” in *The World of Baroque Music*, edited by George B. Stauffer, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2006, p. 119.

ample. Vocile exclamă de trei ori *Herr* (Doamne), înainte ca muzica să contribuie la mărirea Conducătorului a tot pământul.

- ***Matthäus-Passion*, BWV 244**

Matthäus-Passion constituie ea însăși o predică. Bach nu a conceput narațiunea biblică doar ca pe o dramă muzicală, cu dialoguri între soliști și intervențiile mulțimii, prin intermediul corurilor. El a oferit interpretări teologice asupra textului biblic, explorând semnificația povestirii pentru ascultătorul contemporan lui. În subcapitolul anterior care a tratat cealaltă mare pasiune a lui Bach, s-a stabilit că interpretarea textului biblic prin arii și recitative acompaniate urmărește principiul hermeneutic al întrebărilor: „Ce semnificație are pentru mine personal?”, „De ce și cum pot avea evenimentele istorice relevanță pentru mine, ascultătorul modern?” Aici, conceptul lui Wiegner a avut o puternică influență în epocă. Astfel încât credinciosul devine un participant al evenimentelor și inima sa este provocată de ceea ce trăiește. Textul din *Matthäus-Passion* urmărește același concept.⁹ Acest adevăr devine evident chiar din primele scene ale pasiunii: Isus celebrează Paștele împreună cu ucenicii Săi și îi avertizează pe aceștia că unul dintre ei, cei doisprezece, Îl va trăda. Evanghelistul surprinde realitatea faptului că ucenicii au devenit anxioși și au început să întrebe fiecare la rândul lui dacă el este trădătorul. Secțiunea următoare îl include și pe ascultătorul pasiunii în conversație prin introducerea unei strofe de coral cunoscută și cântată de cor, simbol al comunității de credință. În timp ce ucenicii din relatarea istorică sunt preocupați cu răspunsul la întrebările lor, comunitatea creștină își mărturisește responsabilitatea pentru suferința și moartea lui Hristos.

În timp ce textele biblice rămân nemodificate, ariile, recitativele acompaniate și coralele lasă un spațiu generos pentru interpretare. Aceste interpretări au, de regulă, un dublu sens. Unul dintre sensuri reprezintă ilustrarea dragostei dintre Mântuitor și omenire. Al doilea sens reprezintă descrierea dramatică a suferinței lui Hristos. Aceste sentimente contrastante, par a fi contradictorii pentru un ascultător modern. Putem identifica numeroase modele de interpretare a pasiunii în secolele XIX-XX, care au eliminat anumite secțiuni mai dificil de interpretat, ca semantică, în timp ce s-au accentuat mai mult momentele dramatice din derularea narațiunii biblice. Poezia de dragoste și amplificarea suferinței crude a lui Hristos, care includea o redare aproape naturalistă a sângelui și rănilor Sale, nu reprezintă doar o parte importantă a profilului teologic din *Matthäus-Passion*, ci ele, de fapt, se intercondiționează reciproc.

- ***Matthäus-Passion* și stilurile muzicale naționale**

Unul dintre aspectele remarcabile ale stilului componistic bachian este abilitatea cu care acesta a abordat genuri variate în contextul păstrării unui stil propriu, distinct. Prin compozițiile sale, el a apelat la numeroase tehnici și influențe, făcând dificil de încadrat stilul său eclectic într-o anumită categorie. Lucrarea sa *Matthäus-Passion* nu face excepție în această privință. În această abordare ne vom concentra succesiv pe câte un stil muzical național utilizat de Bach, cu intenția de a amplifica semnificația textului. Termenul de stil poate genera o gamă largă de semnificații. Astfel, el se poate referi la stilul unei epoci, la stilul propriu al unui compozitor, ca și la un anumit gen sau chiar formă

⁹ Vezi Markus Rathey, *Bach's major vocal works. Music, Drama, Liturgy*, Yale University Press, New Haven, 2016, pp. 73-75.

muzicală.¹⁰ În accepţiunea cercetării de faţă, termenul de stil va servi delimitărilor trasate între principalele şcoli muzicale naţionale europene din epoca barocă: italiană, franceză şi germană.

- **Stilul italian**

În perioada amintită, acest stil avea câteva caracteristici, printre care se evidenţiază: dramatismul, virtuozitatea, o dinamică a progresiei armonice şi conflictul *tensiune-relaxare* bine reprezentat. Îmbinarea duratelor lungi cu cele scurte, numeroasele modulaţii, utilizarea frecventă a arpeggiilor, precum şi gestică amplă, toate acestea servesc nu doar pentru a evidenţia virtuozitatea, ci şi pentru a accentua elementul de dramatism din muzică.

- **Stilul francez**

Acest stil este aproape în opoziţie cu cel italian. Muzica franceză a barocului târziu se caracterizează prin: gestică bine concepută, ritmurile specifice muzicii de dans, o tensiune armonică eliberată rapid şi utilizarea abundantă a ornamentelor cunoscute sub titulatura de *agreements*. O influenţă majoră a muzicii franceze a acestei perioade a fost exercitată de muzica de la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, „Regele-Soare”, reprezentată, în special, prin Jean Baptiste Lully. Compozitor al curţii, acesta a contribuit, în mod decisiv, la dezvoltarea muzicii franceze, până în anul morţii sale, 1687.¹¹

Elementul principal al muzicii de curte, în special cel caracteristic muzicii de dans, poate fi identificat cu uşurinţă în muzica franceză compusă în acea perioadă: timpul accentuat era cel care conducea modalitatea în care dansatorii trebuiau să se deplaseze. Apariţia bruscă a unei apogiaturi, care preceda sunetul mai lung de pe timpul accentuat era o altă caracteristică a muzicii franceze de dans. De asemenea, acest stil este renumit în abundenţa ornamentelor.

- **Stilul german**

Muzica germană din secolul al XVIII-lea era puternic influenţată atât de stilul italian, cât şi de cel francez. Muzicologii Arno Forchert şi Bernd Sponhauer au numit acest stil *cosmopolit universalist*, prin afirmarea tendinţei de preluare a aspectelor pozitive ale stilului italian şi ale celui francez şi a crea, astfel, un sistem mixt, eclectic.¹² Stilul şi formele specifice muzicii italiene au pătruns în muzica germană în general, în timp ce nobilimea germană a aspirat către valorile muzicii franceze, de la care s-au preluat valenţe ale muzicii dansante de curte. Specificul muzicii germane constă în două direcţii principale: utilizarea melodiilor de coral protestant, ca bază pentru compoziţii muzicale şi dezvoltarea sistemului contrapunctic. Utilizarea melodiilor de coral reflecta legătura cu biserica luterană. Ceea ce diferenţia anumite compoziţii şi autori era alegerea acestora de a fi tributari sistemului modal arhaic, sau de a aborda noutatea sistemului tonal, la modă. Exista şi o a treia concepţie, şi anume, combinarea celor două sisteme muzicale de compoziţie. Utilizarea cu predilecţie a contrapunctului, în muzica germană din epoca lui Bach, conferea muzicii o calitate superioară, sens şi direcţie, în comparaţie cu limitările date de monodia folosită în muzica italiană.

¹⁰ Vezi Lawrence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Inventio*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1996, p. 189.

¹¹ Vezi Ashley Porter, "J. S. Bach – Use of National Styles in the *St. Matthew*", in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, p. 59.

¹² Vezi Celia Applegate, *Bach in Berlin*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 2005, p. 76.

■ Coordonate originale și contemporane ale audiției lucrării *Matthäus-Passion*

Ceea ce trebuie remarcat de la bun început este realitatea faptului că această lucrare nu va mai fi niciodată audiată de asistența contemporană cu Bach. Distincția trebuie făcută pentru a construi câteva premise despre ascultarea ei în timpurile moderne. Helmuth Rilling a spus că este foarte bine că avem instrumente originale, tehnici de interpretare originale, dar, din nefericire, nu-i mai avem pe ascultătorii originali. Pe de altă parte, o serie de muzicologi, care nu vizează o interpretare cât mai originală, accentuează necesitatea ca semnificația acestei muzici să fie asimilată în contemporaneitate. În acest sens, Susan McClary propune o strategie veche de rescriere a tradiției, în maniera apropierei lui Bach de perioada noastră. Semnificativ pentru secolul XXI este descifrarea scopului pentru care Bach a ales să compună muzică sacră, în general și *Matthäus-Passion*, în special.

4.3 Concepția bachiană despre moarte desprinsă din creația vocal-simfonică sacră

Înainte de a urmări concepția teologico-muzicală a lui Bach cu referire la moarte, ca un preambul, este necesar ca acest subiect să fie succint abordat din două perspective paralele. Vom situa, în oglindă, două poziții referitoare la tema propusă: cea pre-modernă și cea contemporană. Vom lua în considerare, în acest periplu și câteva afirmații ale lui Philippe Ariés, extrase din lucrare sa.¹³ Pentru o persoană contemporană, poate fi dificil contactul cu lucrările unui compozitor puternic ancorat în teologia timpului său, cum a fost Bach. Este necesar a petrece mai mult timp în prezența muzicii lui Bach, mai ales a celei sacre, pentru a fi impresionat de totala lipsă de prejudecată a acestuia vis-à-vis de acest subiect. În mod clar, compozitorul era familiar cu subiectul morții. După părerile diverșilor comentatori, se pare că Bach a fost foarte preocupat de acest subiect, care devenise chiar o obsesie pentru el. Oricum, subiectul atât de respingător pentru omul contemporan nu a constituit o repulsie pentru Bach, fapt pentru care poziția sa în fața morții pare a fi, cel mai adesea, una conciliantă.¹⁴

Viziunea conciliantă a lui Bach despre moarte este fundamentată pe cel puțin două direcții principale. Prima ar fi apartenența sa religioasă, ca practicant al credinței creștine luterane. Cea de-a doua direcție se bazează pe experiența propriei sale vieți. Pentru a ne referi la a doua, trebuie să subliniem faptul că Bach a rămas orfan de ambii părinți încă de la vârsta de zece ani. De asemenea, merită reamintit și faptul că, în perioada de maturitate, s-a confruntat cu decesul persoanelor dragi, și anume, al primei sale soții Maria Barbara, la jumătatea vieții sale și a 12 dintre cei 20 de copii ai săi. Dar o astfel de traumă nu era ceva neașteptat pentru secolele respective, după cum am stabilit anterior. Mai mult decât atât, se pare că, astfel, s-ar putea motiva concepția compozitorului de acceptare liniștită a propriei morți.

¹³ Vezi Philippe Ariés, *Western Attitudes Towards Death From the Middle Ages to the Present*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974, pp. 84-107.

¹⁴ Vezi Richard J. Plantinga, „The Integration of Music and Theology in the Vocal Composition of J. S. Bach”, în *Resonant Witness Conversation between Music and Theology*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 2011, p. 225.

PARTEA A II-A. *MATTHÄUS-PASSION* – PROTOTIP AL CONCEPȚIEI MUZICAL-TEOLOGICE BACHIENE

5. REFLECTAREA CELOR TREI CONCEPTE DE COMUNICARE RELIGIOASĂ ÎN ANALIZA TIPOLOGIILOR MUZICALE DIN *MATTHÄUS-PASSION*

Asocierea muzicii din *Matthäus-Passion* cu tema noastră nu este întâmplătoare. Această lucrare vizează muzica de cult din perspectiva mesajului său spiritual și universal. Bach a intenționat să lase prin ea un testament omenirii, care mărturisește despre forța de sacrificiu, iubirea și speranța oferite omenirii de către Dumnezeu. Timpul a dovedit valoarea sa atât din perspectivă strict muzicală, cât și dintr-una spirituală, tulburătoare. Autorul s-a angajat cu ferveare, cu implicare totală și prin toate mijloacele muzicale și retorice de care a fost capabil, pentru a reda cât mai fidel întreaga desfășurare dramaturgică și a reușit să o facă la superlativ.

5.1 Tipologiile muzicale ale lucrării *Matthäus-Passion*

Lucrarea prezentă este corelată cu catalogul *BWV*, care conține un număr de 78 de secțiuni. Acestea sunt incluse în cele două părți, astfel: 35 în prima parte și 43 în partea a doua. Tipologiile utilizate de Bach sunt: 4 coruri *fantesie* ample, care încadrează cele două părți, 6 coruri, 10 coruri *turbae*, 36 recitative *secco*, 10 recitative *arioso*, 13 arii, 12 corale. Aici trebuie specificat faptul că Bach utilizează în unele situații, la același număr, un binom de tip recitativ *secco*-cor *turbae*, în funcție de logica textului biblic.

■ Coruri

Încă de la acest capitol se poate remarca faptul că mesajul koinoniac are legătură cu cântarea colectivă. De aceea, pe lângă majoritatea coralelor – care transmit mesaje empaticе și de reciprocitate în comunitatea umană – majoritatea corurilor monumentale care deschid sau concluzionează cele două părți ale lucrării sunt de origine koinoniacă. Excepția o constituie Corul 35/244, „O, Mensch beweine dein' Sünde groß” („Omule, deplânge-ți păcatul greu!”, trad. n.) care încheie prima parte și care transmite un mesaj kerygmatic clar, prin invitația adresată omului de a-și revizui viața spirituală și morală. De asemenea, fantezia corală introductivă 1/244, „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen” („Veniți, voi, fiicelor, ajutați în plânsul meu!”, trad. n.), conține elemente kerygmaticе, care coabitează într-un mediu koinoniac afirmat.

■ Recitative *secco*

Acestea dețin o muzicalitate estompată, care se subordonează, evident, textului. Desfășurarea întregului mesaj biblic este redată astfel, iar firul narațiunii va fi întrerupt în funcție de o anumită logică retorică a lui Bach. În cadrul recitativelor *secco*, acompanierea tuturor vocilor, cu excepția vocii

lui Isus, este asigurată doar de continuo. Maniera este schematică, prin susţinerea armonică şi, uneori, a anumitor puncte de orgă, care marchează treptele armonice importante. Acestea pot sublinia un mesaj din text, sau pot reda cadenţe de final, cu trecerea spre alte secţiuni ale lucrării.

Potenţarea mesajului muzical al lui Isus se realizează prin prezenţa coardelor. Acestea adesea redau sunete lungi, care induc o atmosferă luminoasă, melancolică, cu efect de halo. Despre această manieră de acompaniere a cuvintelor lui Isus, prin susţinerea delicată a coardelor, Peter Williams aminteşte că se practica încă din pasiunea anonimă *Markus-Passion*, schiţată iniţial în perioada de la Weimar. Acest gen de acompaniament deţinea mai mult decât o semnificaţie obişnuită.¹⁵

■ Cele 10 coruri *turbae* din partea a II-a şi mesajul lor

Un subcapitol al mesajului kerygmic îl constituie înveşmântarea acestuia nu într-un limbaj monodic, cum apare în recitativele *secco*, ci într-unul polifonic, prin așa-numitele coruri *turbae*. Raţiunea de a înregistra corul *turbae* la comunicarea kerygmică este dată de ilustrarea exclusivă a textului scripturistic în cadrul acestuia, asemenea recitativelor *secco*. Din perspectiva unei comunicări kerygmatice dihotomice de tip *pozitiv-negativ*, aceste coruri reflectă nuanţe întunecate, care oglindesc nimicniciile de care au fost capabili oamenii, în preajma răstignirii lui Isus Hristos.

Aici Bach, asemenea unui Händel emfatic sau epic, scrie contrapunctul care se descătuşează de forma omofonică a coralului protestant, datorită ritmul sălbatic, fragmentat. El intenţionează să amplifice acţiunea, iar ca rezultat se provoacă o intensă tulburare pasională. Situaţiile în care apar aceste coruri sunt multiple. Ca exemplu, putem identifica o astfel de tipologie corală în ambele părţi ale pasiunii. În partea întâi, unicul cor *turbae* autentic este cel cuprins în partea a doua a Corului 33/244, corul furios din „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden” („Fulgere şi tunete au dispărut în nori”, trad. n.). Cea de-a doua parte a lucrării abundă în coruri ale mulţimii ignorante şi ale comunităţii umane perfide, care proliferază acuzaţii nefondate şi batjocoriri. Primul dintre acestea este corul din Recitativul 42/244. Aici, gloata afirmă o cerere absolut nestăvilă pentru eliberarea lui Baraba şi apoi, însetată de sânge, răcneşte demential „Laß ihn kreuzigen!” (Crucifică-L!), referindu-se la Isus.

Astfel se intervine în acţiune într-o manieră total diferită faţă de recitativul *secco* specific naraţiunii, pentru a angaja o acţiune mult mai pasională decât ar fi fost capabilă însăşi Biblia să transmită. Odată cu abandonarea sensului strict formal şi diluarea unui discurs textual coerent, prin repetări delirante ale unor obsesii, dispăre pacea şi echilibrul, care sunt înlocuite cu tulburare, mânie, disperare. Acum vocea umană, inclusă în cor, poartă valenţa unui instrument muzical. Muzica vocală, elaborată pe deplin, este spontană în a transmite tulburarea sa către receptor.

■ Coralele luterane utilizate de Bach în *Matthäus-Passion*

Coralele constituie un suport ilustrativ al temei propuse. Acestea au făcut parte integrantă din cultul luteran, având un dublu rol. Pe de o parte, este de semnalat sensul lor koinoniac, prin maniera comună de redare a lor de către întreaga comunitate şi, ca atare, jucând un rol unificator pentru o comunitate umană. Un al doilea sens este legat de mesajul textual al coralului, care, de cele mai

¹⁵ Vezi Peter Williams, *J.S. Bach: A Life in Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 200.

multe ori, capătă sens de rugăciune colectivă sau de imn de laudă adresat lui Dumnezeu, deci un sens liturgic.

În pofida structurii lor simple, strofice de regulă și a redării unei melodii simple, lesne de intonat, ele conțin o încărcătură emoțională semnificativă, exprimând adevărate rugăciuni, mărturisiri, texte de adorare a Divinității. Cu toate că erau compuse de diverși autori, conceptul vremii era ca aceștia să nu-și revendice foarte clar paternitatea creației lor, dăruindu-le unei bune desfășurări a muzicii de cult pentru care erau menite. Aceasta face ca însuși Bach să fie un fervent colecționar de corale, pe care le armonizează în stilul propriu. De altfel, el însuși mărturisește că este o datorie sfântă aceea de a prelucra și a pune în valoare diverse fragmente sau piese muzicale.

■ Recitative acompaniate (*arios*) și arii

Un tribut oferit de Bach tradiției italiene este accepțiunea unui binom compus dintr-un recitativ acompaniat, de tip *arioso* și o arie, de regulă construită tripartit, cu repetarea primei secțiunii, de tip *da capo*. Cele două sunt înrudite atât ca material sonor, cât și ca mesaj al textului, rolul *ariosoului* fiind acela de a intermedia mesajul de la unul direct de tip kerygmic, redat de un recitativ *secco* precedent către un mesaj intim de tip liturgic, în general, care afirmă devoțiunea personală a solistului. Dacă confruntăm tabelul inițial, care redă integrarea fiecărei secțiunii din pasiune în una dintre cele trei tipologii de mesaj, vom constata diversitatea recitativelor *ariosi*. Astfel că acestea rămân, de cele mai multe ori, fidele mesajului kerygmic, redat de recitativele *secco* ce le preced. Logica acestei situații este dată de necesitatea percepută de Bach de a relua și amplifica o serie de mesaje kerygmatică foarte tranșante. În trei situații, recitativele *ariosi* prefigurează un mesaj koinoniac, iar în două, un mesaj liturgic.

5.2 Reflectarea muzicală a celor trei concepte de comunicare religioasă

Dacă privim retrospectiv la conceptele de comunicare propuse în partea I, putem identifica cele trei modele de muzică religioasă. Despre **modelul kerygmic** am putea afirma faptul că întreaga desfășurare a lucrării are drept nucleu un mesaj kerygmic, și anume, reabilitarea omului, prin sacrificiul suprem al Fiului lui Dumnezeu. De asemenea, un puternic impact emoțional, de natură kerygmică îl găsim în amplele coruri, care încadrează prima parte a pasiunii. Acestea implică ascultătorul atât în a deplânge situația lui Isus, cât și în a medita la propria stare spirituală. Dar sursa kerygmică la prima mână o găsim în recitativele *secco*, unde este redat textual limbajul biblic și, mai ales, este de urmărit rolul central al lui Isus.

Dacă ar fi să vorbim despre un alt tip de comunicare kerygmică, de data aceasta într-o opoziție dihotomică vis-à-vis de prima, nu putem ignora forța de sugestie redată prin anumite coruri care ilustrează mulțimea înfuriată sau preoții. Toți aceștia într-o manieră dezumanizantă, îl batjocoresc și îlucid pe Isus. Aici putem vorbi despre corurile *turbae*. De asemenea putem identifica din perspectivă dihotomică, la un antagonism între corul *turbae* și coralul, de esență empatică, pe axa *întuneric-lumină, tensiune-relaxare, durus-mollis*.

Dacă analizăm în amănunt **modelul koinonic**, două sunt direcțiile de urmat: coralele și o serie de recitative *ariosi* și arii. Prin sonoritatea caldă sau profundă a lor și prin specificul de a fi intonate inițial în comunitatea luterană, coralele dau măsura unității comunității umane. Nu întâmplător, Bach le introduce după fiecare moment tulburător sau tragic. Prin coral, este reclamată participarea sau atitudinea comunității, care rămâne pasivă, undeva în afara acțiunii. Forța de empatie umană reprezintă esența acestor corale.

În fine, **modelul liturgic** este evident atât în majoritatea construcțiilor de tip binom – recitativ *arioso-aria*, cât și în acele coruri și corale, în care mesajul de rugăciune sau cel de laudă la adresa lui Dumnezeu constituie factorul primordial. Dacă ar fi să ne rezumăm la un singur exemplu, am putea aminti, de pildă, Aria 47/244, „Erbarne dich”, unde se remarcă lamentația și trauma sufletească, ce dau naștere unei sonorități sfâșietoare, subliniate și de semantica timbrului viorii. Momentul ales pentru a introduce această arie este acela care marchează lașitatea lui Petru, moment care devine antitip universal al despărțirii omului de Dumnezeu. De aici se naște o construcție muzical-retorică de excepție, cu un puternic impact emoțional asupra a generații de oameni sensibilizați de această muzică.

Înainte de a recurge la analizele efective s-a realizat o corelare a tipologiilor muzicale ale pasiunii cu cele trei tipologii de comunicare religioasă, paralelă sintetizată sub formă de tabel. S-a încercat atribuirea celor trei modalități de comunicare pentru fiecare scenă a narațiunii.

Tabel 1. Gruparea tipologiilor muzicale după indicii numerici, în corelație cu cele trei concepte de comunicare

Nr. crt.	TIPOLOGIE (GEN)	Nr. muzical – KERYGMA	Nr. muzical – KOINONIA	Nr. muzical – LITURGHIA
1.	Recitative <i>secco</i>	2, 4, 6, 8, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 30, 32, 34, 37, 39, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 56, 59, 62, 64, 67, 68, 71, 73, 76	13	27, 30, 71
2.	Recitative <i>ariosi</i>	28, 40, 57, 69, 74	25, 60, 65	9, 18
3.	Arii	58, 70	12, 26	10, 19, 29, 41, 47, 51, 61, 66, 75
4.	Coruri	5, 7, 15, 35	1, 14, 33, 36, 77, 78	-
5.	Coruri <i>turbae</i>	42, 43, 49, 54, 59b, 59d, 62, 67b, 67d, 76	-	-
6.	Corale	-	3, 23, 31, 44, 53, 55, 63	16, 21, 38, 48, 72

6. TIPOLOGII MUZICALE ASOCIATE CONCEPTULUI KERYGMATIC

Comunicarea kerygmatică se constituie într-un sens unic, prin care se redă mesajul unui personaj principal către o audiență. Profilul spiritual este conferit de modul ideal în care este privită *kerygma*, ca fiind comunicarea adresată omenirii de către Divinitate, printr-un mesager uman.¹⁶

Pentru eficientizarea acestui mesaj, de o reală importanță este retorica cu întregul ei arsenal de mijloace persuasive. În raportul dintre muzică și retorică Tudor Misdolea afirmă că: „Din punct de vedere ontologic, muzica și retorică sunt complementare. Ele două se realizează prin discurs, care încearcă să redea realul obiectiv în câmpul prezenței subiective”¹⁷.

Preocuparea primordială a lui Bach a fost aceea de a reda prin muzică textul biblic cât mai elocvent și de a determina nu doar reacția intenționată în ascultători, ci și posibila elevare spirituală a acestora. Compozitorul evidențiază o profundă artă a retoricii discursului muzical, care definește ordinea și echilibrul. Printr-o construcție elaborată ce ține cont de principiile unei retorici riguroase, discursul muzical reușește să se impună, să convingă, să transmită ascultătorului dorințe emoționale și spirituale în planul cunoașterii estetice.¹⁸

6.1 Recitative *secco* cu mesaj kerygmatic

Acest subcapitol prezintă sincronic evoluția narațiunii biblice prin evidențierea unor anumite elemente muzicale sau de retorică, ce înlesnesc pătrunderea în interpretarea comunicării kerygmatică. Ca număr vom constata că aceste tipologii muzicale sunt cele mai numeroase în rândul tuturor tipologiilor muzicale ale pasiunii.

Este de urmărit arsenalul de modalități muzicale ales de Bach pentru a sugera cât mai fidel mesajul scripturistic kerygmatic, chiar în pasaje scurte, de amănunt. Drept consecință, acestea devin mai dinamice și mai ilustrative pentru întreaga desfășurare a lucrării. Compozitorul cunoaște și apelează magistral la semantica tonalităților percepută în estetica barocului, la abundența de figuri muzicale, la încărcătura afectivă a intervalelor precum și la schimbările dinamice și de tempo sau la anumite tipuri de contrapunct și formule ritmice.

¹⁶ Vezi David B. Pass, *A Model of the Church*, Broadman Press, Nashville, Tennessee, 1989, p. 66.

¹⁷ Tudor Misdolea, „Retorică și pasiune în fenomenologia discursului muzical”, *Muzica*, 1/2011, p. 7.

¹⁸ Vezi George Dadisman, *Musica Poetica*, p. 3, <http://www.musicapoetica.net/bachbwv78.htm> (accesat în 09.12.2016).

6.2 Succesiunea celor 10 coruri *turbae* din partea a II-a. Aspecte dihotomice din mesajul kerygmic

■ Corul *turbae*

Apelând la moştenirea valoroasă a predecesorilor săi, Bach reuşeşte să ducă la apogeu limbajul muzical polifonic ilustrat prin această tipologie. După cum s-a afirmat, raţionamentul de a înregimenta corul *turbae* în lucrarea sa este bazat pe necesitatea redării mesajului kerygmic de o manieră convingătoare, chiar violentă, corespunzătoare cu esenţa mesajului scripturistic ilustrat. Din perspectiva unei dihotomii kerygmatică de tip *pozitiv-negativ*, aceste coruri reflectă nuanţe întunecoase, care oglindesc ipostaze ale josniciei umane, în contextul răstignirii lui Isus Hristos.

Dintr-o altă perspectivă dihotomică, mergând pe axa sintaxei limbajului muzical, contrapunctul specific corului *turbae* descătuşează discursul muzical de forma omofonică a coralului protestant, datorită unui ritm fragmentat, tulburător şi unui mesaj textual dur, repetitiv, chiar delirant. El intenţionează să amplifice acţiunea, iar ca rezultat se provoacă o intensă tulburare pasională.

Dacă în recitativul *secco* linia solistică imperturbabilă a melodiei era cel mai adesea acompaniată schematic, dar cu o anumită încărcătură de filigran, arsenalul de mijloace melodice, sau, mai degrabă, melismatice, situate într-un context dificil, se angajează în a afecta considerabil această linie solistică. Trebuie remarcată subordonarea sintaxei muzicale de către textul subliniat. Astfel că Bach, profitând de efectul corului dublu, combină sintaxele fiecărui cor pentru a amplifica un anumit mesaj al textului. O analiză mai amănunţită se va realiza la nivelul fiecărui cor *turbae*.

6.3 Recitative *ariosi* şi arii cu mesaj kerygmic

Dacă mesajul kerygmic este neechivoc în rândul recitativelor *secco* şi al corurilor *turbae*, în ultima parte a capitolului, cea consacrată acestei tipologie de comunicare va fi abordată sfera sa implicită. Aceasta este prezentă în anumite recitative *ariosi* şi arii, în cadrul unui text poetic conectat la realităţile kerygmatică ale naraţiunii. Consideraţii mai ample despre aceste tipologii muzicale vor fi realizate în cadrul limbajului muzical liturgic, de care sunt legate conceptual. Vom identifica în cazul recitativelor *ariosi* un număr de cinci, ceea ce reprezintă exact jumătate din totalitatea acestora. Argumentul prezenţei relativ consistente în cadrul limbajului kerygmic se leagă de rolul de liant al acestei tipologie muzicale. Ea prelucrează astfel mesajul kerygmic din recitativul *secco*, ce va fi metamorfozat în cadrul ariei succedente, într-un mesaj de regulă liturgic, sau mai rar koinoniac.

Numeric vom regăsi doar două arii în acest capitol, respectiv Aria 58/244, „Aus Liebe will mein Heiland sterben” („Din dragoste Mântuitorul meu vrea să moară”, trad. n.) şi Aria-coral 70/244, „Sehet, Jesus hat die Hand” („Priviţi, Isus Şi-a desfăcut braţele”, trad. n.). Mesajul kerygmic al celor două este similar, iar Bach profită de două momente-cheie ale naraţiunii, pentru a reafirma crezul

său. Surprinzătoare este versalitatea acestui mesaj formulat într-o manieră tulburătoare în cazul primei arii, iar în opoziție, într-o manieră exuberantă, în cazul celei de-a doua.

6.4 Coruri cu mesaj kerygmic

La acest capitol putem remarca faptul că, în general, cântarea colectivă are legătură cu mesajul koinoniac. De aceea, pe lângă majoritatea coralelor, care transmit mesaje empaticе și de reciprocitate în comunitatea umană, majoritatea corurilor monumentale care deschid sau concluzionează cele două părți ale lucrării sunt de origine koinoniacă. Excepția o constituie chiar corul următor, cu care se înceie prima parte. Acesta transmite un mesaj kerygmic esențial, prin invitația adresată omului de a-și revizui viața spirituală și morală. De asemenea, fantezia corală introductivă conține elemente kerygmaticе, care coabitează într-un mediu koinoniac afirmat, dar o vom analiza în cadrul respectiv.

■ Corul-coral 35/244, „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross”¹⁹

Corul acesta înceie monumental prima parte a oratoriului-pasiune. El este introdus după evenimentele prinderii lui Isus în grădina Ghetsimani. În recitativul anterior, Isus confruntă gloata cu o logică desăvârșită. El a dorit să conștientizeze faptul că face lucrarea întunericului spiritual. Mulțimea a venit înarmată ca pentru un tâlhar, dar Isus le-a amintit oamenilor că El a fost întotdeauna cu ei, făcând lucrarea lui Dumnezeu și nu au pus mâna pe El. Dar în ceasul acela întunericul a fost lăsat să câștige, așa după cum era prevestit în Scripturi, timp în care toți ucenicii L-au părăsit.

După cum era uzanța în ceremonialul bisericii luterane, în vinerea mare se interpreta această pasiune în două părți. Între cele două părți era introdusă predica pastorului. Bach alege să oprească discursul muzical în acest moment, ca pregătire spirituală pentru recepționarea mai eficientă a predicii.

¹⁹ „Omule, deplânge-ți păcatul greu!” [trad. n.].

7. TIPOLOGII MUZICALE ASOCIATE CONCEPTULUI KOINONIAIC

Conceptul koinoniac transpus în muzică promovează o serie de imnuri și corale familiare comunității de credință. Este și cazul lui Bach care preia în *Matthäus-Passion* numeroase corale cunoscute de comunitate, compuse de oameni mai puțin celebri. El le armonizează în manieră proprie și utilizându-le, amplifică sentimentul familiarității ascultătorilor cu lucrarea sa.

În comparație cu sensul unidirecțional al muzicii kerygmatică, muzica koinoniacă are un sens omnidirecțional și, în timp ce muzica kerygmatică este verticală, unde prin intermediul unui solist este perceput mesajul lui Dumnezeu, cântecul koinoniac este strict orizontal, în sensul în care toți pot participa la manifestarea empatiei și susținerii lui Isus. Funcția cântecului koinoniac este de a se concentra pe nevoile sociale ale oamenilor, într-o manieră plină de afecțiune și grijă. O comunitate are nevoie de un astfel de cântec, ce ajută la dezvoltarea simțământului de identitate și apartenență.

Dacă analizăm în amănunt conceptul koinoniac ilustrat în capodopera bachiană, trei sunt direcțiile de urmat: cele mai multe dintre corale, o serie de recitative *ariosi* și arii și corurile ample care introduc sau concluzionează ambele părți ale lucrării, excepție făcând corul final din prima parte.

Dacă în capitolul precedent Bach a transmis strict mesajul kerygmatic al evangheliei prin recitative *secco* și coruri *turbae*, mesajul koinoniac, ca de altfel și cel liturgic, implică o mai largă libertate de expresie. În redarea mesajului kerygmatic, Bach a utilizat un arsenal retoric mai redus, pentru a lăsa cuvântului întâietate și a apelat doar la forța de expresie extraordinară a polifoniei sale din coruri, prin care redă furia mulțimii. În conceperea mesajului koinoniac de factură liberă, compozitorul a colaborat cu libretistul său, Picander, pentru a realiza o simbioză cât mai perfectă între textul liber și numeroasele mijloace muzical-retorice.

7.1 Corale cu mesaj koinoniac

Este foarte potrivit mersul melodic specific al coralului, cu suspendarea sonorității pe *fermata*. Aceste opriri temporare capătă un sens psihologic, care derivă din nevoia de reacție a comunității de credință. Totodată, coralul devine exponentul ascultătorului, care este cel mai intim integrat în desfășurarea dramatică. De altfel, prezența colectivă menajează egoul ascultătorului, care nu se simte expus, ci, mai degrabă, protejat în anonimatul sonorității comune. Nu același simțământ este încercat, în raport cu binomul *arioso*-arie. Acolo coparticiparea devine mai provocatoare, iar ascultătorul este expus în raport cu cele afirmate muzical.

Ceea ce este demn de urmărit în *Matthäus-Passion*, este maniera prin care Bach introduce coralele și armonizările diferite ale acelorași corale. Astfel că, în cadrul pasiunii se găsesc șase corale diferite. Dintre acestea, două sunt redade de două ori pe parcursul lucrării. Este vorba despre coralele 3/244 și

55/244, compuse inițial de Johann Heermann, respectiv 16/244 și 44/244, compuse de Paul Gerhard. Dar coralul pe care putem să-l considerăm coralul-simbol este cel compus tot de Paul Gerhard, pe care-l regăsim cu textul original la 63/244, „O Haupt voll Blut und Wunden”²⁰. Linia melodică a acestui coral este redată de cinci ori, prin coralele 21/244, 23/244, 53/244, 63/244 și 72/244. De altfel, acesta ar constitui și un leitmotiv al comuniunii credincioșilor cu Mântuitorul lor, Isus Hristos și surprinde diferite reacții ale credincioșilor, în funcție de evenimentele aflate în desfășurare. Semantica bogată redată de Bach prin mijloace muzicale, reprezintă o pledoarie în favoarea capacității semnificative elaborate a muzicii și limbajului său nonverbal. Linia melodică recognoscibilă și o anumită logică armonico-funcțională sunt elementele comune apariției abundente a acestui coral. Ce aduce nou Bach este sfera tonală specifică și diferită de fiecare dată, mersul basului, cu semnificațiile spirituale amintite anterior, apoi, în plan melodic, apariția unor cromatisme, menite să accentueze anumite cuvinte și, nu în ultimul rând, diversitatea formulelor ritmice și a speciilor de contrapunct.

7.2 Recitative *ariosi* și arii cu mesaj koinoniac

De remarcat este plasarea acestei construcții de tip binom de către Bach, după anumite evenimente-cheie în desfășurarea melo-dramatică. Această legătură organică dintre cele două este prezentă pe parcursul lucrării, cu câteva excepții. Una dintre ele este Aria 12/244, „Blute nur” („Sângerează inimă iubită”, trad. n.), în care este deplânsă trădarea Mântuitorului de către Iuda. Aici soprana intervine prompt, fără a aștepta trecerea de la textul biblic din recitativul *secco* către interpretarea oferită de arie, realizată, de obicei prin prezența recitativului acompaniat, de tip *arioso*. Această arie emite un mesaj koinoniac specific unui text de coral. Cea de a doua arie cu mesaj koinoniac are de fapt o construcție inedită, de forma arie-coral, 26/244, „Ich will bei meinem Jesu wachen” („Voi veghea lângă Isus al meu!”, trad. n.). Aici Bach concepe un dialog dintre două sintaxe diferite: una monodică redată de solist cu acompaniament și una omofonă prin intervențiile responsoriale ale corului, care amintesc melodia Coralului 3/244, „Herzliebster Jesus, was hast du verbrochen...?” („Scump Isus, ce rău ai putut face Tu...?”), trad. n.)

7.3 Recitative *secco* cu mesaj koinoniac

Dat fiind specificul aproape exclusiv kerygmic al recitativelor *secco*, prin rolul lor de a transmite mesajul nemijlocit prin Evanghelie către ascultător, vom regăsi un singur recitativ *secco* care ne transmite mesaje koinoniace. Acesta este însoțit de corul următor, de care este legat constitutiv. Referirea este la Recitativul 13/244, „Aber am ersten Tage der süßen Brot” („În ziua dintâi a Praznicului Azimilor”, trad. n.) și Corul 14/244, „Wo, willst du, daß wir dir bereiten?” („Unde vrei să-ți pregătim?”, trad. n.). Mesajul comuniunii prefigurează aici momentul pregătirii Cinei Domnului, iar Bach asigură mesajului o construcție muzicală care transmite exuberanță, încredere.

²⁰ „O, frunte însângerată și rănită” [trad.n.].

7.4 Coruri cu mesaj koinoniac

La acest capitol putem remarca faptul că mesajul koinoniac are legătură cu cântarea colectivă. De aceea, pe lângă majoritatea coralelor, care transmit mesaje empaticе și de reciprocitate în comunitatea umană, majoritatea corurilor monumentale care deschid sau concluzionează cele două părți ale lucrării sunt de origine koinoniacă. Excepția o constituie Corul 35/244, care încheie prima parte și care transmite un mesaj kerygmatic clar, prin invitația adresată omului de a-și revizui viața spirituală și morală. De asemenea, fantezia corală introductivă conține elemente kerygmaticе, care coabitează într-un mediu koinoniac afirmat.

8. TIPOLOGII MUZICALE ASOCIATE CONCEPTULUI LITURGIC

Asemenea muzicii kerygmaticе, **muzica liturgică** este unidirecțională, dar orientată în sens invers. În muzica kerygmatică, Dumnezeu vorbește oamenilor printr-un solist-recitator, iar în *Matthäus-Passion* acest rol îl dețin, alternativ, fie evanghelistul Matei, fie Isus, sau, periodic, alte personaje biblice secundare. În cazul muzicii liturgice, cântărețul se adresează direct lui Dumnezeu. De aici apare așteptarea ca Dumnezeu să asculte. Cu alte cuvinte, cântările kerygmaticе sunt despre Dumnezeu, în vreme ce acelea liturgice sunt adresate lui Dumnezeu.

În termenii unor caracteristici stilistice generale, muzica liturgică este cea mai puțin complicată dintre cele trei modele muzicale religioase. Aici, Bach are o contribuție originală prin utilizarea unor mijloace muzicale elaborate, în ideea creării unui repertoriu de arii și *ariosi* liturgice mult superioare unui repertoriu liturgic obișnuit. Aici vom întâlni cea mai mare densitate de mijloace retorice și ritmico-melodice elaborate din întreaga lucrare. Dar, indiferent de stilul agreat, muzica liturgică reușește să faciliteze transmiterea nevoilor și a dragostei celui credincios către Dumnezeu.

Dacă coralele sunt împărțite într-o proporție sensibil egală între mesajul koinoniac și cel liturgic, în cazul ariilor situația este mult mai tranșantă. Astfel că, dintre cele 11 arii, nu mai puțin de 9 conțin un mesaj liturgic. Nu am putea include la acest capitol niciunul dintre coruri, nici dintre cele monumentale și nici dintre cele *turbae*, în schimb, putem identifica trei recitative *secco* cu mesaj liturgic. Rațiunea de a situa un gen eminent kerygmatic la capitolul liturgic este dată de conținutul acestor recitative. Astfel că ele includ momentele de rugăciune adresată de Isus lui Dumnezeu. Primele două surprind rugăciunile din Grădina Ghetsimani, în timp ce ultimul redă chiar ultima rugăciune a lui Isus înainte de moarte.

8.1 Recitative *secco* cu mesaj liturgic

Recitativul *secco* conţine un mesaj kerygmatic specific, după cum s-a afirmat anterior. În pofida acestei realităţi vom putea identifica o serie de astfel de tipologii atunci când naraţiunea biblică descrie rugăciunea stăruitoare a lui Isus din Grădina Ghetsimani. Astfel că vom surprinde analitic o serie de transformări muzicale ale recitativului *secco*, menite să amplifice dramatismul reprezentat. Recitativul 27/244, „Und ging hin ein wenig” („Apoi a mers puţin mai înainte”, trad. n.) şi Recitativul 30/244, „Und er kam zu seinen Jüngern” („Apoi a venit la ucenici”, trad. n.) surprind acel zburcuc sufleteş teribil al lui Isus, pus în ipostaza de a alege să facă voia lui Dumnezeu, sau să renunţe. Bach va amplifica tensiunea momentului, iar apoi pe axa dihotomiei tensiune-relaxare va concepe un răspuns unitar venit din două direcţii. În primul rând va afirma mesajul liturgic de acceptare totală a providenţei, ilustrat de Aria 29/244, „Gerne will ich mich bequemen” („Mă voi supune cu bucurie!”, trad. n.), care-L reprezintă pe Isus. Apoi, după cel de-al doilea recitativ, construieşte un mesaj koinoniac, ca un răspuns empatic al comunităţii de credinţă, prin Coralul 31/244, „Was mein Gott will das gscheh allzeit” („Ceea ce doreşte Dumnezeu meu, să se împlinească mereu”, trad. n.)

8.2 Recitative *ariosi* şi arii cu mesaj liturgic

În dihotomia *tensiune-relaxare* Bach alege să creeze relaxarea fie printr-un mesaj comun, de empatie, de tip koinoniac, fie printr-un mesaj intim, devoţional, de tip liturgic. Acesta din urmă este apanajul unor arii, în care printr-un limbaj muzical melismatic şi înveşmântat ornamental, o serie de personaje îşi manifestă fie devoţiunea personală şi ataşamentul faţă de persoana lui Isus, fie nevoia stringentă prezentată prin rugăciune. Aici am putea aminti câteva exemple elocvente, din cadrul celor două dimensiuni ale liturghiei. În cazul mesajului de devoţiune amintim: Aria 66/244, „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen” (Vino, dulce cruce, atunci voi spune”, trad. n.) şi Aria 51/244, „Gebt mir meinen Jesum wieder” („Dă-mi-L înapoi pe Isus al meu”, trad. n.) Ambele sunt dedicate basului, prima sugerând mesajul de devoţiune a lui Simon din Cirene, care-şi manifestă mila faţă de Isus şi este obligat de soldaţii romani să-l ducă crucea. Cea de-a doua este introdusă după sinuciderea lui Iuda, dar se vrea o voce a conştiinţei umane, care-L doreşte pe Isus mai aproape.

În categoria ariilor liturgice de tip rugăciune putem ilustra mesajul spiritual copleşitor al altor două arii. Aria 47/244, „Erbarme dich” („Ai milă de mine”, trad. n.) şi Aria 75/244, „Mache dich mein Herze rein” („Curăţeşte-te, inima mea”, trad. n.). În prima se remarcă lamentaţia şi trauma sufletească, ce dau naştere unei sonorităţi sfâşietoare, subliniate şi de semantica timbrului viorii. Momentul ales pentru a introduce această arie este acela care marchează laşitatea lui Petru, moment care devine antitip universal al despărţirii omului de Dumnezeu. De aici se naşte o construcţie muzical-retorică de excepţie, cu un puternic impact emoţional asupra a generaţiei de oameni sensibilizaţi de această muzică. Cea de-a doua, dedicată basului conţine cea mai strălucitoare sonoritate dintre toate ariile şi sugerează vocea lui Iosif din Arimateea, un ucenic mai înstărit al lui Isus, care îngroapă trupul

neînsufleţit în mormântul Său propriu. Contactul cu Mântuitorul generează un proces de reconsacrare, personajul erijându-se într-un exponent al umanităţii. Astfel, se percepe realitatea înmormântării lui Isus drept o metaforă a introducerii lui Isus în inima omenească, datorită necesităţii unui proces de purificare a acesteia.

8.3 Corale cu mesaj liturgic

La acest capitol putem surprinde un număr de corale aproximativ apropiat de cele cu mesaj koinonic, tipic acestei tipologii muzicale. Dacă în cazul acestui din urmă mesaj am identificat 7 corale, în cadrul mesajului liturgic vom identifica 5 corale. Ele sunt atipice ca mesaj liturgic, datorită opoziţiei dintre caracterul general colectiv al coralului şi mesajul intim, personalizat al comunicării liturgice. Cu toate acestea, Bach reuşeşte să sublimeze mesajul intim, iar unitatea comunităţii de credinţă este simbolic ilustrată tocmai printr-un mesaj de laudă sau de rugăciune a comunităţii. Acest mesaj subliniază unitatea de simţire, comunitatea fiind percepută asemenea unui singur individ.

Din acest tip atrage atenţia coralul Coral 16/244, „Ich bins, ich sollte büßen” („Eu sunt, eu trebuie să mă căiesc”, trad. n.). Acesta redă momentul de relaxare conceput de Bach, după tensiunea ilustrată polifonic, în care se clama identificarea trădătorului lui Isus. Prin acest coral, elementele turbulente anterioare se transformă într-un context liric, uniform şi mai puţin dramatic. Se poate considera că acesta era scopul real al coralului, de a face legătura şi a suda această creaţie supradramatică. Este remarcabil rolul deţinut din perspectiva omogenizării mesajului general al lucrării şi crearea unei muzici cursive, bine legate. Atunci când Isus a spus: „Adevărat vă spun, că unul dintre voi Mă va vinde”, apostolii, tulburaţi şi confuzi, au strigat în cel mai violent mod, într-un *allegro*: „Doamne, eu sunt?” Apoi, după o pauză de reflecţie, comunitatea intonează acest coral: „Eu sunt, eu trebuie să mă căiesc” [trad. n.]. Acest moment din *Matthäus-Passion* reverberează cu cel mai intens simţământ. Kierkegaard însuşi nu ar fi conceput o predică mai intensă pentru acest sens al existenţei adresată *ad hominem*, pentru demersul creştin şi subiectivizarea creştinismului. Astfel, coralul prin mesajul său liric valorifică atât lirismul nealterat, particular al personajelor, cât şi drama exteriorizată, ambele sugerate de coruri²¹.

²¹ Vezi Ernst Bloch, *Essay on The Philosophy of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 20.

9. CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE.

Dezideratul acestei cercetări a constituit valorificarea plenară a simbiozei dintre două perspective, care dețin un potențial insondabil de semnificații. Cele două au aceeași sursă de inspirație transcendentă, Dumnezeu. Această caracteristică, de fapt, este cea care facilitează coabitarea muzicii sacre cu domeniul cuvântului sacru, deoarece acestea două reprezintă preocuparea de căpătâi a tezei. De asemenea, ele mai dețin în comun un factor decisiv, și anume capacitatea de transformare și de elevare a sufletului omenesc.

Din perspectiva unui demers cât mai persuasiv, am ales o lucrare vocal-simfonică de apogeu a epocii barocului muzical, *Matthäus-Passion*, compusă de Johann Sebastian Bach. De altfel, ea constituie chiar culminația unui gen muzical religios specific, pasiunea. Odată cu această creație epică, genul pasiune își pierde rațiunea de a mai exista, dovadă fiind creația ulterioară de gen, care nu a mai reușit să plămădească lucrări de o asemenea valoare teologico-muzicală. Cu alte cuvinte, Bach a reușit să redea la superlativ tot ceea ce s-ar fi putut concepe până la el și nu numai.

Două au fost metodele de analiză prin prisma cărora s-a construit tehnica de lucru. Cele două discipline au fost în interrelație una cu cealaltă, în sensul derivării uneia din cealaltă. Astfel că prima fază, cea preliminară a constituit-o analiza muzicală a elementelor de limbaj muzical, cu accentuarea retoricii muzicale, prin figurile muzical-retorice.²² Din perspectiva unui sens deplin, interpretările hermeneutice au constituit mijlocul prin care am încercat să ajungem dincolo de stratul sonor, către semnificantul spiritual. Această abordare a evidențiat preocuparea fundamentală a lui Bach cu privire la transcendental. De altfel, înțelegerea acestei viziuni teologico-muzicale este facilitată de abordarea transdisciplinară din prima parte a lucrării.

Acest demers personal de cercetare este unul original. Noutatea sa constă în asocierea unor tipologii specifice muzicii de cult, cum ar fi *kerygma*, *koinonia* și *liturgia* și inserarea totalității secțiunilor din *Matthäus-Passion* în aceste structuri. Această abordare a deschis și noi orizonturi de asocieri și disocieri prin care secțiunile pasiunii au deținut roluri variate. Astfel că s-au putut elucida o serie de intenții muzicale cu substrat teologic, aparținând lui Bach. Compozitorul realizează o structură evolutivă aproape naturală a discursului muzical, ca suport al narațiunii biblice.

Bach apelează la o serie de dihotomii, capabile a genera mesaje spirituale dar și muzical-estetice. Pe parcursul dezvoltării subiectului narat s-au putut identifica o serie de dihotomii: *tensiune-relaxare*, *pozitiv-negativ*, *activ-pasiv*, *durus-mollis*. Această ultimă dihotomie conține doi termeni care au potențial dihotomic chiar în interiorul lor. Astfel că la *durus* se poate identifica o perspectivă pozitivă, care caracterizează puterea, hotărârea, dar și una negativă, prin care este ilustrată duritatea, intransigența. La rândul ei, *mollis* comportă în interiorul ei o dihotomie. Aceasta se referă la sensul pozitiv de blândețe, tandrețe, dar și la sensul negativ de slăbiciune, inconsecvență.

²² Problematică atinsă parțial în articolul **Păun, Florin**, Pepelea, Roxana, *Musical-Rhetorical Figures Illustrated in Bach's Matthäus-Passion*, in Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Supplement Series VIII: Performing Arts, vol. 11 (60), no. 2, 2018, pp. 229-238.

Confirmarea ipotezei enunţate anterior prin acest demers de cercetare întreprins, constituie validarea prezentei teze. Astfel că structurile genurilor muzicale amintite anterior respectă o logică componistică ireproşabilă, în demersul lor de a pune în valoare textul sacru. Acestea se suprapun cu cele trei tipologii de comunicare ale muzicii religioase, dar şi cu anumite dihotomii spirituale identificate. Toate ipostazele reliefează modele de reconciliere ale antinomiilor spirituale.

Partitura muzicală din secolul al XVIII-lea, pe care am ales să o analizăm, reprezintă testamentul muzical al celui mai reprezentativ compozitor al barocului muzical. Personalitatea creatoare a lui Bach, prin opţiunile stilistice specifice, a marcat definitiv şi irevocabil toate generaţiile de muzicieni care s-au succedat.

Contribuţia originală adusă în partea a doua a tezei, cea care constă în analiza muzicală a pasiunii bachiene, constă, pe de-o parte, în enunţarea elementelor de macro- şi microstructură în cazul unor pagini muzicale reprezentative, după caz, şi, de asemenea, în finalizarea analizelor muzicale prin abordarea preponderent hermeneutică, interpretare originală mai puţin identificată de analiştii contemporani. Cu toate că abordarea analitică a acestei lucrări poate constitui, în aparenţă, un drum bătătorit, maniera originală de tratare a subiectului a reuşit să scoată la iveală filioane neexplorate încă, ce pot deschide orizonturi noi. Fără pretenţia unei tratări exhaustive, o astfel de abordare interdisciplinară care îmbină analiza muzicală, legată de structuri formale, armonie, retorică şi sintaxă cu discipline de interpretare, de tip hermeneutic şi semantic, poate fi aprofundată în continuare, la nivelul acestei lucrări bachiene. Ea poate constitui matrici pentru analiza altor lucrări bachiene sau creaţii ale altor compozitori. Această realitate este posibilă dacă ar fi să luăm în considerare numeroasele cercetări care îşi propun să evidenţieze fuziunea dintre spiritualitate şi arta sonoră, în general.

Din perspectiva unei abordări consecvente şi de iniţiere a unui discurs fluent, ca un fir roşu călăuzitor, am ales analiza întregii lucrări muzicale bachiene, dar cu secţiunile distribuite între cele trei tipologii muzicale propuse: kerygma, koinonia şi liturghia. Pe cale de consecinţă, fiecare secţiune a fost analizată prin aceeaşi prismă, indiferent de tipologia în care era înscrisă. Astfel că după ilustrarea rolului în cadrul discursului narativ şi conectarea la întreg, în fiecare secţiune s-au identificat anumite aspecte muzical-retorice originale, care constituiau, de fapt, amprenta proprie secţiunii respective. Sinteza acestor abordări a constituit-o, cu rol concludiv, identificarea hermeneutică şi semantică a mesajului intenţionat de către compozitor, sau, cel puţin, a mesajului identificat de cel care a realizat analiza respectivă.

■ **Identificarea originalităţii la nivelul contribuţiei personale**

Prima parte a actualei teze de doctorat conţine o abordare transdisciplinară prin care este evidenţiat cadrul conceptual-vizionar al lui Bach, în care a apărut această lucrare de apogeu a creaţiei de gen. De altfel, atingerea unui maxim a determinat decăderea ulterioară a genului pasiune, aceasta pierzându-şi astfel raţiunea de a mai exista. Este remarcabilă versatilitatea şi capacitatea muzicii bachiene de a crea imagini foarte reale şi de a răspunde nevoilor şi căutărilor artistico-spirituale ale omului din orice epocă. Am vorbit despre o creaţie muzicală cu o destinaţie dublă. Iniţial, această muzică a fost concepută pentru serviciul specific cultului luteran şi calendarului liturgic al acestuia. În

cadrul acestui calendar era identificată ziua de vineri, din săptămâna patimilor, ca moment liturgic desemnat în reprezentarea pasiunilor muzicale, în general.

În actualitate, putem vorbi despre o a doua destinație a reprezentării acestei pasiuni, și anume în sălile de concerte. Această destinație a devenit superioară primei destinații, ca număr de reprezentări. Dar indiferent de ipostaze, putem surprinde în această creație bachiană mărturia individuală de credință a compozitorului. Am considerat drept necesitate o incursiune în istoria muzicii, cu scopul de a identifica izvoarele genezei acestui gen muzical. Creația de gen i-a înlesnit lui Bach angajarea în exprimări artistice cu valențe spirituale, în pofida unei subaprecieri a creației sale, mai ales în perioada contemporană lui, dar și în următoarele aproximativ șase decenii după moartea sa.

A doua parte a tezei asigură o incursiune analitică amănunțită asupra unei partituri bachiene reprezentative. Analizele structurale, stilistice, semantice și hermeneutice din care au derivat concluziile finale, au identificat logica discursului bachian, încadrat în seria de tipologii care au fost propuse, la nivel de premiză. Fiecare analiză muzicală se supune unei structuri sistematice, prin integrarea creației muzicale vizate în contextul tipologic specific comunicării și, implicit, al muzicii sacre.

Opțiunea textuală a potențat spiritual lucrarea muzicală abordată. Astfel că Bach a utilizat citatul scripturistic din capitolele 26 și 27 ale Evangheliei după Matei, care descriu evenimentele din preajma răstignirii Domnului Isus Hristos. Concordanța mesajului muzical teologic cu societatea barocă luterană evidențiază atât secțiuni muzicale de tip introvertit, în stilul rugăciunilor personale din arii și recitative *ariosi*, ale mărturisirii de credință comunitară prin coralele specific luterane, dar și secțiuni de tip extrovertit, prin extrem de tensionatele coruri *turbae*.

Analiza în cadrul acestei capodopere bachiene de dimensiuni epice, a diferitelor secțiuni, evidențiază omogenitatea întregii lucrări vocal-simfonice. Compozitorul realizează o abordare eclectică, prin apelarea la caracteristicile diferitelor stiluri muzicale naționale, identificate în acel areal de spațiu și timp. Referirea se face la stilul muzical german, francez și cel italian din perioada barocului muzical.

Această parte a doua a tezei constituie cea mai consistentă secțiune a acesteia. Ea se dorește a fi o oglindire a originalității creației bachiene, aflate în sfera tono-modală. Aici putem identifica o alegorie tonală, care accentuează logica utilizării tonalităților, din perspectiva semanticii lor recunoscute în muzica barocă.

Tot pe baza analizei muzicale, identificăm cunoscutele dihotomii spirituale care au la bază principiul dihotomic de tip *tensiune-relaxare*, generator al unui limbaj muzical discursiv. Un alt element definitoriu, care a reieșit în urma analizei, l-a reprezentat o anumită antinomie de tip *rugăciune colectivă-rugăciune individuală*. Prima a fost ilustrată în cadrul ariilor, iar cea de-a doua în cadrul coralelor, dar ambele genuri muzicale s-au circumscris tipologiei muzicale liturgice.

Din perspectiva kerygmică am putut evidenția prezența într-o serie de coruri *turbae*, a aglomerării și rarefierii texturii sonore, ilustrate în sintaxa muzicală. De asemenea, se poate urmări logica utilizării la nivelul sintaxei a dialogului dintre secțiunile omofone și cele polifonice, din perspectiva dihotomică *tensiune-relaxare*. O altă discriminare s-a putut realiza la nivelul sublinierii mesajului textual, prin diferențierea zonelor cu calități colective, de tip coruri și corale, de zonele cu predispoziție către

reflexivitate, de tip recitative *ariosi* şi arii. Din perspectiva unei analize cât mai eficiente s-a apelat la toţi parametrii muzicali angrenaţi în cadrul discursului melo-dramatic: melodie, armonie, ritm, metru, dinamică, agogică, figuri muzical-retorice etc.

■ Concluzii finale

Pentru că o discuţie despre evidentele implicaţii spirituale în muzică ar fi fost mult prea vastă pentru o cercetare doctorală, am ales să examinăm o creaţie reprezentativă, pentru a identifica tipologii muzicale ale muzicii de cult, care se suprapun peste tematicile dihotomice identificate în *Matthäus-Passion* de Johann Sebastian Bach. Am intenţionat să abordăm aceste dihotomii spirituale dintr-o perspectivă interdisciplinară, cu scopul de a identifica fundaţia teologică şi conceptuală pe care s-a clădit întregul eşafodaj al acestei pasiuni bachiene. Acest demers muzicologic-existenţial constituie o noutate pentru societatea postmodernă din secolul XXI, un secol în care antropologii au identificat o alienare constitutivă a omului faţă de divinitate. Premisa de netăgăduit de la care s-a pornit se referă la realitatea că omul postmodern are în realitate aceleaşi căutări transcendente ca şi ascultătorul muzicii lui Bach din secolele trecute. În pofida unor preferinţe la nivel comunitar de natură laică, opţiunea spirituală a individului ne convinge de posibilitatea existenţei unor experienţe autentice, aflate sub semnul transcendenţei, chiar într-un secol emblematic pentru spiritul său nihilist.

La finalul acestui demers teologico-muzicologic, considerăm că suntem în măsură să evaluăm pozitiv maniera prin care ipoteza acestei cercetări este confirmată. Lucrarea muzicală abordată şi analizată muzical şi hermeneutic constituie argumente suficiente şi valabile pentru identificarea celor trei concepte ale muzicii de cult propuse ca matrice de lucru. Valoarea acestei lucrări muzicale bachiene rezidă în capacitatea unică a compozitorului de a deţine un arsenal inepuizabil de mijloace muzical-retorice. Acestea se situează în concordanţă cu mesajele textuale, astfel încât muzica subliniază cuvântul, iar cuvântul amplifică potenţialul muzical. Dacă facem referire la accepţiunea unei lumi postmoderne, desacralizate, putem sublinia maniera elocventă şi comprehensivă în care se prezintă această teză. Cu toate că la o primă vedere pare că se opreşte asupra unui subiect încifrat, prin expunerea analizelor muzical-retorice şi hermeneutice, în concordanţă cu semnificaţiile textuale scripturistice, acest subiect ajunge să fie desluşit chiar şi de cei neavizaţi. De altfel, teza de faţă şi-a adunat energiile necesare finalizării ei din dezideratul personal de a mărturisi propriile sensuri spirituale elucidate prin testamentul muzical-teologic al lui Bach.

Bibliografie selectivă

Bibliografie generală

1. ***, *Biblia sau Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament*, Asociația biblică română „Casa Bibliei”, București, 2010.
2. Alexander, Bernhardt, *Spinoza*, Editura Reinhardt, München, 1923.
3. Ariés, Philippe, *Western Attitudes Towards Death From the Middle Ages to the Present*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
4. Braniște, Ene, *Liturgica generală*, Editura Basilica, București, 2015.
5. Brucăr, Iosif, *Spinoza. Viața și filosofia*, Editura Hasefer, București, 1998.
6. Chomsky, Noam, *Language and Thought*, Moyer Bell, Rhode Island, 1993.
7. Cuclin, Dimitrie, *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul Oltenia, București, 1933.
8. Cottingham, John, *Raționaliștii: Descartes, Spinoza, Leibniz*, Humanitas, București, 1998.
9. Drâmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 1-4, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985.
10. Durkheim, Émile, *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
11. Eccles, John, *The Human Psyche*, Springer, New York, 1980.
12. Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 2000.
13. Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 2019.
14. Gelineau, Joseph, *The Liturgy Today and Tomorrow*, Darton, Longmann and Todd, London, 1978.
15. Geiringer, Karl, *Johann Sebastian Bach, the Culmination of an Era*, Oxford University Press, New York, 1966.
16. Gerhard, Johann, *Erklärung der Historien des Leidens und Sterbens (1611)*, trad. Isabella van Elferen, în *Mystical Love in the German Baroc, Theology, Poetry, Music*, Scarecrow Press, Lanham Maryland, 2008.
17. Gilbert, K. E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972.
18. Goppelt, Leonhard, *Apostles and Post-Apostolic Times*, A and C Publishing House, London, 1970.
19. Gottsched, Johann Christoph, *Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten*, Breitkopf, Leipzig, 1754.
20. Halliday, Michael A. K., *Language as Social Semiotic*, Edward Arnold Publishing House, London, 1978.

21. Ionescu, Nae, *Individul religios*, Editura Cartex, Bucureşti, 2017.
22. Jennings, Theodore, *Life as Worship*, B. Eerdmans Publishing House, Grand Rapids, WM, 1982.
23. Jung, Carl Gustav, *Man and his Symbols*, Laurel Edition, 1964.
24. Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Pelican Books, 1942.
25. Leibniz, Gottfried Wilhelm von, *On the ultimate origination of things*, manuscris, G. W. Leibniz Bibliothek, Shelfmark LH Hanovra, 4, 1, 10, Bl. 2-4.
26. Leibniz, Gottfried Wilhelm von, *Monadology*, University of Pittsburgh Press, Pittsburg, 1991.
27. Lenski, Richard Charles Henry, *The Interpretation of the Arts of the Apostles*, Augsburg Publishing House, Minneapolis, 1934.
28. Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă*, Editura Babel, Bucureşti, 1993.
29. Mițaru, Christina Andreea, *Nevoia de sacru – o constantă a preocupărilor umane de la Homo religiosus la Homo modernus*, Editura Amphora, Bucureşti, 2013.
30. Müller, Heinrich, *Geistliche Erquick-Stunden* (1672), trad. Isabella van Elferen, în *Mystical Love in the German Baroque. Theology, Poetry, Music*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2008.
31. Noica, Constantin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
32. Noica, Constantin, *Jurnal de idei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.
33. Noica, Constantin, *Şase maladii ale spiritului contemporan*, Humanitas, Bucureşti, 2008.
34. Ryle, Gilbert, *The Concept of Mind*, Routledge, New York, 2009.
35. Routly, Erik, *Church Music and the Christian Faith*, ed. rev., Agape, Carol Stream, 1978.
36. Schalk, Carl F., *Luther on Music: Paradigms of Praise*, Concordia, St. Louis, 1988.
37. Sheldrake, Philip, *A Brief History of Spirituality*, Blackwell Publishing, New Jersey, 2007.
38. Schmemmann, Alexander, *Euharistia. Taina Împărăției*, Editura Sophia, Bucureşti, 2012.
39. Stokes, Philip, *100 Mari gânditori ai lumii*, Editura Lider, Bucureşti, 2005.
40. Stream, Carol, *Jubilate*, Hope Publishing Company, 1981.
41. Taft, Robert F., *The Liturgy of the Hours in East and West*, The Liturgical Press, Minnesota, 1993.
42. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. III, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
43. Wheat, Leonard, *Hegel's Undiscovered Thesis-Antithesis-Synthesis Dialectics*, Dover Publications, New York, 2004.

Bibliografie de specialitate

1. Agawu Kofi, *Music as Discourse, Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
2. Applegate, Celia, *Bach in Berlin*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 2005.
3. Babbitt, Milton, *Words about music*, The University of Wisconsin Press, Madison Wisconsin, 1987.
4. Bach, J. S., *Matthäus-Passion*, Ed. Ernst Eulenburg LTD, London-Zurich, 1968.
5. Baker, Paul, *Contemporary Christian Music*, Crossway Books, Westchester, 1985.
6. Banciu, Gabriel, *Introducere la Estetica retoricii muzicale*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006.
7. Bartel, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1997.
8. Bălan, George, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.
9. Bloch, Ernst, *Essays on the philosophy of music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
10. Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric – Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
11. Boulton, Adrian, Emery, Walter, *The St. Matthew Passion: Its Preparation and Performance*, Novello and Co., London, 1949.
12. Boyd, Malcolm. *Oxford Composer Companions: J.S. Bach*, Oxford University Press, New York, 1999.
13. Buelow, George, *The Late Baroque Era*, vol. 4, Macmillan, London, 1993.
14. Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, Norton, New York, 1947.
15. Butler, Gregory G., George B. Stauffer, Mary Dalton Greer (eds.), *About Bach*, University of Illinois Press, Chicago Il, 2008.
16. Butt, John, *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
17. Butt, John, *Bach's Dialogue with Modernity, Perspectives on the Passions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
18. Butt, John, *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
19. Chafe, Eric, *Analyzing Bach Cantatas*, Oxford University Press, New York, 2000.
20. Chafe, Eric, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S.Bach*, University of California Press, Berkeley, California, 1991.
21. Chiapusso, Jan, *Bach's World*, Greenwood Press, Westport, Conn, 1968.

22. Christensen, Thomas (ed.), *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
23. Ciobanu, Maia, *Curs de forme muzicale*, Universitatea Spiru Haret, Bucureşti, 2012.
24. Ciocan, Dinu, *O teorie semiotică a interpretării*, Editura UNMB, Bucureşti, 2005.
25. Clendinning, Jane, Piper, West, Marvin, Elizabeth, *The Musician's Guide to Theory and Analysis*, Second Edition, W. W. Norton & Company, New York, 2010.
26. Cobussen, Marcel, *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*, Routledge, London, 2016.
27. Coroiu, Petruţa, *Semantică şi hermeneutică muzicală*, Editura Universitaria, Craiova, 2018.
28. David, Hans T., Mendel, Arthur, *The New Bach Reader, A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2000.
29. David, Hans T., Mendel, Arthur, *The Bach Reader: a Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, Norton, New York, 1972.
30. Dreyfus, Lawrence, *Bach and the Patterns of Inventio*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1996.
31. Dreyfus, Lawrence, *Bach's Continuo Group: Players and Practices in His Vocal Works*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.
32. Dumitraşcu, Ilie, *Concepte şi principii în estetica muzicii*, Editura Lux Libris, Braşov, 2008.
33. Dumitraşcu, Ilie, *Esenţa fiinţei muzicale*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2007.
34. Dürr, Alfred, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bärenreiter, Kassel, 1985.
35. Eggebrecht H.H., *Zum Wort–Ton–Verhältnis in der 'Musica poetica' von J.A. Herbst*, GfMKB: Hamburg, 1956.
36. Eisikovits, Max, *Polifonia vocală a Renaşterii – stilul palestrinian*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966.
37. Elders Willem, *Symbolic Scores*, E. J. Brill, Leiden/New York, 1994.
38. Erickson, Raymond. *The Worlds of Johann Sebastian Bach*, Amadeus Press, New York, 2009.
39. Foley, Edward, *Music and Spirituality – Introduction. Music and Spirituality*, MDPI, Basel, 2015.
40. Forkel Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, vol. I, 1788, în Claudia Maria Knispel (ed.), Laaber, 2005.
41. Green, Jonathan, *A Conductor's Guide to the Choral-Orchestral Works of J.S. Bach*, The Scarecrow Pres, Inc., Lanham, 2000.
42. Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech. Ways to a New Understanding of Music*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1998.
43. Harnoncourt, Nikolaus *Töne sind höhere Worte: Gespräche über romantische Musik*, Residenz Verlag, Salzburg, 2007.
44. Herman, Vasile, *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

45. Jankelevich, Vladimir, *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
46. Jones, Richard, D. P., *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
47. Kevorkian, Tanya, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig*, Ashgate Publishing Ltd., Burlington, VT, 2007.
48. Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*, University of California Press, Berkeley, 2011.
49. Laske, Otto, *Music, Memory and Thought*, University Microfilms, Ann Arbor, 1977.
50. Leaver, Robin, *J.S. Bach As Preacher: His Passions and Music in Worship*, Church Music Pamphlet Series, Concordia Pub House, Saint Louis, 1984.
51. Leaver, Robin A., *Bach and Pietism: Similarities Today*, Concordia Theological Quarterly, 1991.
52. Leaver, Robin A., *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, Routledge, London, 2017.
53. Letelliere, Robert Ignatius, *The Bible in Music*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2017.
54. Little, Meredith, Jenne, Natalie, *Dance and the Music of J.S. Bach: Extended edition*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
55. Loewe Andreas, *Johann Sebastian Bach's St. John Passion (BWV 245): A Theological Commentary*, Brill, Leiden/Boston, 2014.
56. Marissen, Michael, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion*, Oxford University Press, New York, 1998.
57. Marissen, Michael, *The Social and Religious Design of J.S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1995.
58. Marshall, Robert, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York, Schirmer Books, 1989.
59. Mather, Betty Bang, *Dance Rhythms of the French Baroque*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
60. Mattheson, Johann, *Der vollkommene Kapellmeister*, 1739, facsimile Bärenreiter, Kassel, 1954, 1995 – édition de travail, réimpression Bärenreiter Studienausgabe, Kassel, 1999.
61. Melamed, Daniel R., Marissen, Michael, *An Introduction to Bach Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
62. Melamed, Daniel R., *Hearing Bach's Passions*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
63. Mellers, Wilfrid, *Bach and the Dance of God*, Oxford University Press, New York, 1981.
64. Miles, Russell H, *Johann Sebastian Bach. An Introduction to His Life and Works*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, NJ, 1962.
65. Nattiez, Jean-Jacques, *Istoria muzicologiei și semiologia istoriografiei muzicale*, Artes, Iași, 2005.

66. Niculescu, Ştefan, *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.
67. Pass, David B., *Music and the Church*, Broadmen Press, Nashville, Tennessee, 1989.
68. Pepelea Roxana, *Retorica discursului muzical*, curs, ediţia II, Universitatea *Transilvania*, Braşov, 2018.
69. Ratner, Leonard, G., *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York, 1980.
70. Rathey, Markus, *Bach's Major Vocal Work, Music, Drama, Liturgy*, Yale University Press, New Heaven/London, 2016.
71. Rathey, Markus, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio*, Oxford University Press, Oxford, 2017.
72. Reich, Steve, *Writings on Music, 1965-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
73. Rietz, Julius, *St. Matthew Passion in Full Score*, Dover Publications Inc., New York, 1990.
74. Robertson, Alec, *Requiem: Music of Mourning and Consolation*, Frederick A. Praeger, New York, 1967.
75. Robertson, Alec, *The Church Cantatas of J.S.Bach*, Praeger, New York, 1972.
76. Routley, Erik, *The church and music*, Gerald Duckworth, Londra, 1967.
77. Rust, Wilhelm, *St. John Passion in Full Score*, Dover Publications Inc., New York, 1993.
78. Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, Atitudini, Afecte. Despre stil şi retorică în muzică*, ed. II, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2013.
79. Savage, Roger W. H., *Hermeneutics and Music Criticism*, Routledge, New York and London, 2010.
80. Savage, Roger W. H., *Music, Time, and Its Other: Aesthetic Reflections on Finitude, Temporality, and Alterity*, Routledge, New York and London, 2018.
81. Schalk, Carl F., *Luther on Music: Paradigms of Praise*, Concordia, St. Louis, 1988.
82. Schwarz, Robert, *Steve Reich: Music as a Gradual Process*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
83. Schweitzer, Albert, *J.S. Bach*, vol I-II, The MacMillan Company, New York, 1935.
84. Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
85. Spitta, Philipp, *J. S. Bach*, Novello and Company, London, 1899.
86. Stănculescu, George, *Postmodernism şi digimodernism în muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2013.
87. Stiller, Günther, *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*, Concordia Publishing House, St. Louis, MO, 1984.
88. Stoianov, Carmen, Marinescu, Mihaela, *Istoria muzicii universale*, Ediţia a II-a, Editura Fundaţiei România de Măine, Bucureşti, 2009.

89. Ştefănescu, Ioana. *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2006.
90. Tarasti Eero, *Semiotics of Classical Music*, De Gruyter Mouton, Berlin/Boston, 2012.
91. Taruskin, Richard, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
92. Taruskin, Richard, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1995.
93. Temperly, Nicholas, *The Music of the English Parish Church*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
94. Teodorescu-Ciocănea, Livia, *Tratat de Forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005.
95. Terry, Charles. *Bach's Orchestra*, Oxford University Press, London, 1958.
96. Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului în operele J. S. Bach*, vol I-II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, 1973.
97. Wallace, Berry, *Structural Functions in Music*, Dover Publications Inc., New York, 1976.
98. Williams, Peter, *J. S. Bach. A Life in Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
99. Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach The Learned Musician*, W.W. Norton & Company, New York, 2000.
100. Wong, Helen Kin Hoi, *Musica Poetica in Sixteenth-Century Reformation Germany*, The Chinese University of Hong Kong, 2009.

Articole

1. Abel, Justin, "Bach's Meditation on Jesus' Teachings and Sufferings in «Geduld!»" în *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 4-15.
2. Balint, George, „Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale”, în *Muzica*, nr. 1/2012, pp. 33-49.
3. Banciu Gabriel, "Rhetoric vs. Musical Forms and Analyses", in *Pitfalls and Risks in Intra-Musical Communication: Terminology, Notation, Performance*, Cluj-Napoca, 2013, pp. 19-34.
4. Bock, Laura, "The Sarabande as an End Focus in the Passions of J. S. Bach" in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 16-26.
5. Butt, John, "Bach's Vocal Scoring: What Can it Mean?" *Early Music*, 26, no. 1, 1998, pp. 99-107.
6. Bukofzer, Manfred. "Allegory in Baroque Music", *Journal of the Warburg Institute*, 3, no. 1, 1939-1940, pp. 1-21.

7. Chafe, Eric. "Allegorical Music: the 'Symbolism' of Tonal Language in Bach Canons", *The Journal of Musicology*, 3, no. 4, Autumn 1984, pp. 340-362.
8. Chafe, Eric, "J.S.Bach's *St. Matthew Passion*: Aspects of Planning, Structure and Chronology", *Journal of the American Musicology Society*, 35, no.1, Spring 1982, pp. 49-114.
9. Chafe, Eric, "Key Structure and Tonal Allegory in the Passions of J.S. Bach: An Introduction", *Current Musicology*, 31, 1981, pp. 39-54.
10. Cleveland Laura, *Bach's St. Matthew Passion: the pathos of music*, Sophomore Seminar, 2012.
11. Dadisman, George, *Musica Poetica*, p. 3, <http://www.musicapoetica.net/bachbwv78.htm>
12. Doran, Will, "The Implications of Bach's Use of Tonal Allegory in «Wir setzen uns mit Tränen nieder»", in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 27-36.
13. Dreyfus, Laurence. "Early-Music and the Repression of the Sublime", *The Journal of Musicology*, 10/2, Spring, 1992, pp. 114-117.
14. Forchert, A., "Bach und die Tradition der Rhetorik", *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, Stuttgart, 1985, pp. 169-178.
15. Golomb Uri, "Keys to the Performance of Baroque Music", *Goldberg Early Music Magazine*, 51, April 2008, pp. 56-67.
16. Gibson, Johnathan, "Hearing the Viola da gamba in «Komm süßes Kreuz»", în *Fiori musicali: Liber amicorum Alexander Silbiger*, ed. by Claire Fontijn, Detroit, Harmonie Park Press, 2010, pp. 419-450.
17. Herzog, Myrna, "The Viol in Bach's Passions. A Performer's notes", *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, 33, 1996, pp. 30-46.
18. Hildebrand, Steven, "A Historical Biography of J. S. Bach's *St. Matthew Passion* BWV 244", in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 37-45.
19. Hill, David. "The Time of the Sign: 'O Haupt voll Blut und Wunden' in Bach's *St. Matthew Passion*." *The Journal of Musicology*, 14, no. 4, Autumn 1996, pp. 514-543.
20. Kirnberger, Johann Philipp. "The Art of Strict Musical Composition." In *Source Readings in Music History*, edited by William Oliver Strunk and Leo Treitler, W. W. Norton & Company, New York, 1998, pp. 762-777.
21. Kivy, Peter, "Authenticity as Sound", In *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, 47-79. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1995, pp. 47-79.
22. Koelsch, Stefan, "Music Language and Meaning: Brain Signature of Semantic Processing", in *Nature Neuroscience*, 7 (3), 2004, pp. 302-307.
23. Krumhansl, Carol, "Musical Emotions and Psychophysiology", in *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 1997, 51:4, pp. 336-352.

24. Kubik, Reinhold, Logler, Margit, "Rhetoric, gesture and Scenic, Imagination in Bach's Music", *Understanding Bach*, 2009, 4, pp. 55-76.
25. Leaver, Robin A., "Music and Lutheranism", in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, Cambridge University Press, New York, 1997, pp. 35-45.
26. Leaver, Robin A., "The Mature vocal works and their theological and liturgical context", in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, Cambridge University, Cambridge, 1997, pp. 86-122.
27. Lenneberg, Hans, "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music", in *Journal of Music Theory*, vol. 2, no. 1, Duke University Press, Yale University Department of Music, 1958, pp. 47-84.
28. Lloyd, Rebecca, "Bach: Luther's Musical Prophet?", *Current Musicology*, 83/2007, Columbia University, New York, pp. 5-28.
29. McClary, Susan, "The blasphemy of talking politics during Bach Year" in *Music and society: the politics of composition, performance and reception*, ed. Richard Leppert and Susan McClary, Cambridge University Press, New York, 1987, pp. 13-62.
30. McLeod, Norma, "Ethnomusicological Research and Anthropology", in *Annual Review of Anthropology*, III/1974, pp. 99-115.
31. Melamed, Daniel R., "Bach's St. John Passion: Can We Really Still Hear the Work – and Which One?", in *The World of Baroque Music*, edited by George B. Stauffer, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2006, pp. 233.
32. Melamed, Daniel R., "The Double Chorus in J. S. Bach's St. Matthew Passion BWV 244." *Journal of the American Musicological Society*, 57, no.1, 2004, pp. 3-50.
33. Misdolea, Tudor, „Retorică și pasiune în fenomenologia discursului muzical”, în *Muzica*, 1/2011, pp. 76-80.
34. Moreno, Jairo, "Challenging views of sequential repetition: from Satzlehre to Melodielehre", *Journal of Music Theory*, published by Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, vol. 44, No. 1, 2000, pp. 127-169.
35. Partridge, Richard, "The Brandenburg Bassist" *Double Bassist*, issue 42, 2007, pp. 47-50.
36. Păun, Florin, *The musical-acoustic experiment and the influence of behaviorism from an evolutionary perspective*, in Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Supplement Series VIII: Performing Arts, vol. 9 (58), no. 2, 2016, pp. 245-254.
37. Păun, Florin, *Kerygmatic message in the "Lord's Supper Recitative from St. Matthew-Passion by J.S. Bach (Musical-rhetorical figures and affections)"*, in Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, vol. 10 (59), no. 1, 2017, pp. 57-70.
38. **Păun, Florin**, Pepelea, Roxana, *Texture and dramaturgy in "Recitative and Chorus no. 58" from Bach's Matthäus Passion*, in Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Supplement Series VIII: Performing Arts, vol. 10 (59), no. 2, 2017, pp. 241-248.

39. **Păun, Florin**, Pepelea, Roxana, *Musical-Rhetorical Figures Illustrated in Bach's Matthäus-Passion*, in Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Supplement Series VIII: Performing Arts, vol. 11 (60), no. 2, 2018, pp. 229-238.
40. Pepelea, Roxana, *Musica poetica*, in Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII: Performing Arts, vol. 12 (61), no. 2, 2019, pp. 83-90.
41. Pham, Andrew, "Digging Deep into the Descent: The Musical Potential of Descending Bass Lines", in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 46-55.
42. Plantinga, Richard J., "The Integration of Music and Theology in the Vocal Composition of J. S. Bach", in *Resonant Witness Conversation between Music and Theology*, William B. Eerdmann Publishing Company, Grand Rapids, Michigan, 2011, pp. 215-239.
43. Porter, Ashley, "J S Bach – Use of National Styles in the St. Matthew", în *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 56-69.
44. Ratner, Leonard G., "Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure", *The Musical Quarterly*, vol. 42, no. 4, oct. 1956, pp. 439-454.
45. Rochberg, George, "The Harmonic Tendency of the Hexachord" în *Journal of Music Theory*, vol. 3, no. 2., Duke University Press, Yale, 1959, pp. 208-230.
46. Rosand, Ellen, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", *The Musical Quarterly* 65, 1979, pp. 346-359.
47. Sarver, Evan, "Violone and Double Bass in the St. Matthew Passion", in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. 70-78.
48. Schulenberg, David, "Music Allegory' Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque", *The Journal of Musicology*, 13, no. 2, Spring 1995, pp. 203-239.
49. Smend, Friedrich, *Bach-Studien*, Christoph Wolff (ed.), Bärenreiter, Kassel, 1969, pp. 11-23.
50. Springer, Rebecca, *Hearing The „Matthew Passion”*, in *A Companion to J.S. Bach's St. Matthew-Passion*, James Madison University, Harrisonburg, Virginia, 2010, pp. James Madison University, 2010, pp. 79-88.
51. Watson, John Broadus, "Psychology as the behaviourist views it", *Psychological Review*, 20, (2), American Psychological Association, Washington, 1913, pp. 158-177.
52. Williams, Peter, "The Snares and Delusions of Musical Rhetoric: some Examples from Recent Writings on J.S. Bach", *Alte Musik: Praxis und Reflexion*, ed. P. Reidemeister and V. Gutmann, Winterthur, 1983, pp. 230-40.
53. Wyck, Helen, "Mourning into Dancing: Dance Rhythms in J.S. Bach's 'St Matthew Passion", *Choral Journal*, 40, no. 3, October 1999, pp. 9-21.
54. Zenck, Martin, "Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries", in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, Cambridge University Press, New York, 1997, pp. 226-250.

Rezumat

Rodul unei preocupări constante referitoare la muzica religioasă, teza actuală conectează apogeul muzicii religioase universale, reprezentată de *Matthäus-Passion* cu tipologia specifică de adresare a muzicii religioase, *kerygma*, *koinonia* și *liturgia*. O primă etapă de parcurs a constituit-o consolidarea unui cadru general de factură interdisciplinară. Astfel că s-a pornit de la efectele psihologice ale muzicii. Apoi s-a inventariat fondul teologico-filosofic al creației bachiene. În acest segment s-au cristalizat ipoteze pe trei direcții. Prima a constituit aderarea compozitorului la tezaurul expresiilor retorice, specifice timpului său. Cea de-a doua direcție a reprezentat fondul său religios creștin-luteran cu specificul său. A treia direcție, una mai inedită, surprinde similarități conceptuale între viziunea bachiană și trei reprezentanți de seamă ai curentului filosofic raționalist.

Cea de-a doua etapă, cea mai consistentă, constituie contribuția originală. Aici s-au efectuat încadrări ale secțiunilor din lucrarea amintită în cele trei mari tipologii ale muzicii religioase. Analizele muzicale au evidențiat utilizarea unui întreg arsenal de elemente specifice retorice și muzicale. Compozitorul a apelat la aceste mijloace foarte utile demersului său teologico-muzical. Mesajele intenționate au fost interpretate într-un limbaj hermeneutic, propice revelării unor adevăruri spirituale profunde. Fără prejudecăți, am putea afirma că această capodoperă muzicală constituie testamentul lăsat de Bach posterității, nu doar cu intenții informative, cât mai ales formative.

Summary

The outcome of an unfaltering interest in religious music, the current paper connects the pinnacle of universal religious music, represented by *Saint Matthew-Passion* with the specific typology of addressing religious music, *kerygma*, *koinonia* and *liturgy*. A first step was to strengthen a general interdisciplinary framework. So it started from the psychological effects of music. Then the theological-philosophical background of Bachian creation was accounted for. This section showcases three main hypotheses: the first was the composer's embracing the plethora of rhetorical expressions of his own time. The second direction is his Christian-Lutheran religious background while a rather surprising third direction displays conceptual similarities between the Bachian perspective and three outstanding representatives of the rationalist philosophical movement.

The second stage, and the most consistent one, is the original contribution. Here sections of the aforementioned work were broken down into the three great typologies of religious music. Music analyses have highlighted the use of an extremely wide range of specific rhetorical and musical elements which the composer resorted to and which turned out to be very useful to his theological-musical endeavor. Intended messages were interpreted in a hermeneutic language, conducive to the revelation of deep spiritual truths. We can unbiasedly state that this musical masterpiece constitutes Bach's informative and formative heritage for the generations to come.