

VALORIFICAREA MELOSULUI PSALTIC ÎN CREAȚIA LITURGICĂ A COMPOZITORULUI PAUL CONSTANTINESCU

Daniela DOROȘINĂ

Se știe că în practica liturgică muzica ocupă un loc deosebit de important, majoritatea textului liturgic fiind cântat. Ea a fost și este necesară în Biserică pentru că stimulează emotivitatea, întregește sensul textului religios și dezvoltă sentimente, creând atmosferă de meditație, îndreptare și pocăință. Rolul muzicii în Biserică este acela de a întări puterea și sensul cuvântului, rugăciunile cântate având un efect puternic, benefic și imediat asupra credincioșilor. Toate acestea sunt și mai profunde atunci când în rugăciune apare împreună-cântarea credincioșilor, ajungându-se la o unificare și pacificare a sufletelor.

În decursul vremii, locul și importanța muzicii au crescut, astfel că astăzi cultul ortodox folosește o bogată, variată și prețioasă producție de cântări și de imnuri sacre, dintre care multe de origine biblică (psalmii și unele cântări, ca cea a Maicii Domnului, din Luca 1, 46-55), iar altele, cele mai numeroase, care alcătuiesc astăzi conținutul cărților de ritual, create de imnografii și melozii creștini din secolul al VI-lea și de mai târziu: Roman Melodul (sec. VI), Sfântul Ioan Damaschin și Cosma Melodul (sec. VIII), Sfinții Iosif și Teodor Studitul (sec. VIII-IX), Andrei Criteanul († 726) și alții.

Muzica bizantină a evoluat de la „o melodie simplă, demnă și senină”¹ (muzica *paleo-bizantină*, specifică secolelor IV-XII) – conaturată pe fondul cântării în comun a credincioșilor, fastuoasă și impunătoare ca manifestare –, la o melodie înfrumusețată și bogat ornamentată – uneori dusă până la exces –, dar influențată și de

¹ Giuleanu Victor, *Melodica bizantină, studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, Editura Muzicală, București, 1981, p.13.

folclorul popoarelor cu care a venit în contact (muzica *medio-bizantină*, cuprinsă între secolele XIII și XVIII) și, în final, la o melodie „subordonată principiului melodicității de tip oriental”² (muzica *neo-bizantină*, desfășurată începând cu secolul XIX și până astăzi), ancorată definitiv în cele trei genuri: diatonic, cromatic și enarmonic, în cele opt glasuri și în cele patru stări: recitativă, ir-mologică, stihirică și papadică.

Înnoirile muzicii bizantine s-au făcut simțite la noi prin arta psaltilor componiști precum Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Teodor Georgescu, Teodor Stupcanu, Ion Popescu-Pasărea ș.a.

Dacă până la jumătatea secolului al XIX-lea a existat doar vechea cântare de strană, din a doua jumătate începe să apară la noi și cântarea corală, la început mai timid, apoi dezvoltându-se din ce în ce mai mult, ca urmare a influenței muzicii occidentale.

Muzica marilor psaltii a pătruns și în sfera muzicii corale armonice și nunumai, după modelul în care a fost valorificat tezaurul folcloric în muzica cultă, astfel că melosul psaltic autohton a constituit sursa de inspirație pentru mulți compozitori români dornici de a crea o muzică cu specific național.

Din cauza amestecului de stiluri ce domina întreaga creație religioasă a compozitorilor secolului al XIX-lea, s-a simțit tot mai mult necesitatea creării unui stil unitar, adecvat spiritului Bisericii noastre și în concordanță cu spiritul cântecului de strană autohton. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, s-a pus tot mai insistent problema prelucrării și armonizării cântărilor de strană, obiectiv realizat și desăvârșit în secolul al XX-lea.

Trecerea spre această nouă viziune componistică s-a realizat în timp, acest lucru presupunând o serie de experimentări, de transformări și adaptări ale muzicii psaltice, pentru a fuziona cu un limbaj armonic și polifonic tonal, la început, mai apoi tono-modal și chiar modal, cu angajarea diferitelor modalități de scriitură, plecând de la simple armonizări și prelucrări și ajungând până la scriituri mai complexe, în care polifonia se constituie într-un important element al limbajului muzical ce creează valențe noi exprimărilor de acest gen. Creațiile străbătute de acest fir roșu al prezenței ethosului bizantin sunt lucrări în care compozitorii de muzică corală fie au

² *Ibidem*, p. 17.

apelat la citate melodice din muzica psaltică a lui Anton Pann, Ioan Popescu-Pasărea, Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu ș.a., armonizate sau prelucrate, fie au creat o muzică în stil psaltic, pe care au înveșmântat-o în funcție de opțiunile proprii.

Cei mai importanți compozitori care s-au aplecat spre acest tip de muzică corală liturgică au fost Dumitru Georgescu Kiriac, Teodor Teodorescu, Ion Popescu-Pasărea, Gheorghe Popescu Brănești, Gheorghe Cucu, Timotei Popovici, Sabin Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Paul Constantinescu, Nicolae Lungu, Gheorghe Dumitrescu, pr. Anton Runcu, pr. Constantin Drăgușin ș.a.

Paul Constantinescu este compozitorul care a reușit să creeze cele mai valoroase compoziții ale muzicii românești de inspirație psaltică. Prin contactul direct cu valoroși specialiști din domeniul muzicii psaltice, compozitorul și-a desăvârșit cunoștințele despre bogăția de moduri și ritmuri ale acestui străvechi tezaur și le-a dezvoltat cu profesorul Egon Wellesz la Viena. De la marele bizantinolog preotul Ioan D. Petrescu a cunoscut vechile melodii bisericesti, autentice bizantine, pe care le-a fructificat în lucrările sale instrumentale și vocal-instrumentale, iar renumitul muzicolog George Breazu l-a îndrumat în arta folclorului românesc. Astfel, compozitorul a asimilat trăsăturile specifice ale fiecărei muzici, le-a utilizat și fructificat ca nimeni altul în lucrările sale, în special în binecunoscuta relație subton-ton, prezentă în ambele structuri melodice, dar și instabilitatea modală specifică melosului bizantin, cea „unduire permanentă, alunecând dintr-un mod într-altul”³.

Fiind unul dintre reprezentanții de vârf ai artei corale religioase, dar și ai celei vocal-instrumentale, Paul Constantinescu scrie cele două mari oratorii bizantine pentru cor, soliști și orchestră: *Oratoriul bizantin de Crăciun – Nașterea Domnului* și *Oratoriul bizantin de Paști – Patimile și Învierea Domnului*, precum și *Liturghia în stil psaltic* și alte lucrări religioase.

Fie că a prelucrat melodii ale înaintașilor Anton Pann, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea ș.a., fie că a creat melodii în stil psaltic, Paul Constantinescu a păstrat nealterate caracteristicile muzicii noastre psaltice.

Cântările Sfintei Liturghii în stil psaltic pentru cor mixt au fost un exemplu pentru vremea în care au fost create, fiind o „lucrare

³ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981, p.175.

de o anvergură dramatică și polifonică⁴ nemaîntâlnită, dar, totodată, și foarte pretențioasă în execuție, din cauza dificultăților de intonație, sonoritate și scriitură. Prețuirea acestei lucrări a fost și mai mare datorită inspirației compozitorului de a folosi vechi melodii bizantine sau creații în stil.

Meritul compozitorului este acela că „a îmbinat tradiția și noul în creația muzicală și a încadrat perfect cuceririle școlii naționale românești în aria universală (...). A fructificat cu eficiență (...) melosul cântecului de strană (...) în mari dezvoltări corale și vocal-simfonice”⁵.

Dragostea pentru valorile muzicale autentice naționale, în cazul de față pentru muzica psaltică, l-a condus pe compozitor la realizarea, în 1936, a *Liturghiei în stil psaltic* pentru cor mixt *a capella*. Lucrarea cuprinde în structura ei cântările: *Doamne miluiește, Sfinte Dumnezeule, Heruic, Ca pre Împăratul, Răspunsurile mari, Pre Tine, Axion, Chinonic și Psalm*. P. Constantinescu folosește în compozițiile sale melodii vechi, chiar din secolele XII-XIII, precum „melodiile-citat” din primele două cântări, *Doamne miluiește* și *Sfinte Dumnezeule*, sau creații în stil, cum sunt celelalte cântări ale Liturghiei.

Mijloacele tehnice de polifonizare cu ajutorul cărora operează compozitorul sunt cântarea la unison și în octave paralele (*Sfinte Dumnezeule, Heruic* și *Ca pre Împăratul*), pedala sau isonul (*Heruic, Pre Tine, Axion*), formula *ostinato* (*Doamne miluiește*), mersul în cvarte și cvinte paralele (*Ca pre Împăratul*), canonul, imitația, fuga și *stretto* (*Heruic, Ca pre Împăratul, Pre Tine Te lăudăm, Axion*).

Elementul fundamental care definește stilul propriu al lui Paul Constantinescu este modulația, de care compozitorul are atâta nevoie pentru a reda acea unduire specifică melosului bizantin. „Trecerea melodiei pe suprafețe modale puternic contrastante, cum sunt trecerile dintr-un mod diatonic într-unul cromatic sau dintr-un mod enarmonic într-unul cromatic și invers”⁶, cu scopul de a crea diferite stări, îl fac pe compozitor de neegalat și inconfundabil. Este

⁴ Nicu Moldoveanu, *Compozitorul Paul Constantinescu*, în „Studii Teologice”, anul XXXV (1983), nr. 9-10, pp. 714-728.

⁵ *Ibidem*, p. 728.

⁶ Pr.Iulian Cârstoiu, Pr. Constantin Drăgușin, *Liturghia în stil psaltic – Paul Constantinescu*, Prefață, B.O.R., p.119.

interesant de subliniat că dificultatea de interpretare a acestei *Liturghii* constă tocmai în această mișcare continuă de unduire pe diferite planuri modale.

Compozitorul structurează, într-un mod destul de neobișnuit, cântarea *Doamne miluiește* din debutul Liturghiei, asta dacă ne raportăm la specificul ecteniilor din cadrul Liturghiei, în general. Scrisă după principiul primei secțiuni din misa catolică – *Kyrie eleison* –, această primă cântare este o dramaturgie muzicală construită din motive melodice scurte, dar foarte pregnante și expresive, ce subliniază, de fiecare dată altfel, sugestiva implorare către divinitate: *Doamne, miluiește*.

Ea ne transmite prin sonoritățile sale o întreagă gamă de trăiri emoționale, plecând de la starea de interiorizare, smerenie și liniște prezentă în primele măsuri, mergând apoi la ruga fierbinte și dramatică din secțiunea mediană, pentru ca, în final, să se revină la aceeași atmosferă de la început, dar mult mai intens trăită, în care fiecare sunet din linia melodică a vocilor feminine este subliniat și marcat printr-o apăsare.

Arhaismul motivului melodic principal cu ajutorul căruia compozitorul construiește, folosind tehnica polifonică, un canon ostinato desfășurat la vocile bărbătești, preluat pe porțiuni scurte și la vocile feminine, domină întreaga lucrare. Planul modal este structurat pe modul hipodorian, pe *mi* în prima secțiune și ultima, cu modulație la cvinta *si* în partea mediană.

Forma lucrării este gândită tripartit, conturând astfel un discurs amplu de maximă expresivitate.

A(mi-mi)B(si-mi)A₂(mi-mi)
(m.1-12)(m.13-26)(m.27-35)

Compozitorul realizează în secțiunea A trei planuri sonore, în care planul al treilea afirmă un ostinato în canon, la tenori și la bași, cu motivul-citat expus la bas de șase ori, preluat la tenor în canon după două măsuri pe cvinta *si*, repetat de cinci ori. În planul secund se află un motiv melodic expresiv, în linie arcuită ascendentă, expus la alto după alte două măsuri, care se repetă de trei ori, iar în prim-plan se află o melodie lirică intonată de soprane, alcătuită din două motive melodice: unul antecedent, având caracter de întrebare, și altul consecvent, având caracter de răspuns.

Transpunerea acestei dramaturgii într-o interpretare viabilă se realizează în primul rând respectând caracteristicile „motivului-citat”, și anume o austeritate specifică muzicii bizantine vechi, în care linia melodică, cu ambitus restrâns de terță, curge treptat, domol și simplu. Naturalitatea și simplitatea vocală care îmbracă acest motiv melodic conduce la o sonoritate de rugăciune interiorizată și pace, caracteristici de interpretare care se mențin pe tot parcursul repetării motivului muzical, indiferent de dinamica care îl însoțește și de vocea care îl intonează.

Intervenția vocii de alto, ce constituie al doilea plan sonor, aduce un nou motiv melodic, ce completează prin ethosul său concluziv sonoritatea celui dintâi.

Începând cu măsura a șaptea, intervine în discursul muzical linia melodică principală intonată de soprană, cu o melodică mai elaborată, mai amplă ca dimensiune – șase măsuri, mai expansivă din punct de vedere al ambitusului vocal – de octavă, construită din două motive de trei măsuri fiecare: primul unduitor și liric, al doilea concluziv cu cadență pe tonica *mi*, specifică muzicii psaltice.

Trecerea spre următoarea secțiune – B, realizată de vocile de alto, tenor și bas, implică atât continuarea canonului la vocile bărbătești și a pedalelor de la alto, dar mai ales realizarea unui mic crescendo, ce pregătește discursul melodic care urmează.

Secțiunea mediană B este dinamizată și, totodată, dramatizată prin modulația la cvinta *si*, prin schimbarea tempoului din *andante tranquillo* în *poco animato*, prin amplificarea ostinato-ului în canon și la vocile feminine, dar și prin creșterea dinamică de la *pp* la *ff*.

Rugăciunea interiorizată se transformă aici într-una exteriorizată. Transpunerea întregii desfășurări muzicale cu o cvintă mai sus, pe *si*, dinamizarea tempoului și a nuanțelor, extinderea canonului și la vocile feminine, dar cu o secundă mai jos, *la-mi*, precum și secvențarea melodică a motivelor tematice ne duc cu gândul la dezvoltarea materialului sonor din forma de fugă. Mobilitatea ascendentă a treptelor *re* și *sol* face parte din arsenalul de mijloace cu ajutorul cărora compozitorul operează în prelucrarea modală a materialului muzical.

În această secțiune, motivul melodic citat este transpus la cvinta superioară, la bas, prima expunere fiind neschimbată, iar a

doua ușor îmbogățită spre final, după care se revine la intonarea acestuia pe tonica *mi*, pe finalul secțiunii, unde se repetă de două ori.

Aceeași parcurgere simplă, lină și luminoasă de până acum se păstrează în maniera de interpretare a motivelor muzicale care alcătuiesc desfășurarea polifonică din această a doua secțiune, doar că tempoul devine mai animat, iar dinamica se modifică plecând de la nuanța de *mf*, ajungând apoi, în punctul culminant al lucrării, la nuanța de *ff*, pentru ca, spre finalul părții, să se revină la o nuanță foarte mică de *pp*.

Fiind o lucrare de factură polifonică, trebuie evidențiate liniile melodice principale. Pentru a obține o claritate în exprimarea muzicală de ansamblu, este necesar ca fiecare voce să evidențieze capătul tematic în nuanța de *mf*, cu atac pe susținere și o mică subliniere a primei silabe din cuvântul *Doam – ne*, iar continuarea să se facă pe un alt plan dinamic, în nuanța de *mp*, pentru a face loc celorlalte voci care afirmă motivul principal.

Discursul coral evoluează prin inversarea planurilor sonore, canonul ostinato fiind continuat la vocile feminine, pe o nuanță de *mf* lejeră, motivele melodice principale fiind intonate pe rând, mai întâi de vocea basului, apoi de tenori, într-un *mf* plin, susținut.

Discursul polifonic al celor patru voci continuă cu intrări succesive în canon pe aceleași sunete *si – fa diez – la – mi* ale motivului melodic inițial, cu diferite transformări melodice și augmentări ritmice, cu anumite creșteri gradate de intensitate de la *mf* la *f* și *ff*, gândite de compozitor tocmai pentru a crea momentul culminant al întregii desfășurări muzicale. Punctul culminant al lucrării, de maximă intensitate, aduce în prim-plan linia melodică augmentată pe valori de doimi și sunete accentuate, pentru a sublinia dramatismul acestui moment muzical.

Pe finalul secțiunii B se revine la tonica *mi*, la canonul ostinato de la bas-tenor și la un parcurs melodic în care, cu ajutorul unei celule melodice repetitive concludive, expusă la vocea de alto, se face trecerea spre ultima parte a cântării liturgice.

Totul revine la atmosfera de liniște și rugăciune în cea de-a treia secțiune – Repriza, care aduce același tempo I – *Andante tranquillo*, continuarea canonului cu repetarea motivului principal de patru ori la bas și la tenor, dar și o expunere în unison la altiste și soprane a unei linii melodice derivate, augmentată din punct

de vedere ritmic, alcătuită din valori predominante de doimi și o dinamică din ce în ce mai redusă, ajungând până la sonorități stinse de *ppp*.

Din această scurtă analiză se poate observa spiritul inconfundabil al compozitorului Paul Constantinescu, în primul rând prin folosirea unui material muzical autentic și valoros, apoi prin prelucrarea polifonică în spiritul sonorităților specifice acestuia, folosind imitația, isonul și pedalele, canonul și ostinato, apoi armonii modale în care sunt prezente acordurile fără 3-ță, suprapunerile de cvinte și cvarte, mobilitatea treptelor 3 și 7, înlănțuirii plagale și cadență pe tonică fără 3-ță, dar și un discurs melodic continuu, în care complementaritatea melodico-ritmică este nelipsită.

A doua cântare din cadrul Liturghiei, *Sfinte Dumnezeule*, scrisă în stil stihiraric, folosește ca melodică vechiul imn al Paleologilor, într-o desfășurare strofică în care vocile bărbătești alternează monodic cu acorduri corale compacte *pedo eolic* și dominantele minore *sol* și *fa*.

Heruiculus scris în formă tripartită are caracter imnic și o scriitură predominant contrapunctică, cu ornamente specifice melosului psaltic. Debutulcântării este o expoziție de fugă, urmat de un divertisment în care sunt prezente disonanțele diatonice și cromatice, variația cromatică și enarmonică a unor trepte, secunda mărită și terța micșorată, după care se revine la tema inițială ornamentată, dens polifonizată, cadențată, în care sunt prezente șiruri de intervale paralele, care ne duc cu gândul la practica isonului bizantin.

Următoarea cântare, *Ca pre Împăratul*, are un caracter solemn și este asemănătoare melodic cu cea de dinainte, dar aici se poate observa, din punct de vedere ritmic, supremația valorii de optime. În tehnica de compoziție sunt folosite progresiile micro și macrostructurale cu modulații, șiruri de acorduri paralele, contrapunctul de progresii, în care este prezent canonul.

Răspunsurile Mari, scrise în mișcare stihirarică, sunt alcătuite din secțiuni mici, delimitate prin cadențe, și pot fi încadrate într-un stil clasic tonal, consonant.

Cântarea *Pre Tine* din *Liturghia în stil psaltic* a compozitorului Paul Constantinescu este scrisă în modul hipodorian, pe *mi*, și în aceeași mișcare papadică *tranquillo*, ca prima lucrare *Doamne mi-luiește*, de data aceasta cu o melodie creată în stil psaltic, cu o scriitură armonico-polifonică, un modalism consonantic, cu trepte mobile

și cadențe pe treptele VII, I și II, îmbogățite cu note de pasaj, broderie și întârzieri.

Caracterul cântării, deși este de laudă, de mulțumire și de rugă – *Pre Tine Te lăudăm, Pre Tine Te binecuvântăm, Ție Îți mulțumim și ne rugăm...* –, trebuie să fie liniștit, plin de pioșenie și recunoștință față de Tatăl ceresc. Este cea mai sensibilă și mai plină de încărcătură emoțională dintre toate cântările liturgice. Cântarea este de o simplitate și frumusețe deosebite, tocmai prin linia melodică caldă, încărcată de tensiuni, prin scriitura polifonică aerată, prin pedalele și isonul specifice muzicii psaltice, prin cadențele îmbogățite cu diferite note de pasaj, broderie, întârzieri. De asemenea, dinamica foarte scăzută, care se încadrează între *p* și *pp*, contribuie la crearea unei atmosfere încărcate de rugăciune. Întreaga desfășurare melodică este gândită sub forma lanțului de fraze muzicale delimitate prin cadențe, structura fiind: *a – a1 – a2 – a3*.

Frază muzicală *a* este un contrapunct la două voci, între alto și sopran, pe tonica *mi* și cu imitație la cvintă, cu acompaniament de pedală sau ison la vocile bărbătești, pe cvinta *si* și treapta a 4-a *la*. Specific compozitorului Paul Constantinescu, cele două linii melodice de la vocile feminine se completează reciproc într-un discurs melodico-ritmic unduitor, cu imitarea la cvintă a motivului melodic din expunerea tematică, cu preluări de la o voce la alta a materialului muzical, cu o ritmică fluentă, dată de mișcarea aproape continuă a valorii de optime între cele două voci, o dinamică constantă de *pp*, un modalism diatonic cu treapta a VI-amobilă *do diez – do becar* și cu o cadență în care subtonul este clar evidențiat la vocea de alto.

Maniera de execuție a întregului discurs muzical implică în primul rând o conducere pe tensiune a vocilor și pe mare susținere, pe coloană de aer continuă, cu schimbarea doar a silabelor, pe o impozație suspendată, cu respectarea valorilor și susținerea lor până la capăt, cu reliefaarea optimilor, prin intonarea cantabilă a lor, și retragerea pe valorile lungi, prin detensionare vocală.

Frază a doua, *a1*, are un caracter de încheiere față de prima și este gândită pe o scriitură armonico-polifonică, cu pedale, acompaniament la 3-ță, cu o complementaritate melodico-ritmică, cu o cadență specifică muzicii psaltice la vocea de sopran și cadență cu note de pasaj la vocile interne.

Modalitatea de execuție a acestei fraze este mult mai moale decât prima, datorită caracterului concluziv. Nuanța este de *pp*, tempoul este liniștit și cursiv, conducerea melodiei se face pe *molto legato*, fără ritmizarea sau scadarea pătrimilor sau a optimilor, cu evidențierea silabelor importante din textul rugăciunii și pe o singură respirație până la final.

Cea de-a treia frază muzicală, *a2*, este gândită de compozitor diferit față de cele de până acum. În primul rând, este scrisă pentru trei voci: în primele trei măsuri fără vocea de bas, iar în ultimele patru fără soprane. Sonoritatea luminoasă dată de registrul înalt în care evoluează soprana, alto și tenorul în primele trei măsuri este în concordanță cu înțelesul textului și expresivitatea lui – *Ție Ți mulțumim, Doamne*, iar sonoritatea caldă, pioasă și plină de smerenie este încredințată vocilor grave și tenorului, pentru a exprima mai bine sentimentul de rugă adresat divinității: ...și *ne rugăm, ne rugăm Ție*.

Astfel, avem o linie melodică principală, expusă pe rând de soprană, apoi preluată de alto, o scriitură în acompaniament armonico-polifonică, cu pedale în special la vocea a treia, care susține armonia, cu treptele a III-a și a VI-a mobile, ce colorează modal această desfășurare melodică, și cu o cadență pe treapta a II-a, fără 5-tă în finalul frazei.

Melodia se păstrează în tempo-ul liniștit de la început, într-o nuanță mai plină de *mf*, mai expansivă în expresivitate, prin tensionare melodică ascendentă, pentru a crea imaginea sentimentului de mulțumire adresat lui Dumnezeu.

Finalul lucrării, fraza *a3*, este construit de Paul Constantinescu pe o perioadă muzicală extinsă, de o complexitate mult mai mare față de celelalte, cu o scriitură armonico-polifonică în care întâlnim motivul melodic expus în debutul lucrării, preluat aici fără *aufтакт*, pe treapta a III-a, și imitat la cvartă ascendentă pe *do*.

Pedalele, ca element important de scriitură ce păstrează ethosul acestei muzicii, se regăsesc și ele în desfășurarea muzicală pe tonica *mi*, pe treapta a II-a, pe cvinta *si* și pe treapta a IV-a.

Armonia tono-modală este îmbogățită cu note de pasaj, apogiaturi, trisonuri cu septime, care evoluează din acord în acord, acorduri micșorate pe *mi, re diez*, pasaje muzicale cromatice la bas și alto, ambivalența major-minoră *la M – la m* și relații de secundă și terță între acorduri, precum și cadență pe tonică rezolvată cu întârziere.

Ritmica acestei ultime secțiuni din lucrarea de față rămâne ca și până acum fără dificultăți deosebite, cu o desfășurare complementară la nivelul tuturor vocilor și în același timp fluidă.

Din punct de vedere dinamic, este reluată intensitatea primelor două fraze muzicale, *p-pp*, cu tensiuni ce potențază expresivitatea textului, creșteri de dinamică ce amplifică sentimentul de implorare și rugă către Dumnezeu – și ne rugăm Ție, Dumnezeului..., precum și *diminuendo* până la *morendo* în ultima măsură, pentru a reveni la atmosfera liniștită și plină de pace pe care o induce prezența divinității.

Având un caracter diferit față de cântările de până acum, *Axiomul* care urmează se desfășoară într-un tempo mișcat, pe relativa majoră *sol*, cu afirmarea unei teme melodice de tip recitativ, care generează desfășurări acordice, îmbinând astfel scriitura polifonică cu cea armonică.

Piesa de rezistență a întregii Liturghii este, am putea spune, *Psalmul al XXXIX-lea*. Cu o structură melodică bogată din punct de vedere al instabilității modale, ea este construită tripartit: o introducere antifonică, cor – solist, un motet coral și un *Aliluia* în formă de fugă. Deosebit de bogată este și din punct de vedere al tratării corale: mersuri cromatice, secunde mărite, structuri armonice eliptice, șiruri de acorduri paralele, suprapuneri de măsuri diferite⁷ ș.a.

O lucrare complexă așa cum este *Liturghia psaltică* pentru cor mixt a compozitorului Paul Constantinescu necesită un studiu aprofundat al elementelor de limbaj ce alcătuiesc întreaga desfășurare muzicală, pentru o înțelegere corectă a stilului compozitorului, de care trebuie ținut cont în procesul de interpretare, aceasta pentru a realiza acele sonorități ce transpun mintea și sufletul omenesc în momente de maximă ascensiune spirituală.

⁷ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967, pp. 169-180.

The leverage of psaltic melos in the liturgical creation of the composer Paul Constantinescu

Daniela DOROȘINĂ

Paul Constantinescu is the composer who managed to create the most valuable compositions in Romanian music inspired from psaltic music. Due to his contact with valuable specialists in the field of psaltic music, the composer has completed his knowledge about the richness of modes and rhythms of this ancient treasure and he developed them with Professor Egon Wellesz in Vienna. From the great byzantinolog, Father Ioan D. Petrescu, he learned the old Church hymns, authentic byzantine chants, which he put out in his instrumental and vocal-instrumental works and the renowned musicologist George Breazu initiated him in the Romanian folk art. Thus, the composer assimilated the specific features of each type of music, he used and developed like no other in his works, especially in the well-known relation subton-tone, present in both melodic structures, but also the modal instability specific for the Byzantine melos.