

ASPECTE ALE CREAȚIEI LITURGICE CONTEMPORANE APARTINÂND TRADIȚIEI BIZANTINE

Dr. Elena Chircev

Preocuparea de a asigura repertoriul liturgic adecvat pentru stratele românești este una de mare vechime și s-a concretizat de-a lungul timpului prin grija slujitorilor bisericii de a achiziționa, păstra și, mai apoi de a redacta, cărți manuscrise cuprinzătoare, dar și prin încercarea de a înfrumuseța prin contribuții muzicale autohtone serviciile religioase. Este suficient să amintim, în acest sens: primele creații autohtone, *Pripelele* create în jurul anului 1400 de Filothei Monahul de la Cozia, fost logofăt al domnitorului Mircea cel Bătrân – care au circulat în forme orale și scrise și la popoarele slave învecinate -; numeroasele imnuri create în secole XV-XVI de reprezentanții Școlii Muzicale de la Mănăstirea Putna, dominată de personalitatea lui Evstatie Protopsaltul, autorul a 186 de imnuri catalogate până în prezent; creațiile în limba română ale autorilor din secolul al XVIII-lea, în special cele ale lui Filothei sin Agăi Jipei, precum și cele care au beneficiat de răspândirea prin intermediul tiparului în secolul al XIX-lea, aparținând Ieromonahului Macarie, lui Anton Pann și Dimitrie Suceveanu. Culegerile imnografice traduse de aceștia din urmă din grecește și creațiile lor originale sunt baza pe care s-a clădit repertoriul liturgic contemporan al Bisericii Ortodoxe Române.

Creația religioasă a continuat să se manifeste și în secolul al XX-lea, iar transformările survenite în plan politic la sfârșitul secolului trecut au produs și o revigorare a vieții liturgice ortodoxe, și o dată cu aceasta, renașterea cântării de tradiție bizantină, datorită interesului pe care îl manifestă față de aceasta, nu doar cercetătorii consacrați, ci și tinerii ce se pregătesc pentru a deveni slujitori ai altarului. S-au adăugat astfel creației liturgice de al începutul secolului (dominat de personalitatea lui Ion Popescu-Pasărea) lucrări noi, create în anii comunismului de compozitorii Sebastian Barbu-Bucur, Ion Croitoru, Constantin Drăgușin, Nicolae Lungu, Nicu Moldoveanu ș.a., imnuri care se integrează firesc în tradiția muzicii noastre bisericești.

De altfel, pentru creația religioasă din Biserica Ortodoxă Română, păstrarea tradiției bizantine milenare apare ca trăsătura caracteristică dominantă, căci în ciuda răspândirii muzicii corale – integrată în oficiile liturgice românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea – muzica tradițională, numită adesea psaltică, a continuat să fie practică și dezvoltată în mănăstiri și biserici, din cea mai mare parte a țării. Mai mult chiar, după 1990, interesul pentru aceasta a crescut considerabil în Transilvania, datorită tinerilor teologi, dar și laici, care doresc o întoarcere la tradiție și promovează muzica psaltică. Bineînțeles, în ultimul secol, creația muzicală religioasă s-a îmbogățit, de asemenea, cu valoroase creații corale, dar acest gen de muzică este propriu doar oficierii Sf. Liturghii, iar răspândirea și impunerea unor atari compoziții este condiționată de nivelul de pregătire al corului, care trebuie să concorde cu cel al partiturii de interpretat. Monodia de tradiție bizantină rămâne, de aceea, mai accesibilă, mai ușor de abordat, contribuind la aceasta și edițiile care conțin cântări în notație simultană – cu neume și portativ.

Putem aprecia că păstrarea tradiției în compozițiile contemporane este evidențiată de următoarele aspecte: înscrierea în parametrii modali ai celor opt glasuri bisericești fixate prin Reforma legiferată de Patriarhia din Constantinopol în 1814; folosirea notației muzicale neumatice, care imprimă trăsături stilistice aparte; promovarea genurilor poetico-muzicale consacrate de tradiția bizantină. În general, privită din afară, folosirea notației neumatice apare astăzi ca o opțiune anacronică; de aceea, credem, pentru cei mai puțin interesați de cultura muzicală bizantină, și compoziția în cadrul acestor parametri este un gest la fel de puțin înțeles. O dezbateră asupra modului în care sistemul de notație imprimă muzicii anumite trăsături stilistice depășește însă cadrul demersului nostru, de aceea ne limităm doar la a

sublinia faptul că încă se compune astăzi uzând de vechiul sistem de notație muzicală, iar această activitate este una insirată și valoroasă, ce reprezintă o ancorare în valorile tradiționale ale spiritualității românești, într-o societate în permanentă schimbare și căutare.

Creația imografică contemporană reprezintă, în egală măsură, și o necesitate. Avem aici în vedere faptul că, aceasta a fost stimulată în ultima perioadă și de actul sinodal al Bisericii Autocefale Române privind canonizarea unor sfinți români, din 20 iunie 1992. Examinând rezultatele cercetărilor și propunerile Comisiei sinodale, Sfântul Sinod a hotărât înscrierea în calendar a 13 sfinți, la zilele rânduite, întocmirea de sinaxare și slujbe, precum și zugrăvirea de icoane cu chipul acestora. Arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, binecunoscut cercetător al manuscriselor muzicale bizantine, a creat de îndată troparele și condacele pentru pomenirea acestor sfinți în cadrul slujbelor religioase săvârșite în zilele orânduite în calendarul Bisericii Ortodoxe Române. Aceste creații au fost tipărite în 1994, iar în următorii ani, prof. univ. dr. Sebastian Barbu-Bucur a așternut pe note slujbele integrale pentru unii dintre acești Sfinți. Considerăm că analiza imnurilor compuse de eminentul profesor și cercetător poate oferi suficiente informații privind modul în care tradiția bizantină este păstrată de repertoriul liturgic ortodox contemporan din România. Prezentul studiu, în care ne limităm la prezentarea troparelor și condacelor, se înscrie într-un demers mai amplu de cercetare a creației muzicale bisericești contemporane.

Înainte de a prezenta rezultatele analizei muzicale, mai remarcăm faptul că existența acestor Sfinților dovedește vechimea creștinismului în spațiul geografic al României de astăzi, dar și continuitatea și amploarea cu care s-a manifestat, căci cei canonizați au viețuit și propovăduit credința creștină începând de la secolul al IV-lea d.H. și până în perioada contemporană. Găsim astfel între acești mărturisitori ai credinței în Hristos pe Sf. Cuvios Gherman din Dobrogea, care a trăit în la sfârșitul secolului al IV-lea și începutul celui următor, pe Sf. Ierarh Ghelasie de la Râmeț, secolul al XIV-lea, pe Sf. Cuvios Antonie de la Iezeru-Vâlcea, din secolul al XVIII-lea, dar și pe Ioan Iacob Hozevitul, care a trecut la cele veșice în 1960. Alături de personalități cu renume istoric sau cultural, precum Dreptcredinciosul Voievod Ștefan cel Mare, Sf. Martir Constantin Vodă Brâncoveanu, Sf. Ierarh Martir Antim Ivireanu, nume mai puțin cunoscute ale unor creștini ce s-au remarcat prin sfințenia vieții și activității lor: Sf. Preoți Mărturisitori Ioan din Galeș și Moise Măcinic din Sibiel, Sf. Cuvioasă Teodora de la Sihla.

Creațiile la care vom face referire în continuare se integrează firesc tradiției bizantine, fiind compuse în glasurile psaltice cunoscute și redată în scris prin intermediul notației neumatice chrysanthice; în plus, troparele și condacele sunt unele dintre cele mai vechi creații poetico-muzicale bizantine. Astfel, troparul este definit ca cea mai veche, mai mică și mai simplă formă a poeziei imnografice, prezentându-se sub forma unei strofe poetice, încheată unitar prin dezvoltarea unei invocații, aclamații sau exclamații. Troparele au o mare frecvență în repertoriul liturgic, fiind integrate în toate cele trei slujbe principale; se cântă (sau se citesc) la sfârșitul Vecerniei, la începutul și sfârșitul Utreniei, la Vohodul cel mic al Liturghiei, dar și la slujba Ceasurilor. Troparele se diferențiază în funcție de conținut: ale Învierii, ale Crucii și Învierii, ale Născătoarei de Dumnezeu, al Sfintei treimi, ale martirilor, ale praznicelor, tropare de pocăință etc. Afirmat pe la mijlocul secolului al V-lea, prin creația unor melozi cunoscuți, troparul a jucat un rol important în dezvoltarea imnografiei ortodoxe și, o dată cu aceasta, a muzicii bizantine.

Din a doua jumătate a secolului al V-lea a început să se dezvolte și cealaltă formă poetică ce stă în atenția noastră: condacul, care este o omilie - o predică poetică. Impus prin creațiile excepționale ale lui Roman Melodul, condacul a fost inițial un poem de mari proporții, fiind alcătuit după reguli precise, în acrostih, din 18-30 de strofe (sau chiar mai multe). Din vechile condace s-au păstrat, începând cu secolele X-XI, doar două strofe, care sunt intercalate în slujba Utreniei.

Troparele și condacele compuse de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur reflectă prin conținutul poetico-muzical importanța celui comemorat, a vieții sale plină de sfințenie. Ambele cântări se încadrează stilului irmologic, caracterizat prin simplitate și concizie, prin aspectul silabic al cântărilor și tempoul potrivit, corespunzător termenilor de mișcare occidentali *moderato* și *allegretto*. Glasurile în care sunt compuse cele 14 tropare și 14 condace aparțin genurilor diatonic și enarmonic, fiind vorba despre glasurile 1, 3, 4 și 8. Analiza noastră a avut în vedere conceptul specific de glas bizantin, prin care se înțelege nu atât scara, „cât mai degrabă un model de cântare, la a cărui definiție concură mai multe elemente: scara muzicală, genul căreia aparține aceasta, sistemul de cadențe, finala și – mai mult decât oricare dintre acestea – formulele melodice”.

În elaborarea discursului muzical de tip bizantin, formulele melodice au avut totdeauna un rol hotărâtor, adesea structura acestora putând face diferența între glasuri a căror scară este identică. Este motivul pentru care atenția noastră s-a îndreptat cu precădere spre aceste elemente de construcție, pe care le-am analizat din perspectiva specificului fiecărui glas, dar și al frecvenței lor în muzica psaltică românească. Reperetele la care am raportat formulele analizate ne sunt oferite de melodia-model a stilului irmologic - adică troparul glasului - și de sursele teoretice. Am avut în vedere formula inițială și pe cele cadențiale, pe care le-am analizat în detaliu pentru fiecare cântare. Vom prezenta în rândurile următoare rezultatele acestei analize, grupându-le pe glasuri și tipul de cântare - tropar sau condac.

Glasul 1, inclus în genul diatonic și având baza pe **pa (re)**, este reprezentat de patru dintre tropare. Apartenența la tradiția psaltică românească este evidentă de la primele sunete, căci formulele inițiale se desfășoară în directă legătură cu modelul melodic oferit de troparul glasului, adică în jurul sunetului **sol**, unul dintre pilonii modali ai acestui glas. Formula este amplificată, adaptată textului literar al fiecărui tropar, punând însă în evidență de fiecare dată sunetele cele mai importante din scara modală, adică **pa (re)** și **di (sol)**. (Exemplul 1)

Cadențele interioare se realizează conform tradiției: cele imperfecte pe **di (sol)**, iar cele perfecte pe **pa (re)**, cu formule melodice apropiate de cele tradiționale. Pentru cadența imperfectă, este predominant profilul melodic concav, melodia parcurgând traseul dintre cei doi piloni modali în mers treptat și având un aspect silabic. În toate troparele, se realizează în partea mediană o trecere în glasul VII forma *varis*, urmarea fiind prezența unei cadențe pe **zo (si grav)**. În troparul pentru Sf. Ștefan cel Mare, acest segment cadențează pe **zo** de sus (**si1**), aceasta fiind o adaptare a melodiei la textul literar. Formulele cadențelor perfecte **pa (re)** pe parcurs de fiecare dată, în sens descendent, spațiul melodic dintre cei doi piloni modali, cu o oprire melismatică pe penultima silabă, însoțită de ornamentul specific andichenomei cu punct. (Exemplul 2)

Glasul 3, aparținând genului enarmonic, cu baza pe **ga (fa)**, este reprezentat de zece cântări, două tropare și opt condace. Debutul celor două tropare este legat de tetracordul superior al scării modale, formula repetând sunetul pilonului modal **ke (la)** și a sunetelor învecinate cu acesta. Aspectul dominant al formulei inițiale din condace este profilul melodic boltit, formula fiind delimitată de intonarea sunetului bazei modale. Excepție fac de la acest tipar incipiturile a trei condace, unde textul impune o altă evoluție melodică. Astfel, condacul Sf. Daniil Sihastru, debutează cu salt ascendent de cvartă, melodia subliniind în acest fel silaba accentuată și sensul cuvântului „îngerească”; cel pentru Sf. Leontie și cel al Sf. Teodora au profil concav, mersul treptat ascendent din a doua parte a formulei fiind legat de cuvintele „Hristos” și „Dumnezeu” cărora le corespunde. (Exemplul 3)

Cadențele interioare se fac pe sunetele pilonilor modali: cele imperfecte pe **ke (la)** și cele perfecte pe baza secundară **pa (re)**. Unele segmente din partea mediană a troparelor și a unora dintre condace mai fac o cadență imperfectă în registrul grav, pe **ni (do)**, oprirea pe acest sunet fiind legată și aici de textul literar și permițând dezvoltarea în continuare a melodiei, până la epuizare textului literar. În condacul Sf. Ioan din Galeș și Moise Măcinic

apare în final o cadență pe **ni** de sus (**do2**), într-o inflexiune în genul diatonic introdus prin ftoara enarxis; justificarea acestei schimbări modale este exclamația „Bucurați-vă”, îndemn adresat celor doi Sfinți Preoți, numiți în text „făclii aprinse ale dreptei credințe”, care „s-au arătat în pământul Transilvaniei”.

Formulele cadențelor pe **ke (la)** se dezvoltă în jurul a două tipare, ce se deosebesc prin profilul melodic cu aspect diametral opus, boltit sau concav. Ambele formule se regăsesc în inventarul realizat de Ion Popescu-Pasărea, iar opțiunea pentru modalitatea de cadențare este dictată de textul literar și de contextul melodic al fiecărei cântări. Cadența perfectă pe baza secundară **pa (re)** este caracterizată prin simplitate, mersul treptat coborâtor și scurte melisme. Cadența finală se realizează pe baza principală a modului, fiind plasată în zona tetracordului superior al scării. În toate cazurile, formula se bazează pe același schelet melodic cu profil descendent, nota finală fiind precedată de sensibila bazei. (Exemplul 4)

Imnurile scrise în glasul 4 sunt în număr de cinci, dar însumează o mare varietate melodică, bazându-se pe trei scări. Această situație este favorizată de faptul că glasul 4 folosește în mod obișnuit câte o scară pentru fiecare stil de cântare: în stilul stihiraric scara are baza pe **pa (re)**; în stilul irmologic scara diatonică cu baza **vu (mi)**, numită *leghetos*, iar în stilul papadic scara cu baza **di (sol)**. În plus, troparele și condacele se cântă, de obicei, în genul cromatic, fiind întrebuițată pentru acestea scara glasului 2. Troparele și condacele analizate ilustrează, prin formulele melodice diverse bogăția intonațională a glasului 4. Să urmărim în continuare modul în care compozitorul operează cu posibilitățile variate pe care le oferă melodica acestui glas.

Coandacul Sf. Cuvios Gherman din Dobrogea este scris în scara *leghetos*. Formula inițială pune în prim plan cei doi piloni modali, baza **vu (mi)** și repercussa **di (sol)**, sunet cu care începe și se încheie formula. În continuare, vom întâlni mereu acest sunet, cu valori de doime, care marchează cadențele imperfecte ale cântării. Formulele cadențiale sunt cele transmise de tradiție, putând fi întâlnite în bibliografia de specialitate. Lungimea textului literar al condacului permite și intonarea unor formule de cadență imperfectă pe alte trepte. În partea mediană, se modulează în glasul 1, cadența pe **di** de jos (**sol** din octava mică) pregătind această trecere, continuată apoi cu o incursiune în zona enarmonică, în scara *hisar*, introdusă prin ftoara corespunzătoare. Acest segment modulănt se încheie cu o cadență pe **ni (do)**, ce precede partea finală a condacului. Cadențele perfecte ale scării *leghetos* se fac pe baza **vu (mi)**, formula fiind una caracteristică, ce parcurge în mers treptat coborâtor tetracordul **la-mi**. Cadența finală se desfășoară în perimetrul unui pentacord locric coborâtor, generat de efectul ftoarei *agem* pusă pe **zo (si)**. (Exemplul 5)

Troparul Sf. Iosif Mărturisitorul folosește scara cu baza **di (sol)**, sunet care domină formula inițială și pe care se realizează, de altfel și cele mai multe formule cadențiale. Atât în incipit, cât și în cadențele interioare sunetul **ga (fa)** este alterat suitor. Printre sunetele cadențelor interioare se numără **ni (do)** și **zo** de sus (**si1**), prezența acestor extreme de înălțime fiind cerută de textul literar. Cadența finală reinstaurează atmosfera intonațională specifică scării cu baza **di (sol)**.

Celelalte trei cântări în glasul 4 folosesc scara cromatică a glasului 2. Este vorba despre Troparul Sf. Ierarh Ghelasie de la Râmeț și condacele Sf. Ioan de la Prislop și Iosif Mărturisitorul din Maramureș. Acest împrumut este unul obișnuit pentru troparele și condacele glasului 4, fiind sesizat auditiv datorită secunde mărite ce apare în scară între **lab - si**. Observăm însă și la aceste cântări, ca și la precedentele în glasul 4, cum formula inițială se construiește tot în jurul lui **di (sol)**, dar primește o altă culoare datorită prezenței lui **lab**. Formulele cadențelor imperfecte se încheie pe **di (sol)** și sunt asemănătoare, uneori chiar identice. Se afirmă cu pregnanță două tipuri: unul cu profil boltit, ce descrie un arc melodic punctat de sunetele **di (sol) - pa (re2) - di (sol)** și are caracter cromatic; al doilea, cu profil concav, descriind același arc melodic, însă spre registrul grav. Cadența finală impune celălalt

pilon modal, adică **vu (mi)**, printr-o formulă aproape identică în cele trei cântări. (Exemplul 6)

Glasul 8 psaltic folosește două scări, una cu baza pe **ni (do)**, construită după sistemul *diapasonului*; cealaltă, cu baza **ga (fa)**, construită după sistemul *trifoniei*, adică prin înlănțuirea conjunctă a două tetracorduri identice. (Exemplul 7) În cadrul ciclului pe care îl analizăm, acest glas este reprezentat de zece cântări, șase dintre acestea fiind tropare.

Majoritatea folosesc scara cu baza **ga (fa)**, cele cu baza pe **ni (do)** fiind condacele Sf. Ioan Hozevitul, cel al Sf. Ștefan și cel al Sfinților Români. Condacul Sf. Cuvios Antonie de la Iezeru se bazează pe o scară aparte, cu baza pe **ga (fa)**, dar cu structură enarmonică, impusă de ftoara *agem* pe **ga (fa)**. Deși structura scărilor este diferită, constatăm unele similitudini, cum este aceea a prezenței saltului de cvartă **do – fa**, în formula inițială a mai multor cântări, acest salt marcând silaba accentuată, intonată totdeauna pe sunetul mai înalt.

Cântările care folosesc scara cu baza **ni (do)** fac cadențe imperfecte pe **vu (mi)** și **di (sol)**, cele perfecte încheindu-se pe **ni (do)**. Formulele acestor cadențe sunt cele păstrate prin tradiție, dar adaptate contextului melodic al fiecărei cântări. Astfel, încheierile pe **vu (mi)**, se realizează pe spațiul tetracordului **re – sol**, sunetele fiind intonate treptat ascendent-descendent înaintea opririi cadențiale sau doar în sens descendent. Rezultă două formule, una cu ce încheie cu subton, iar cealaltă cu salt de terță coborâtor spre sunetul cadențial. (Exemplul 8). Cadențele imperfecte pe **di (sol)** urmează două tipare, ca și în glasul 4: unul cu profil boltit între sunetele **sol - re2 – sol**, iar celălalt cu profil concav, melodia coborând de la **si** spre **mi**, pentru a se întoarce apoi pentru a cadența pe **sol**. Cadența finală se face pe baza modală **ni (do)**, la care se ajunge prin mers treptat coborâtor, ultimele silabe fiind cântate pe scurte melisme, însoțite uneori și de ornamente (andichenoma cu punct sau psifiston).

Troparele și condacele scrise în scara cu baza **ga (fa)** fac cadența imperfecte pe **di (sol)** și pe **ni (do)**. Atât cadențele pe **di (sol)**, cât și cele pe **ni (do)**, au formule melodice înrudite cu cele descrise mai sus (pentru cântările cu baza **ni**). În finalul cântărilor, găsim o formulă melodică ce se încheie pe **ga (fa)**, aceeași pentru toate cântările.

Prezentarea succintă a aspectelor sesizate pe parcursul analizei necesită acum punctarea conclusivă a elementelor care ilustrează puternica ancorare a acestor compoziții contemporane în tradiția bizantină. Scrise - conform tradiției - în notația neumatică, melodiile troparelor și condacelor se articulează din obișnuitele succesiuni de secunde, ascendente și descendente, întrerupte periodic de salturi de terță sau cvartă - mai rar alte intervale - , planul ritmic fiind raportat la curgerea textului literar și tributar aceluiași reguli ale celei mai bune tradiții psaltice.

Precizam mai înainte faptul că, în muzica de tradiție bizantină formulele melodice au un rol determinant, acestea fiind elementele care fac adesea distincție întru un glas și altul. Pentru compozitor, formulele melodice sunt adevărate elemente de construcție a discursului muzical, iar încadrarea în parametrii tradiționali impune și includerea în cântarea nou creată a formulelor specifice fiecărui mod în parte, tocmai pentru a putea păstra caracteristicile acestuia. Referindu-se la rolul formulelor în muzica bizantină, regretatul bizantinolog Titus Moisescu afirma: *În muzica bizantină, formulele melodice constituie unul dintre domeniile importante ale melosului propriu-zis al acestei arte. Întreaga structură melodică și ritmică a cântărilor... este concentrată în aceste formule... Ingeniozitatea muzicianului constă deci în măiestria acestuia de a selecta, împreună și dezvolta aceste formule prin procedee cât mai variate, mai originale și mai inspirate, astfel încât să poată da naștere unei opere cu certă valoare artistică*. Am urmărit așadar în analiza noastră, cu precădere, formulele melodice, asupra cărora prezentăm câteva observații în continuare. Am raportat aceste formule la creația psaltică românească și la datele teoretice existente. Adăugăm la cele spuse că, formulele specifice muzicii psaltice românești au fost inventariate în primele decenii ale secolului trecut de Ion Popescu-Pasărea, care le-a prezentat pe cele mai frecvente în lucrarea sa teoretică,

alcătuiind și un așa-numit « calapod » - un model melodic - al fiecărui glas.

Formulele inițiale ale cântărilor compuse de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur urmează tradiția, adaptându-se însă textului pe care îl însoțesc. Ne oprim la un singur exemplu, cel al glasului 8, unde în aceeași scară cu baza **ga (fa)** formulele se deosebesc mult datorită textului pe care îl însoțesc. Începutul troparului pentru Sf. Daniil Sihastru conține saltul de cvartă ascendentă pentru a reliefa prin registrul mai înalt cuvântul „Părinte”, în vreme ce în troparul Sf. Cuvioase Teodora melodia coboară pentru a fi în registrul grav al scării la cuvântul „pământești”. (Exemplul 9)

Descrierea sumară a cadențelor grupate pe glasuri a evidențiat faptul că, acestea sunt realizate conform tradiției și că, în multe cazuri, formulele cadențiale se repetă variat. Cu toate că sunt mai multe cântări scrise în același glas, compozitorul are la dispoziție suficiente resurse melodice pentru a evita repetarea și monotonia. Chiar dacă, cel mai adesea, găsim într-o cântare două formule diferite pentru aceeași treaptă cadențială, profilul melodic diferit conferă un alt sens fiecărui popas cadențial, așa cum s-a putut observa în exemplele prezentate. În plus, repetarea sau durată diferită a aceluiași sunete, ornamentația și prezența scurtelor melisme diferențiază chiar și formule care se bazează pe un schelet melodic comun.

O altă posibilitate de a evita monotonia, într-un discurs muzical alcătuit din succesiuni de secunde și intervale de mici dimensiuni, este și acela al schimbării treptei obișnuite pentru cadență, desigur într-un context care justifică o asemenea schimbare și care poate fi generat de textul literar, așa cum se întâmplă în cântările glasului 3, care cadențează obișnuit pe **ke (la)**, dar am semnalat deja existența unor cadențe pe **ni (do)** sau **pa (re)**. De exemplu, în troparul Pentru Sf. Constantin Brâncoveanu, cadența pe **ni (do)** este generată de mersul melodiei în registrul grav, acolo unde textul vorbește despre moartea năpraznică a domnitorului și fiilor săi. Sau, în condacul Sf. Mărturisitori Ioan din Galeș și Moise Măcinic, întâlnim o cadență pe **do2**, pentru sublinia prin melodie îndemnul: „Bucurați-vă”.

O posibilitate de „colorare” a discursului o reprezintă incursiunile în alte zone modale, realizate în muzica psaltică prin intermediul ftoalelor, iar arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur este un bun cunoscător al subtilităților artei psaltice. Susținem afirmația cu două exemple. În troparul Sf. Antim Ivireanul, același tipar melodic cadențial este prezent în două ipostaze datorită unei inflexiuni modulatorii în glasul 6, cu ftoara *nenano*. (Exemplul 10); iar în condacul Sf. Gherman din Dobrogea, compozitorul înserează o ftoară mai puțin uzitată, pe *hisar*, ftoară enarmonică al cărei efect poate fi urmărit în exemplul următor, la cuvintele „cu umilință alergăm către tine”. (Exemplul 11) Motivația acestor modulații scurte este dată de textul literar și justificată tot prin tradiție. În acest sens, în lucrarea sa teoretică I. Popescu-Pasărea explică: *Modulările în genere urmăresc două scopuri: 1) a produce variațiune și frumusețe, înlăturând monotonia ce ar putea rezulta din întrebuițarea aceleiași scări și al 2) a exprima întru câtva ideea textului. Astfel în muzica bisericească, bucuria, întristarea, tânguirea, durerea, patimile sufletești câtă să fie exprimate într-un chip deosebit și într-o anumită scară; d. Ex: durerea și întristarea trebuie să se exprime cu Ehul al VI.*

O importantă categorie de formule melodice este cea a cadențelor finale. Nu ne oprim asupra lor în detaliu, ci precizăm doar că acestea se încadrează în tiparele stabilite de tradiție, deosebindu-se de formulele interioare ale cadențelor perfecte prin melisme și ornamentație, așa cum s-a putut observa din exemplele anterioare.

Rememorând exemplele prezentate, constatăm că, de fapt, în toate acestea, situațiile deosebite analizate au fost generate de textul literar și nu poate fi altfel, pentru că în biserică muzica și cuvântul se contopesc pentru a deveni rugăciune. *Cântarea în biserică este rugăciunea însăși, pe care nici o limbă omenească... n-o poate substitui*, afirma Gavriil Galinescu. În această cântare însă, muzica trebuie să servească întru totul textul, iar aceasta a fost de-a lungul secolelor una dintre marile încercări pentru psalții români când au început să traducă textele liturgice din grecește; procesul a fost îndelungat până când melodia și textul tradus din

grecește au ajuns să refacă unitatea pe care o aveau în originalele grecești. Deși troparele și condacele au fost scrise direct pe text românesc, nu putem trece cu vederea acest important aspect al creației psaltice. Experiența de cercetător a celui care a analizat în detaliu modalitățile de „românire” a cântării bisericești, practica la strănă, cunoașterea în detaliu a subtilităților limbajului muzical psaltic sunt evidențiate și la analiza cântărilor din punctul de vedere menționat.

Am anticipat deja câteva aspecte ale acestei relații, în prezentarea formulelor melodice. Pe lângă folosirea unor cadențe atipice sau mai puțin uzitate, folosirea Țoralelor cromatice și enarmonice, concordanța dintre sensul textului și sensul liniei melodice, aspecte care se referă la segmente mari de cântare, mai enumerăm câteva:

- folosirea pentru silabele accentuate a neumei *petasti*, care redă secunda accentuată, urmat de apostrof, adică secundă coborătoare (precizăm pentru cei care nu cunosc notația neumatică faptul că pentru secunda ascendentă există trei semne, diferite pentru secunde cu intensitate slabă, obișnuită și accentuată);
- folosirea semnelor sprijinite pe *oligon* pentru silaba accentuată;
- marcarea silabei accentuate prin salt ascendent;
- folosirea unui semn consonant pentru silaba accentuată, adică ornamentarea acestuia;
- marcarea cuvântului important din text prin folosirea, doar acolo, a notelor din registrul acut al scării.

Toate acestea aspecte pot fi urmărite în oricare dintre exemplele analizate, dar noi vă propunem ca exemplu Troparul Sf. Ștefan cel Mare.(exemplul 12)

Scrise în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, creațiile arhid.dr. Sebastian Barbu-Bucur sunt o dovadă a perenității tradiției bizantine în spațiul românesc.

EXEMPLE

1. *formule inițiale*



Ju-bi-to-ru-le de ne-vo-in-tă Pre-di cu che-ma-re sfân-tă

2. *cadențe interioare* *cadență finală*



în Mă-nă-ști-rea Pri-slop al drep-tei cre-din-țe ma-re mi-lă

3. *formule inițiale*



Pe I-e-rar-hul lui Hri-stos Vi-a-tă în-ge-rea-scă

4. *cadențe interioare* *cadență finală*



drep-tei cin-știi de Du-ne-zeu te-ai a-ră-tat stră-mo-șeti

5. *cadențe interioare* *cadență finală*



vi-a-ți si-hă-străa-sos ai dus Pă-rin-te-șter-man (naș)cu-ni-le-țe-le.

6. *formule inițiale* *cadențe interioare* *cadență finală*



Ju-gul ne-vo-int-elor te-lă-u-clăm și-când g-oa-ne a pris-lo-pu-lui.

7
B

8
a - stăzi cin-stitim fa-pte a-le ta - le

9
A - lea - să fi-înd de dum-ne-zeu în-tru ti-ne Pă-rin-te Ma-re slu-ji-tor

10
pen-tru pă-s-to-ri-tii tăi pe ca-re roa-gă-ți

M q
Pen-tru a - cea-șta, ca u - nul ce ești vas a - les al sfin-țe-ni-ei,

etc.
cu u - mi - lin - ță a - ler - găm că - tre ti - ne,

Tropar - Glasul I. $\frac{1}{4}$



A - pă - ră - tor ne - în - fri - cat al drep - tei cre -
din - țe și al pa - tri - ei stră - bu - ne o -
cro - ti - tor, ma - re cti - tor de - lă - ca - șuri sfin -
te, Ște - fa - ne Vo - ie - vod, roa - gă - L pe
Hri - stos, Dum - ne - zeu, să ne iz - bă - vea -
scă din ne - voi și din ne - ca - zuri.

Sebastian Barbu-Bucur (n. 6. 02. 1930), arhidiacon, profesor universitar, compozitor psalt, muzicolog- bizantinolog; doctor în muzicologie al Conservatorului de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, *Doctor Honoris Causa* al Universității din Craiova și al Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca; studii muzicale în țară și în Grecia, la Tessalonik; cercetător asiduu al manuscriselor muzicale medievale, autor a numeroase studii și volume asupra acestora (în special cele din secolul al XVIII –lea), al unui catalog cu manuscrisele muzicale românești de la Muntele Athos; numeroase compoziții muzicale psaltice; fondator și dirijor al Formației de Muzică Bizantină *Pslamodia*, cu care a susținut numeroase concerte și a înregistrat 21 de casete și 13 CD-uri .

Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări psaltice pentru cursul de „Muzică religioasă”*, vol. 2, Academia de Muzică, București, 1994, p. 129-181.

Iată lista completă a celor pentru care au fost scrise imnurile pe care le analizăm, împreună cu data pomenirii lor în calendarul bisericesc și glasul în care sunt scrise; enumerarea are în vedere începutul anului bisericesc, care este la 1 septembrie:

- 13 septembrie, Sf. Cuvios Ioan de la Prislop (Țara Hațegului, Transilvania), secolele XV-XVI; tropar glas 1, condac glas 4;
- 27 septembrie, Sf. Ierarh Martir Antim Ivireanul (Țara Românească), m. 1716, (Țara Românească); tropar glas 3, condac glas 3;
- 21 octombrie, Sf. Preoți Mărturisitori Ioan din Galeș și Moise Măcinic din Sibiel, secolul al XVIII-lea (Transilvania); tropar glas 1, condac glas 3;
- 23 noiembrie, Sf. Cuvios Antonie de la Iezeru-Vâlcea, secolul al XVIII-lea; tropar glas 8, condac glas 8;
- 18 decembrie, Sf. Cuvios Daniil Sihastru (Voronet, Moldova); tropar glas 8, condac glas 3;
- 29 februarie, Sf. Cuvios Gherman din Dobrogea, secolele IV-V (Dacia Pontică); tropar glas 8, condac glas 4;

- 24 aprilie, Sf. Ierarh Iosif Mărturisitorul din Maramureș, secolele XVII-XVIII; tropar glas 4, condac glas 4;
- 30 iunie, Sf. Ierarh Ghelasie de la Râmeț, Secolul al XIV-lea (Transilvania); tropar glas 4, condac glas 3;
- 1 iulie, Sf. Ierarh Leontie de al Rădăuți, secolele XIV-XV (Moldova); tropar glas 8, condac glas 3;
- 2 iulie, Dreptcredinciosul Voievod Ștefan cel Mare și Sfânt, m. 1504 (Moldova); tropar glas 1, condac glas 8;
- 5 august, Sf. Cuvios Ioan Iacob Hozevitul, Neamț, 1913-1960 (Moldova); tropar glas 1, condac glas 8;
- 7 august, Sf. Cuvioasă Teodora de la Sihla, secolul XVII, Neamț (Moldova); tropar glas 8, condac glas 3;
- 15 august, Sf. Martiri Constantin Vodă Brâncoveanu cu cei patru fii Constantin, Ștefan, Radu, Matei și sfetnicul Ianache, m. 15 august 1714 (Țara Românească), tropar glas 3, condac glas 8;
- dată variabilă, prima duminică după Duminica tuturor Sfinților, La Duminica Sfinților români tropar glas 8, condac glas 8.

Alături de troparele și condacele pentru sfinții canonizați în 1992, sunt tipărite și troparul și condacul pentru Duminica Sfinților Români, pe care le-am inclus în analiza noastră.

Teoria muzicii psaltice clasifică glasurile în funcție de trei genuri: diatonic (cu relații melodice de factură diatonică), cromatic (cuprinde pe lângă intervale diatonice și secunde mărite) și genul enarmonic (caracterizat prin prezența sfetului de ton).

Gh. Ciobanu, *Muzica bizantină*, în vol. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1974, p. 427.

Una dintre cele mai utile în acest sens este lucrarea lui Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1939, în care autorul notează le fiecare glas formulele cadențiale cu cea mai mare frecvență în muzica bisericească românească.

Vom folosi în continuare denumirea psaltică a treptelor așa cum apar ele în notația neumatică, menționând în paranteze denumirea occidentală echivalentă. De asemenea, vom denumi *bază*, sunetul cu funcția cea mai importantă în scară și *repercussa*, cel de al doilea pilon modal.

Titus Moiescu, *Formulele melodice*, în *Prolegomene bizantine II*, Editura Muzicală, București, 2003, p.109.

Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia cărților bisericești, București, 1939.

I. Popescu-Pasărea, *Principii...*, op. cit., p. 27.

Gavriil Galinescu, *Cântarea bisericească*, Iași 1941, p. 80.