

ADRIAN CĂLIN BOBA



MUZICA BISERICESCĂ ROMÂNEASCĂ DIN BANATUL ISTORIC

★ ★ ★ ★ ★
Eurostampa

Muzica bisericească românească
din Banatul istoric



Coordonator

Prof. univ. dr. habil. Veronica Laura DEMENESCU

Referenți științifici

Prof. dr. univ. habil. Veronica Laura DEMENESCU

Lect. univ. dr. Ion Alexandru ARDEREANU

ADRIAN CĂLIN BOBA

Muzica bisericească românească
din Banatul istoric

Editura  Eurostampa

Timișoara, 2020

Lect. univ. dr. Adrian Călin BOBA

Cadru didactic asociat
Universitatea de Vest din Timișoara
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad

ISBN eBook 978-606-32-0922-2

ISMN eBook 979-0-9009920-5-6

© 2020, Adrian Călin BOBA
Coperta: Mihaela GRUBER

Editura Eurostampa

Timișoara, Bd. Revoluției din 1989 nr. 26

Tel./fax: 0256-204816

edituraeurostampa@gmail.com

www.eurostampa.ro

Tipărit la Eurostampa

CUPRINS

1. Muzica bisericească românească. Origini, apariție, evoluție	7
1.1. Muzica cultică la protoromâni (perioada latină) - secolele IV-IX	9
1.2. Cântarea religioasă în Țările Române feudale (perioada slavonă) – secolele X-XV	24
1.3. Cântarea bisericească din Transilvania și Banat (perioada română) - secolele XVI-XIX	31
2. Muzica românească de strună din Banat – secolele XX-XXI	43
2.1. Cercetători și autori de manuale de cântări bisericești	45
2.2. Cântăreți bisericești din Banatul sârbesc în prezent	62
2.3. Cântăreți bisericești din Banatul românesc în prezent	82
3. Muzica corală din Banat. Origini, apariție și evoluție	103
3.1. Muzica corală românească - origini, evoluție	105
3.2. Muzica corală din Banat - secolele XIX-XXI	111
4. Influențe orientale și occidentale (armonice, polifonice) în muzica bisericească din Banat în secolele XIX-XX	115
4.1. Muzica religioasă din Banat și cântarea bizantină	117
4.2 Contribuții ale muzicii religioase la păstrarea românității în Banat	143
4.2. Compozitori și muzicologi români	149
5. Concluzii	169
Bibliografie	181

1.

MUZICA BISERICEASCĂ ROMÂNEASCĂ.
ORIGINI, APARIȚIE, EVOLUȚIE

1.1. Muzica cultică la protoromâni (perioada latină) - secolele IV-IX

Problema existenței muzicii bisericești în Banat, ca de altfel în toate regiunile țării noastre, se împletește cu cea istorică, literară și mai cu seamă cu cea religioasă, de care este nedespărțită. Astfel, trebuie să cuprindem în acest capitol toate datele oferite de către Istoria Bisericii Române, având în vedere faptul că lipsesc documentele muzicale directe. Dar nu lipsesc afirmațiile privitoare la cântarea de strană, sau cel puțin la viața bisericească ce o implică.

Așadar din datele oferite de istorie constatăm că până în secolele IX-X, viața religioasă a românilor bănățeni era identică, sub toate aspectele, cu cea a fraților lor din sudul Carpaților, deci și în ceea ce privește muzica bisericească. Mai trebuie să menționăm faptul că acum muzica bisericească este indisolubil legată de pregătirea viitorilor clerici. Pentru că aceștia au adus cu ei, în mijlocul oamenilor, pregătirea făcută mai înainte¹.

Timpul formării poporului român, coincide cu încreștinarea lui, efectuată de misionari din răsărit, iar noua Biserică românească ce a luat ființă, era supusă până în secolul al IX-lea patriarhului din Roma. Aceste afirmații sunt susținute și de unele scrisori papale, de informațiile literare ale lui Anonymus și a celor din Vita Sancti Gherhardi.

Despre daci se spune că au avut o mare înclinație spre muzică. Locuitorii din vechime ai țării noastre au păstrat un adevărat cult pentru muzică. Pentru ei nu reprezintă un divertisment, ci o formă superioară ce îndeplinea rosturi bine precizate. Ei considerau muzica fiind sacră, astfel a fost întotdeauna legată de cultul lor divin. O considerau purtătoarea unui mesaj de pace, de înfrățire între popoare. De asemenea se spune că ei când se rugau, cântau rugăciunea. Mai mult accent puneau pe muzica vocală, pe vocea umană, de la copii până la

¹ Pârvan, Vasile - "Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-roman" , Buc, 1911, p. 28.

bătrâni. Cântarea vocală, solistică sau colectivă, conjugând într-o armonie perfectă poezia și muzica, era o adevărată artă. Așadar se observă din puținele referiri ale istoricilor că muzica era parte vitală a dacilor².

Odată cu venirea romanilor pe teritoriul țării noastre, pătrunde și viața creștină. Romanii aduc cu ei și particularitățile muzicii lor. De aici se începe formarea, la noi, a unei muzici sincretiste. Odată cu credința s-a primit și cultul creștin din Biserica primară și muzica existentă; dar cum am arătat aceasta din urmă este influențată și de caracterul autohton. Acest lucru îl deducem din următoarele date: terminologia creștină - latină, și formele de cult, felul obiectelor de cult și sărbători, prin care știm că exista la noi un cult creștin simplu, însușit pe cale orală, care consta în câteva rugăciuni, săvârșirea principalelor Taine, ca Botezul, Cununia, Euharistia dar și înmormântarea, cult care prin natura lui presupunea existența unei oarece muzici bisericești, în această primă perioadă a creștinismului la noi, dat fiind și faptul că dacii înainte asociau cultul divin cu muzica³.

Despre săvârșirea unei Liturghii și despre forma cultică la protoromâni ne vorbește istoricul Ștefan Meteș⁴.

Al doilea element, după care putem deduce just existența muzicii bisericești, în această perioadă, este colindul. Acesta datează chiar din primul secol și era un obicei legat de diferitele sărbători. Sub aspect muzical- mod, tonalitate, cadențe- colindul este asemănător, chiar aparținător familiei cântărilor bisericești, cu care a rămas înrudit până azi. Fiind folosit și înainte de perioada creștină, colindul mai apoi s-a alimentat ca și conținut din credința creștină, îmbogățindu-se mereu sensul. Din analiza lor muzicală se pot desprinde asemănările cu vechile moduri grecești: lidian, dorian și frigian⁵, care ne arată originea muzicii bisericești din Biserica creștină a tuturor popoarelor, cu care Biserica noastră a rămas în permanent contact liturgico-dogmatic (dogmatic în sensul că prin intermediul muzicii, rugăciunilor sau textelor bisericești cântate, în cult, s-au transmis în decurs anilor adevărata credință creștină).

Din primele veacuri mărturiile nu sunt multe și nici foarte clare datorită faptului că nici în Imperiul Roman nu era creștinismul religia tuturor locuitorilor

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, pag. 29.

⁴ Meteș, Ștefan - *Istoria bisericească a vieții religioase a Românilor din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1935, p.28.

⁵ Rosetti, Al. - *"Colinde religioase la români "*, Buc, 1920, p. 24- 32.

imperului; aceștia au rămas până la edictul de la Milan sub puternica dominație păgână. Începând însă cu secolul IV, și la noi, cu siguranță odată cu dezvoltarea vieții creștine în imperiu s-a dezvoltat și muzica de cult.

Coloniștii romani, pe de o parte, soldații creștini ai legiunilor Gemina de la Apulum (Alba Iulia) și Macedonica de la Potaisa (Turda), căsătorindu-se și stabilindu-se după eliberare în Dacia, pe de altă parte au contribuit simțitor la răspândirea creștinismului pe pământul Daciei⁶.

Cultura muzicală a cunoscut în trecutul îndepărtat al poporului român, ca peste tot de altfel, două forme distincte: una populară și cealaltă religioasă, de cult. Ambele forme au fost practicate pe teritoriul fostei Dacii cu câteva secole înainte de a se fi încheiat procesul de etnogeneză al poporului român.

Între ele a existat de la început o deosebire netă: folclorul muzical a căpătat trăsături proprii românești, odată cu formarea poporului și a limbii române, în timp ce muzica de cult și-a căpătat asemenea trăsături - în legătură cu limba - mult mai târziu. Istoricii sunt de acord că religia creștină s-a răspândit pe teritoriul fostei Dacii prin secolele IV-V d.C.⁷

Odată cu începutul secolului IV se cunosc martiri și misionari, urme de biserici și cimitire creștine, obiecte de cult și inscripții scoase la iveală de săpăturile arheologice, tot atâtea mărturii ale practicării creștinismului de populația daco-romană, mai ales după Edictul de la Milan din 313⁸.

O dovadă categorică a generalizării creștinismului la populația daco-romană cu începere din secolul al IV-lea, ne-o oferă limba română. Noțiunile creștine de bază, Dumnezeu (Dominus Deus), creștin (Christianus), cruce (crux), credință (credentia), lege (lex) - în sensul de credință -, înger (angellus), sânt (sanctus - în formele Sântion, Sânpetru, Sânicosă, etc.), sărbătoare (dies serbatoria), rugăciune (rogatio), priveghere (pervigilare), Crăciun (Colationem sau creationem), Paști (Paschae), Florii (Florilia), Rusalii (Rosalia), Biserică (basilica), altar (altarium), tâmplă (templum), preot (presbyterum), a boteza (baptizare) etc, sunt de origine latină⁹, cum este însuși limba română. În primele secole creștine limba oficială în Dacia era limba latină. A slujit și a cântat populația străromână, între secolele IV-X în limba latină? Care sunt premisele unei asemenea susțineri?

⁶ Iorga, Nicolae - *"Histoire des roumains et de la Românie orientale"* II Bucurest, 1937, pag. 109.

⁷ Oțetea, A.- *"Istoria poporului român"*, Buc; 1970, p. 97-98.

⁸ Pârvan, Vasile - *op. cit.*, Buc, 1911, p. 137.

⁹ Giurescu. Dinu. C., *Istoria ilustrată a românilor*, Ed. Sport-Turism, București, 1981, p. 86.

Se pornește de la faptul de necontestat că Dacia a aparținut zonei latinizante a Imperiului Roman. Acest fapt și noțiunile creștine de bază întâlnite în limba română au dus la concluzia ca noua religie primită de populația daco-romana a fost „de formă latină”, predicarea acesteia cât și practicarea cultului făcându-se „în limba latină”, care era „limba țării”¹⁰.

Se impun câteva remarci în legătură cu aceste susțineri:

a. Nu se poate pune semnul egalității între limba vorbită și cea de cult, sau altfel spus între limba în care s-a răspândit creștinismul la daco-romani, care trebuie să fi fost cea pe care o cunoștea populația respectivă și limba în care se oficia serviciul liturgic. În acest sens, ceea ce se întâmplă azi, în lumea de rit roman, ni se pare concludent.

b. Nu se poate vorbi de un creștinism de formă greacă și altul de formă latină, până către sfârșitul secolului al VI-lea, numai dacă prin „formă” înțelegem limba în care se propaga noua credință. Creștinismul a apărut în Orientul Apropiat și a fost răspândit de la început în limba greacă, chiar dacă limba oficială a Imperiului Roman era latină. Aceasta se explică nu numai prin aceea că elina era mult mai răspândită decât latina, în aceasta parte a Imperiului, ci și prin faptul că Vechiul Testament a fost tradus în limba greacă încă de pe timpul lui Ptolemeu Filadelful (285-246 î.Hr.), iar Noul Testament a fost scris, cu excepția Evangheliei după Matei, tot în limba greacă. Cum textele liturgice folosite în cultul creștin erau cele biblice, până către sfârșitul secolului al IV-lea, când a avut loc traducerea Bibliei în limba latină de către Hieronimus (circa 347-420) s-a slujit atât în Orient cât și în Occident în limba greacă. Această limbă a avut prioritate în Biserică, în raport cu limba oficială a Imperiului timp de cel puțin patru secole dacă avem în vedere că după definitivarea traducerii Vulgatei, a mai trecut câțva timp până la răspândirea cărților biblice în limba latină.¹¹

Dovada o avem și în faptul că aceeași terminologie de origine ebraică sau greacă se întâlnește și în cărțile de ritual latin. De origine ebraică sunt de pildă, termenii: Pascha, Hosanna, Amen, Halelluyah -devenit de la început Alleluia în greacă și apoi în latină - ca și practica muzicală a psalmodierii, sunt de origine greacă. Acestora li se adaugă și alți termeni cu privire la cărțile de cult, la serviciile bisericești, la imnuri, forme ale cântării, etc., pătrunși în limba latină prin secolele VII-VIII.

¹⁰ Panăitescu, P.P. "Introducere la Istoria culturii românești" București, 1969, p. 98.

¹¹ Candrea, I. A.- Densușianu, Ovid, op. cit, pag. 233.

¹² *Ibidem*, pag. 257.

Majoritatea termenilor ar fi pătruns la români, după cum se susține, mai târziu prin intermediul slavonei dacă nu chiar direct din greacă, în timpul domniilor fanariote¹², în secolul al XVIII-lea și la începutul celui următor. Dar „lipsa” multor dintre acești termeni, din vocabularul inițial al limbii române - de altfel, nici nu știm dacă lipseau- nu se explică decât atât prin totala necunoaștere a lor de către populația străromână, cât și prin faptul că nu erau legați direct de necesitățile spirituale ale credincioșilor. Dovada o avem că au fost reținuți termenii: Biserică, altar, preot, tâmplă, etc., dar nu s-a reținut cel de „liturghie” termen care a început să circule în Biserica Creștină în secolul al II-lea¹³ după cum nu s-a reținut și termenul „evanghelie”. De asemenea este greu de acceptat că populația daco-romană n-ar fi auzit cel puțin de termenul „episcop”¹⁴, când acesta circula atât la greci cât și la latini și când între secolele IV- VI au existat de-a lungul Dunării nouăsprezece episcopii de limbă latină. Dacă străromânii n-au reținut acest termen, nu se datorează faptului ca ar fi trăit un creștinism „primitiv” până la adoptarea slavonei ca limba de cult, ci pentru că marea masa a credincioșilor nu avea contact direct cu episcopul, nu a avut cum să apară un derivat în limba română. Să nu pierdem din vedere ca slavii au folosit inițial tot termenul de „episcop”¹⁵ luat direct de la greci - termenul „vlădică” dublându-l ulterior pe primul.

c. În ceea ce privește „forma” cultului se pierde din vedere că până în secolul al IV-lea inclusiv, slujbele bisericești se reduceau, în general la citire din cărțile Vechiului și Noului Testament, îndeosebi la cântarea psalmilor și a unor imnuri. De-abia după Edictul de la Milano (313) începe dezvoltarea mai rapidă a serviciului liturgic, ca și creșterea numărului imnurilor. Biserica romană rămâne totuși, în continuare, mai strâns legată de textele biblice, spre deosebire de cea greacă - și în general orientala -care acorda atenție tot mai mare creațiilor poetice creștine.

Latinii introduc în desfășurarea cultului lor priveghiul, cântarea antifonică și responsorială, toate luate de la orientali. De-abia prin anul 506 d.Hr. apare, pentru prima dată, cuvântul „messa”, cu sensul de oficiu liturgic.

Organizarea messei romane are loc însă pe timpul papei Grigore I cel Mare (590-604). De acum încep deosebirile clare între serviciul liturgic latin și cel grec.

¹³ Enciclopedia della musica III, RICORDI, MILANO, 1964, p. 104.

¹⁴ *Ibidem*, pag. 11.

¹⁵ Bria, Ioan, pr.- Dictionar de teologie ortodoxa, Ed.IBMBOR, Bucuresti, 1994, pag. 147.

Dar înainte de Grigorie cel Mare, populația creștină daco-romană a fost atașată administrativ Bizanțului, prin dependență directă de eparhia Justiniana Prima (305). Aceasta înseamnă ca înainte de apariția unor trăsături cultice proprii Orientului și Occidentului, străromânii au fost atașați ritului grec și așa vor rămâne și urmașii lor până astăzi¹⁶.

Astfel populația din Dacia, a slujit în Biserică între secolele IV-IX, inclusiv, în limba latină și greacă, totuși, mai mult în aceasta din urmă, cel puțin din secolul al VII-lea, când Imperiul Roman de Răsărit s-a transformat sub Heraclius (610-614 d.Hr.), în Imperiul Bizantin și când contactul cu Roma a fost întrerupt prin interpunerea sârbilor¹⁷.

Despre bilingvismul în cult al populației străromâne, pledează însăși practica populară. Facem referiri la câteva dovezi:

1. Psalmii au jucat, de la început un rol însemnat în oficiul liturgic creștin. Mulți din aceștia încep cu aclamația alleluia, iar în grupul de psalmi numărul 113-118, care alcătuiau la evrei, ceea ce ei numeau Hallel - fiecare verset se încheie cu aceasta aclamație. La creștini, ca și la evrei, alleluia era cântat de participanții la slujba religioasă. În mod cert, populația daco-romană a cântat și ea aceasta aclamație, fie că psalmul era în limba greacă, fie în cea latină. Această practică a dus la binecunoscutul refren al colindelor românești: "alerui", "Ierui", "Ier".
2. Dacă despre aclamația alleluia este greu să precizăm, în ce măsură pătrunderea se datorează uneia sau ambelor limbi de cult: greacă și latină, termenul „cântec” nu a putut pătrunde în limba română decât prin limba latină. Dacă verbul „a cânta” derivă din „canto, -are”¹⁸, substantivul "cântec", pe care lingviștii îl derivă din „canticum, -i” nu a putut pătrunde decât prin cântarea bisericească. În limba latină acest termen înseamnă cântec, poem liric, odă, corespunzând grecescului- odi. În practica liturgică română „canticum”, denumeste o cântare psalmodiată, diferită totuși de felul de a se cânta al psalmilor. Termenul cuprindea inițial, acele „cantica spiritualia”¹⁹ menționate în Epistola către Efeseni V,19 și Coloseni III, 16 ale Sfântului Apostol Pavel. Biserica romană păstrează până astăzi zece „cântece spirituale”: șapte din Vechiul Testament și trei din Noul Testament²⁰. Aceste imnuri scripturistice, au

¹⁶ Pârvan, Vasile – op. cit., Buc, 1911, p.87.

¹⁷ Giurescu C.C., D.C. - "Istoria românilor, vol.1, Buc.1975.

¹⁸ Enciclopedia della musica III, RICORDI, MILANO, 1964, p. 156.

¹⁹ *Ibidem*, pag. 157.

²⁰ Fasquelle, I.- Encycopdie de la musique, Paris, 1958, p.485.

fost cântate, fără nici un dubiu , de populația creștină din fosta Dacie, așa cum au putut fi cântate și alte imnuri, cuprinse sub aceeași denumire, de "cantica" cum au fost: „Gloria în excelsis Deo"-care datează din primele secole și „Te Deum laudamus" , creație poetică a lui Niceta de Remesiana, pe care unii istorici îl consideră ca "apostol" al dacilor²¹.

3. Prin secolul al-IV-lea apare invocația „Kyrie eleison" care își are modelul în diferite cărți biblice și care se numără printre răspunsurile pe care le da poporul la Sfânta Liturghie. Expresia s-a bucurat de o răspândire deosebit de mare îndeplinind, probabil ca și alleluia, funcții multiple în viața de toate zilele a credincioșilor.

„Kyrie eleison" a circulat de timpuriu și la români, de îndată ce a pătruns în toponimie, ca și în practica populară. Și astăzi o comună din județul Bistrița se numește Chirales. Întâlnim obiceiuri, unele cu caracter religios, altele cu caracter popular a căror denumire provine din același răspuns litanie - legate de Crăciun, de Anul Nou, de Ajunul Bobotezei, sau chiar de Întâmpinarea Domnului - în Moldova: "Chiraleisa",²² în Maramureș²³: "Chiraresa", "Chiralexă", în județul Satu-Mare: "Chiralisa", în județul Covasna: "Curie eleison". în Bihor: "Tilareisa", "Turaleisa"²⁴.

4. O altă cântare grecească "Aghios o Theos", trebuie să fi pătruns de mult la români, pentru că, cel puțin primul cuvânt, "Aghios" este întâlnit în practica populară. Ca aclamație, cântarea este menționată încă din anul 451 d. Hr. când a avut loc sinodul ecumenic de la Calcedon. Dacă a fost folosită ca aclamație cu acel prilej, cântarea trebuie să fi apărut mai înainte de mijlocul secolului al V-lea. În practica poporului român s-a menținut doar cuvântul "Aghios", la începutul unor cântări populare de la Bobotează, în Transilvania de Sud și în Muntenia subcarpatică, dar a pătruns și în colindele din Câmpia Dunăreană²⁵.

Așadar, iată câțiva termeni care confirmă clar că poporul român a folosit în Biserică atât limba latină cât și limba greacă, cele două limbi oficiale de cult în Imperiul Roman între secolele IV-IX inclusiv.²⁶

²¹ Vintilescu, P. Pr.- "Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească" ,Buc, 1937, p. 48-50.

²² Caraman, P.-,Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la romani si slavi", Iași,1931p.84

²³ Papahagi, T.- „Graiul si folclorul Maramureșului", Buc, 1935, p. 163.

²⁴ Marza, T.-„Folclor muzical din Bihor" , Buc, 1974, p. 93-94.

²⁵ Breazu, G.- „Colinde" Buc , 1938, p.218-223.

²⁶ *Ibidem*, pag. 259.

Dintr-o perioada în care documentele și chiar atestările sunt foarte rare, ni se proiectează nobila personalitate a lui Niceta de Remesiana, despre care se susține, ca a avut un rol covârșitor în creștinarea daco-românilor. Unul dintre cei mai importanți autori care au scris despre Niceta, A.E.Burn, îl considera a fi chiar originar din Dacia, numindu-l în acest sens „Dacian Niceta” (Dacul Niceta)²⁷, iar G.Breazul scrie despre originea lui Niceta: "el însuși român."²⁸

Mai acreditată este însă denumirea Niceta din Remesiana, după localitatea din Sudul Dunării - astăzi, Bela Palanka, Iugoslavia - unde a funcționat ca episcop.

Datele biografice sunt sărace. Se crede că a trăit între anii 336 sau 340 și 414. A legat o strânsă amicitie cu cel ce va deveni Sf. Paul de Nola, de la care au rămas doua scrisori de versuri furnizând prețioase referiri care în egală măsură cu aspectele plauzibile dau loc unor controverse sau interpretări contradictorii. Este, însă, indiscutabil că Niceta era pe timpul sau în ținuturile dunărene, o personalitate cu un impresionant orizont cultural, de formație latină. Felul în care cunoștea limba latină, ca și profunzimea cu care stăpânea domeniul teologic, pledează pentru ținuta sa profesională, de tip apusean. Ca toți cărturarii acelor vremuri, Niceta a demonstrat complexitatea priceperii și talentului său, permițându-i să se manifeste pe tărâmul muzicii într-o dublă ipostaza: de teoretician și de creator. În acest fel se postulează mărturii scrise despre chipul muzicii creștine latine din secolul al IV-lea, cunoscute de către locuitorii episcopatului lui Niceta, care exercita o puternică influență asupra Nordului Dunării, adică asupra protoromânilor. Din păcate, nu putem indica până unde anume se întindea această influență. Oricum muzica profesată de Niceta, aparține fondului muzical al Daciei romane. După Paul de Nola, Niceta are marele merit ca îi învață pe supușii săi, așa-ziși "barbari" să "cânte cu inima romană pe Hristos"²⁹.

„De laude et utilitate spiritualium canticorum quae sunt in ecclesia christiana sei De psalmodiae bono” - „Despre lauda și folosul cântecelor spirituale care se practică în biserica creștină sau Cântarea (psalmodierea)

²⁷ Burn, A.E.- „Niceta of Remesiana, His life and works”. Cambridge at the University Press, 1905.

²⁸ Breazu, G. - „Muzica bisericească românească”. In: „Pagini din Istoria Muzicii Românești”, vol II Buc., Ed Muz, 1970 , p. 23-24.

²⁹ Philippe Blasen, “Nicetas of Remesiana – A Missionary Bishop in Dacia?” in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Theologia catholica*, 1-2, 2012, 39-49.

bună" - este titlul unei lucrări, mai degrabă al unor îndrumări, asupra folosirii cântării psalmilor semnate de Niceta.³⁰

Muzica în concepția lui Niceta trebuie să fie apolinică, lipsită de orice urmă de senzualism și afectare. Sobrietatea și pioșenia sunt însușirile nelipsite ale unei cântări cuviincioase. Nimic din ceea ce ar putea distra atenția, de la scopul urmărit, nu se recomandă să se utilizeze în muzica religioasă.

Cele mai anatemizate sunt elementele exterioare, teatrale - pentru că muzica este un limbaj, menit să înrâurească asupra oamenilor prin puterea sa de expresie și convingere "sobrietatea și pioșenia". În acest context psalmii contribuie la edificarea și mângâierea creștinilor. Dar pentru atingerea acestui deziderat, este necesar să nu se cânte numai cu vocea și fără "simțirea inimii"³¹.

"Noi trebuie - spunea Niceta - să cântăm, să psalmodiem și să laudăm pe Dumnezeu mai mult cu sufletul decât cu glasul nostru. Să mă înțeleagă tinerii și să ia aminte cei care au datoria de a cânta psalmi în Biserică: trebuie să cântăm lui Dumnezeu cu inima, nu cu glasul. Să nu umblăm a îndulci gâtul și larinxul cu băuturi dulci, cum fac tragedienii pentru ca să se audă înfloriturile și cântecele ca la teatru...".

Niceta recomandă cum să fie cântarea în Biserică, intonată de mulțime, potrivit unor reguli riguroase stabilite:

„Vocea noastră a tuturor să nu fie discordantă, ci armonioasă. Nu unul să o ia înainte, în chip prostesc, iar altul să rămână în urmă, sau unul să coboare vocea, iar altul să o ridice, ci fiecare este invitat să-și încadreze vocea cu umilința între glasurile corului care cântă laolaltă; nu ca cei care ridică glasul să o ia înainte, să iasă în evidență, în chip necuviincios, ca spre o ostentație prostească, din dorința de a plăcea oamenilor”³².

Alături de scrierea „De psalmodiae bono”, având un caracter teoretic, instructiv, se remarcă compoziția de o inestimabilă valoare, dat fiind expresia și

³⁰ *Ibidem*, pag. 50.

³¹ Gerbert, Martin -, „Scriptores ecclesiastici De Musica Sacra potissimum”, 3 vol; Georg Olms, Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963 p. 98.

³² Alexe, C.S.-În lucrarea de doctorat "Sfântul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică", publicată în S.T., seria H, An XXI, nr.7-8, 1969, p. 72.

vechimea sa "Te Deum laudamus"- "Pe tine te lăudam", a cărui autor, în mod unanim recunoscut, este Niceta ³³.

Aceasta lucrare este un imn, ce indică tipul cântării, în Biserica străromână, la începutul creștinismului latin. Sub aspect literar, autorul recurge la proza ritmică denumită ulterior „Cursus Leoninus” în care cadențele nu se orânduiesc după cantitatea silabelor. Se are în considerație distribuirea periodică a accentului ritmic. Versificația aceasta presupune o metrică specială de o muzicalitate desăvârșită prin cadențarea izomorfa a accentelor. Este posibil ca acest tip de imnodie latină în proză să fi fost generat de sensibilitatea daco-romană, deoarece se abate de la tiparul latin aflat în circulație. Cercetătorul A.E.Burn, vede originea acestei prozodii imnografice, în Est³⁴.

Sub aspect muzical Te Deum-ul poartă rezonanțe arhaice, a căror proveniență pare să indice același spațiu din Est fiind scris sub forma unei proze ritmice și nu în metru ritmic.

Prin "Te Deum laudamus" a lui Niceta, deținem o concludentă mărturie asupra configurației cântării latine a Daciei romane cât și a interferențelor ce s-au stabilit între muzica creștină latină pregregoriană din toate țările unde a existat și muzică bizantină sau muzică populară a românilor³⁵.

În acest cadru, cercetările ulterioare au un spațiu de mișcare nelimitat și putința susținerii ideii că muzica Daciei romane a încustrat o tradiție, înscrisă în contextul valoric de epocă și circulație notorie, a cărei continuitate și esență probează vitalitatea noastră muzicală. În acest mod, muzica românească în perioadele vechi, premedievale și medievale își exercită valențele nu numai în domeniul cântecului popular.

Muzica bizantină a pătruns de timpuriu în țările care s-au găsit în legătură canonică cu Patriarhia de Constantinopol.

În această perioadă între poporul român și Bizanț au existat atât legături economice cât și culturale, permanente, datorită poziției geografice a teritoriului României, a prestigiului politic și cultural al Bizanțului³⁶.

Începutul muzicii bizantine la români este strâns legat, după cum s-a văzut, de răspândirea creștinismului. Cunoaștem că începe să se organizeze în Dacia Pontică începând cu secolul al IV-lea, când e atestată existența primei

³³ *Ibidem*, pag 79.

³⁴ Burn, A.E.- op. cit. p. 109.

³⁵ *Ibidem*, pag. 110.

³⁶ Istoria României, vol.II, Buc. 1962 p. 179.

episcopii la Tomis. Aceasta o dovedesc numeroasele urme de basilici și cimitire, ca și obiecte și inscripții scoase la iveală mai târziu³⁷.

În faza "comunităților sătești și populare" creștinismul populației străromâne s-a redus, până la organizare, la însușirea elementelor de bază a noii credințe și la practica simplă a cultului, din care muzica nu putea lipsi.

Deosebit de importantă este mărturia din Sec.IV, pe vremea persecuției lui Athanaric, când despre Sava de la Buzău, martirizat la 372, spunea: "cânta psalmi în Biserică și cultiva cântarea psalmilor cu mare zel".

Până-n sec. VI muzica de cult fiind în faza de formare, nu există deosebiri esențiale între felul de a se cânta la Bizanț și felul din Roma. Astfel atât muzica adusă de Niceta de Remesiana cât și cea venită direct din Bizanț se poate spune că erau, cu excepția unor mici caracteristici, asemănătoare.

Mărturia muzicii bizantine în perioada de început este "He parter he hemeron" (Condacul Nașterii) care a circulat într-o formă mult mai simplă, probabil, decât cea transmisă de manuscrisele medievale. Construcția modală a Condacului (Glas III autentic) este aceeași în manuscrisele secolelor XIII - XVIII sau contemporane, fapt ce dovedește vechimea acestui imn.

Comparând aceste expresii artistice atât de îndepărtate în timp, savantul român Ioan Petrescu conchide: "Ritmul și contextura melodică, care le întâlnim în Condacul "Fecioara astăzi", în imnul "Te Deum" precum și într-un nesfârșit număr de colinde, cu variate nuanțe, sunt o dovadă a dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre peste timp și peste oameni."³⁸

Răspândirea artei bizantine în țările Sud - Estului european, a avut repercursiuni asupra fizionomiei cântării, supusă fiind unor permanente curente ce preconizau îndepărtarea de la centru, de la normele oficiale. Cu toate că limba greacă acționa energic, în favoarea uniformizării, totuși particularitățile temperamentale, geografice, etnice, încep să se manifeste și pe planul configurației muzicale ecleziastice, accentuând necesitatea intervenției bisericii, prin intermediul unor canoane menite să asigure unitatea. Mulțimea cântărilor și a formulelor melodice încep să se transforme dintr-o calitate într-un factor cu tendințe primejdioase, deoarece devenea tot mai greu să fie reținute, să fie

³⁷ Șerbănescu, Pr. N.-"1600 de ani de la prima mărturie documentară despre existența Episcopiei Tomisului" în : B.O.R. 87 (1969), nr. 9-10, p. 986-988.

³⁸ Petrescu Ioan, "Condacul Nașterii Domnului", în "Studii de muzicologie comparată", Buc, 1940. p.79.

stăpânite. În plus, o anumită melodie risca, direct proporțional cu distanța dintre Constantinopol, Ierusalim sau Damasc, și strana unde se materializa sonor, să se îndepărteze de la matca inițială, să capete variante, provenite din surse locale, de natură etnică. Nemaiputând fi memorizată întocmai pe cale orală, i se adăugau formule improvizate spontan, care contribuiau la denaturarea modelului oficial. În acest cadru se impunea intervenția canonică pe cel puțin două căi: găsirea unui sistem de notație și codificarea cântărilor³⁹.

Cea mai veche notație muzicală bizantină, ecfonetică, se afirmă în secolul al VI-lea, dăinuind până în secolul al XIV-lea. Perioada de consolidare și înflorire cuprinde veacurile VIII - XII. Anterior se presupune ca s-a recurs la semne convenționale, simboluri ale discursului modulat - care marcau diferitele inflexiuni ale vocii. Pentru aceasta se apela la semne diacritice care marchează accentele tonice, ritmice și logice ale textului⁴⁰.

Notația ecfonetică, așa cum o definește cuvântul grecesc "ecfonis" indica citirea cu voce înaltă a pericopelor din Evanghelie și Apostol. Izvorul acesteia trebuie căutat în sistemul prozodiei elene, ceea ce reclamă apropierea sensibilă de pronunțare, de recitarea liturgică în practica bizantină.

Potrivit cercetătorilor, semnele ecfonetice sunt mnemotehnice, amintind cântărețului, care cunoștea melodia, direcția mișcării. Așadar, semnele nu sunt corelate la intervale, ci includ diferite formule melodice.

Cântărețul găsește în notația ecfonetică un îndrumător care-i ajuta în citirea textelor sfinte. În acest caz, un semn servea traducerii muzicale pentru mai multe cuvinte. Cărțile la care notația ecfonetică s-a păstrat, puține la număr, poartă numele de lecționare. La noi în țară se află un asemenea exemplar, Lecționarul evanghelic grecesc datând din secolele VIII-X, după notația muzicală și caligrafia textului fiind cunoscut, de cercetători, ca manuscrisul nr. 160 aflat la Biblioteca Centrală a Universității din Iași. Se presupune că "Lecționarul evanghelic grec" a ajuns pe teritoriul țării noastre după anul 1453 -căderea Constantinopolului sub turci⁴¹.

Ceea ce este foarte interesant, se referă la concluzia cercetătorului bizantinolog Grigore Panțăru, care emite o părere originală în privința etimologiei semnelor ecfonetice. Pe baza comparării cântării, a semnelor, a unor transcrieri, G. Panțăru afirmă că notația ecfonetică nu oferă doar formule

³⁹ Cosma, O.L., "Hronicul muzicii românești", voi I, Buc, Ed. Muzicală, 1973 p. 76.

⁴⁰ *Ibidem*, pag. 78.

⁴¹ Panțăru, G. "Un manuscris muzical de vârstă milenară" Buc, Revista Muzica nr. 3 1967 p 21-23.

melodice. Ea reprezintă sunete cu determinare prestabilită. În acest caz, cititorul „Evangheliei” trebuie să aibă în vedere pe lângă accentul cuvintelor și al frazelor, notația recitativului, care indică tensiunea emoțională a textului.

Iată deci că impreciziei semnelor ecfonetice, i se opune o interpretare mai riguroasă, care la lărgirea orizontului ar putea contribui muzicologic în acest domeniu.

Potrivit concepției lui G.Panțâru, pe baza „Lecționarului evanghelic grec” de la Iași semnele ecfonetice sunt astfel interpretate:

Semnele simple:

Cathisti - reprezintă sunetul de bază al recitativului, „do”;

Oxia - secunda superioară de la tonul „do”;

Cremasti - o secunda superioară accentuată;

Syrmatiki - o secunda ascendentă ornamentată inferior (si, do, si, do, re) \

Paraklitiki - secunda ascendentă ornamentată cu un mordent;

Syneuba - legato pentru două cuvinte;

Apostrophul - coboară o secundă de la sunetul de bază;

Varia - secunda coborâtoare accentuată;

Telia - semn final, identic cu sunetul de bază.

Semnele compuse:

Dubla oxia - secunda superioară și durată prelungită;

Dubla varia - secundă coborâtoare accentuată și durată prelungită;

Chentimele - sunetul secunde superioare (de la nota fundamentală) brodat cu o notă ascendentă;

Apeso exo - secundă inferioară și trece la secunda superioară (si, do, re):

Hipocrisis - o cvartă descendentă de la sunetul de bază.

Notația ecfonetică corespunde unui anume stadiu istoric. Limitele sale se conturează din relativitatea pe care o au semnele de notație, ce nu precizează cu suficientă rigoare intervalele. Semnele intervin din când în când asupra textului și nu la fiecare silabă, lăsând la atitudine a cântărețului să redea spiritul și litera acestuia. Notația ecfonetică privește citirea „Evangheliei”, ținându-se cont că recitativul este cunoscut dinainte, după auz, semnele ecfonetice venind în ajutorul memoriei⁴².

Sfera de aplicare a scrierii ecfonetice se referă la anumite momente ale ritualului nu la totalitatea repertoriului sacru. „Recitativul se mișcă într-un

⁴² *Ibidem*, pag. 24.

ambitus de cvintă".⁴³ Ori muzica bizantina nu poate fi încorsetată într-un asemenea cadru insuficient de larg pentru a-i asigura desfășurarea, mai ales atunci când numărul mare de sărbători solicită noi și noi cântări, având o mare bogăție de ornamente melodice. S-a impus astfel necesitatea unor noi sisteme de scriere muzicală.

Din secolul al VIII-lea datează notația neumatică întâlnită în cărțile de imnuri, a cărei principală caracteristică a fost aceea că indica intervalele. Notația neumatică era așadar, diastematică. Ea a cunoscut câteva perioade, dintre care, pentru faza istorică la care ne referim, reținem: "*paleobizantina arhaică*" sau "*esphigmeniană*". "*chartresiana*" sau de tranzit, "*andreatică*" și "*coislin*". Denumirea acestor notații provin de la numele mănăstirilor unde s-au păstrat manuscrise, cu respectiva scriere.

Notele scrierii paleobizantine oferă intervalele cu aproximație, prezentând liniile mari ale desfășurării melodice, fără prea multe detalii. În esență, semnele paleobizantine erau divizate în: "*somata*" (trupuri) și "*pneumata*" (duhuri). Din acestea derivau alte semne intermediare care nu erau nici *somata* nici *pneumata*, ca și combinații ale acestora.

Notația mediobizantină sau hagiopolitană este specifică manuscriselor datând din secolele XII-XV. Ea a fost creată de sfântul Ioan Damaschinul, care a trăit în secolul al VIII-lea (+754). De numele său se leagă una din tentativele majore de sistematizare a cântărilor bisericești, după principiul celor opt ehuri, concretizat în lucrarea de răsunset "*Octoihul*".

Ca și Papa Grigorie, în Biserica romană, urmărește stabilirea repertoriului de cântări, unificarea lor, cu scopul de a combate alterările și îndeosebi infiltrarea melodiile profane. Grupând melodiile după ehuri, pe duminici, în funcție de sfera expresivă estetică, Ioan Damaschinul, a trasat o riguroasă delimitare între caracterul fiecărui mod în parte. S-a înlesnit și simplificat determinarea criteriului alegerii unei anumite cântări într-un anumit moment, după norme muzicale judicios concepute. Dacă la acestea adăugăm faptul că Ioan Damaschinul, împreună cu Cosma din Ierusalim, a creat modelul de cântări care vor deveni clasice, vom înțelege rolul și locul însemnat pe care istoria i l-au recunoscut. Ioan Damaschinul nu trebuie considerat ca singurul creator al "*Octoihului*" și nici primul muzician care încearcă o asemenea tentativă.

În muzica bizantină, ehurile, mai târziu glasurile, nu trebuie confundate cu noțiunea de astăzi a modurilor. Ehul este „un model de cântare, la a cărui

⁴³ *Ibidem*, pag. 25.

definire concură mai multe elemente: scara muzicală, genul cărei îi aparține aceasta, sistemul de cadențe, finala și formulele melodice. Prin urmare ehl, în accepțiunea reală trebuie raportat la un complex de atribute teoretice muzicale impunându-se în prim plan idiomurile, determinate, care imprimau cântării etosul potrivit."⁴⁴

Cu referire la opera Sfântului Ioan Damaschinul, ca și a altor reprezentanți de seama ai muzicii bizantine menționăm că ea

"a fost binecunoscută în mediul stră-românilor. Chiar și fără o organizare statală și bisericească, locuitorii țării noastre din a doua parte a primului mileniu, angrenați într-un tumultuos proces de restructurări și definiri, au beneficiat pe plan spiritual de frumusețea melopeei bizantine, în totalitatea existenței și manifestării sale"⁴⁵.

⁴⁴ Ciobanu, G. -, „Muzica bizantină” în: „Studii de muzicologie”, vol VI, Buc. Ed. Muzicală, 1970 p. 81

⁴⁵ Cosma, O.L- op.cit. vol. I, Buc, Ed. Muzicală, 1973 p. 76.

1.2. Cântarea religioasă în Țările Române feudale (perioada slavonă) - secolele X-XV

În legătură cu muzica noastră bizantină din secolele X-XV se nasc o serie de puncte obscure care deocamdată se sustrag observației din lipsa probelor documentare. Transilvania, Banatul, Țara Românească și Moldova au cunoscut acest filon muzical bisericesc cu sorginte bizantină. O explicație pare plauzibilă la întrebarea de ce locuitorii Daciei din cele două limbi creștine, de circulație europeană, latină și greacă, au ales-o pe aceasta din urmă; explicație valabilă și pentru neadoptarea limbii proprii. Și anume:

- româna încă nu-și afirmase prin cărturari de elită multiplele disponibilități literare pe care le conținea limba greacă (latina)
- strămoșii noștri nici nu erau uniți din punct de vedere politic, nu erau organizați într-o formație administrativă, economică, militară omogenă, capabilă să creeze cadrul necesar desfășurării unei activități de creație pe tărâm literar și artistic.

Dacă creștinismul era atestat cu certitudine la populația daco-română încă din secolul IV, începuturi temeinice de organizare bisericească nu avem decât în secolul X odată cu apariția primelor formațiuni feudale românești⁴⁶. Astfel din secolele IX-X și până după jumătatea secolului XVII-lea e cunoscută și prezența limbii slavone în cult și concomitent însăși cântarea liturgică folosită în Biserica Bulgară. Această influență din sudul Dunării e și datorită faptului că aici a slăbit considerabil influența latină odată cu stabilirea slavilor în timpul lui Vasile al II-lea Bulgaroctonul, în aceste ținuturi.

Foarte mulți bulgari se refugiază după acest eveniment, în nordul Dunării, îndeosebi clerici, eliminând limba latină din cult și introducând limba slavonă, alfabetul chirilic, ritul slavon și terminologia liturgică slavonă. Acești clerici au învățat slujitorii bisericilor noastre o slujbă mai complicată. Acum încep să se săvârșească Vecernia, Utrenia, Liturghia și alte slujbe, după cum au fost învățați clericii slavi de către Kiril și Metodie, apostolii slavilor. Cântăreții cântau și citeau în strună din Cărți bisericești ca: Ceaslov, Psaltire, Cazanie⁴⁷.

⁴⁶ *** *Istoria României în date*, Buc, 1971, p. 61.

⁴⁷ Crețu, Grigore - "Mardare Cozianu. *Lexicon slavo-românesc*", Buc, 1900, p. 4.

Exista, deci, o muzică bisericească mai amplă, la cumpăna dintre milenii, legată de cărți de cult și de rânduieli bine stabilite, și astfel a început organizarea vieții bisericești în general, pe țărmurile țării noastre.

Astfel, așa cum slujba bisericească în limba slavonă nu era alta decât cea bizantină, nu există nici o îndoială că și muzica bisericească era tot bizantină.

Astfel limba slavă, medio-bulgară, va reprezenta o concurență serioasă pentru limba greacă începând cu secolul al X-lea, mai precis în timpul domniei lui Simeon (891-927), când la noi s-a format o ierarhie bisericească asemănătoare celei din sudul Dunării. Țara noastră se găsea înconjurată de popoare care aderaseră la religia creștină în mod oficial: bulgarii s-au creștinat în 864, sârbii în 879, rușii în 988. Aceștia au preluat ritualul grecesc la început. Sinuoasa este tendința spre făurirea propriului limbaj ecleziastic la bulgari. Țarul Boris sub care s-au creștinat bulgarii, a introdus limba greacă în biserică. Survenind un conflict cu Bizanțul apelează la ritul latin, în detriment celui grec. În cele din urmă va triumfa ritul grec de esență slavă adus în Moravia de către discipolii creatorilor limbii și scrierii slave, Chiril și Metodiu.⁴⁸

Cu privire la data când slava a devenit o limbă oficială bisericească la noi nu se știe prea multe, în afara faptului ca abia în secolul al XIV-lea aceasta limbă era folosită în documentele curților domnești și în manuscrise religioase. Prin urmare aproape patru veacuri au fost necesare pentru ca slavona să poată cuceri întâietate în viața românească. H. Mihăiescu desfășoară o documentată privire istorică asupra nașterii afirmării limbii slavone. Când scriem cuvântul „întâietate” avem în vedere sfera vieții oficiale, pentru că în popor se păstra nevătămată limba română, moștenitoare și continuatoare a limbii latine, a cărei vigoare potențare literară începe să candideze la recunoaștere și legalitate⁴⁹.

Adoptarea slavonei de către români se face datorită dependenței politice față de slavi și prezenței unei populații daco-slave în nordul Dunării, ce va fi asimilată până în secolul al XII-lea. Odată încetățenită, limba slavonă va deveni limba de cultură a clasei dominante românești. Bineînțeles, aceasta nu a fost limba maternă a boierilor, ci o limba străină, importată, având un fond lexical bogat, capabil să exprime și noțiuni abstracte. Dar mai ales în mediul

⁴⁸ Cabrol, F. & Leclercq, H.- „*Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*”, Ed. Letouzey, Paris, 1924, pag. 236.

⁴⁹ Mihaescu, H.- *Limba latină în provinciile dunărene ale Imperiului Roman*, București, 1960, pag. 213.

religios slavona sau paleo-bulgara s-a dovedit a fi ermetică și hieratic neînțeleasă de marea majoritate a credincioșilor.

Slavona era limba diecilor și a preoților dar nu și a credincioșilor. Din această cauză între cei care cântau melodiile liturgice și destinatarii lor exista o prăpastie de netrecut. Limba de ritual avea pe de altă parte, prin antiteză, un efect distanțator, aristocratic, potrivit tezei: -cu cât un lucru apare mai puțin accesibil și mai neînțeles, cu atât este mai înalt, prețios și "sfânt". Slavona, această limbă "latina" a Balcanilor a accentuat diferențierea socială din mediul românesc. Fiind o limbă de cultură ea se deosebea de slava vie având circulație în stratul religios și al clasele domnești⁵⁰. Adoptarea de către români a limbii slavone în cântările liturgice se fac creator, ceea ce justifică prelucrarea după specificul limbii a unor elemente ale scrierii chirilice⁵¹.

Românii care au avut cântarea bizantină, pe fondul căreia se va înscrie slavona, cu mult înaintea popoarelor slave, au păstrat cu sfințenie riturile și sistemele vechi. Atașamentul lor la cultura bizantină, greacă, a fost trainic, neputând fi clătinat deși s-au întreprins acțiuni insistente. Din 1359 când a luat ființă Mitropolia Ungrovlahiei (Munteniei) și din 1393 Moldovlahiei (Moldova), s-a marcat oficializarea cântării slave în muzica bisericească a românilor. Concomitent cu statuarea dependenței Bisericii de Patriarhia cu capitala în inima Bizanțului, are loc stabilirea unor legături directe cu lumea creștină greacă, prin contactele întreținute cu mănăstirile Athos, Lavra, Hilandar și alte adevărate focare al culturii muzicale bisericești. Menținerea unor relații strânse atât cu Constantinopolul cât și cu centrele religioase ale Greciei au făcut posibilă păstrarea unui orizont muzical larg, precum și menținerea unor tradiții culturale străvechi. În mod practic acest dualism s-a manifestat în școlile mănăstirilor, la curțile domnești sau boierești, în manuscrise, unde în plină epocă de înflorire a slavonismului românesc, se certifică păstrarea tradiției grecești, prin coexistența unor texte bilingve: grecești și slavonești, așezate sub notația muzicală bizantină.⁵² Rezultă că muzica era una și aceeași în timp ce textul era slavon și grec, rămânând la latitudinea dascălului alegerea textului.

Paralel cu limba slavonă a circulat în continuare pe teritoriul României, între secolele X-XIV, limba greacă. Odată cu acesta a circulat și muzica bizantină

⁵⁰ Crețu, Grigore- op. cit. pag 53.

⁵¹ Vârtosu, E.- „Paleografia româno-chirilică", Buc; Ed. Științifică 1968, p.118 .

⁵² Ibidem, pag. 119.

cu text grecesc, în toate ținuturile românești, deși acestea s-au dezvoltat separat multe secole.

Din scrierea "Legenda sancti gherhardi episcopi" aflăm că de la începutul sec. XI exista "o Mănăstire cu călugări greci care celebrau slujba după obiceiurile lor" înființată de Ahtum - voevodul românilor la Morissena (Cenad, localitate în Banat, la vest de Arad). Cum mănăstirile, alături de călugării veniți au și călugări autohtoni presupunem că cel puțin unii din călugării valahi au învățat muzica bizantină în limba greacă.

Odată cu apariția formațiilor feudale se semnalează existența mai multor biserici în provinciile românești, ceea ce face ca într-o scrisoare din anul 1234 a papei Grigorie al IX-lea, adresată fiului regelui Ungariei, să se vorbească de existența unor episcopi români numiți "pseudo episcopi ai ritului grec" de unde concluzia că în această vreme, muzica bizantină capătă mare răspândire pe teritoriul locuit de români.

Cea mai veche mențiune despre o mănăstire-școală pe teritoriul românesc parvine din "Legenda sancti Gerhardi Episcopi", care vorbește despre mănăstirea din Cenad (Morissena) de lângă Arad, "...unde erau călugări greci care celebrau slujba după obiceiul lor"⁵³. Mănăstirea datată anterior anului 1020, nu putea fi alta decât românească fiind plasată într-o zonă locuită de români în a căror biserică se oficia în limba greacă.⁵⁴ Sunt atestate până în secolul al XV-lea mănăstiri și în alte localități: Vodița, Tismana, Cozia, Cotmeana în Țara Românească, Peri în Maramureș. Humor în Moldova. Desigur au existat și altele pe care noi nu le cunoaștem, deoarece construcțiile din lemn nu au supraviețuit deselor vicisitudini ale timpului. Cele menționate au darul să marcheze existența fenomenului mănăstiresc, religios adică al acelor lăcașuri unde s-a desfășurat o susținută activitate de instruire. Deosebit de prețios este faptul că muzica deținea în procesul formării viitorilor cărturari religioși un loc extrem de însemnat.

Creatorii muzicii bizantine nu integrează profilului de astăzi al creatorului. Pentru vremurile de demult, compozitorul era un slujitor bisericesc ce se dedica întocmirii cântărilor. S-a numit multă vreme melod și imnograf, ceea ce înseamnă creator de imnuri, putând fi muzician sau numai poet. "Hymnographus -ul" datează încă de pe vremea lui Niceta.⁵⁵

⁵³ Metes, Stefan-op.cit. pag. 83.

⁵⁴ Ibidem, pag. 84.

⁵⁵ Alexe, C.S -op. cit. p. 553-554.

Cu timpul s-au diferențiat atribuțiile metodului și cele ale imnografului. Melodul scria irmoasele, idiomele și automele, adică imnuri cu melodii proprii, neîmprumutate iar imnograful scria prosomii sau podobii.⁵⁶

Cum prin secolul al IX-lea ritualurile liturgice au fost deja codificate, se încheie în linii mari procesul întocmirii textelor sacre. Aceasta nu înseamnă ca nimic nu se mai scrie, ulterior. În general, însă, se acționează mai mult asupra muzicii, compunându-se noi melodii pe texte celebre. „Melurgii”, „musurgii” și apoi „maistorii” sunt denumiri atribuite creatorilor de melodii bisericești în muzica bizantină, corespunzând termenului modern de compozitor.⁵⁷

Creatorul bizantin era un cărturar înzestrat, posesorul unor vaste cunoștințe muzicale, care presupuneau literatură muzicală, adică repertoriu, teorie, îndeosebi glasurile, scrierea muzicală și meșteșugul compoziției. După secolul al X-lea melodul era obligat, în virtutea conservatorismului bisericesc, să se miște numai în cadrul unei tipologii fixe. El compunea în spiritul tradiției și în tipare care puteau fi ușor preluate. Nu se admitea nici o excepție de la regulă. În acest caz melodul era un alcătuitor de metri noi, pe baza celor vechi, având o autoritate stabilită. Recunoaștem în această metodă o anume pecete epigonice ce se admitea, deoarece înmulțirea numărului sărbătorilor a dus la o creștere exorbitantă a variantelor unor idiome, ceea ce îngreuna memorizarea. Într-un asemenea cadru, melodul nu reușea să-și definească individualitatea creatoare decât foarte anevoios. Iată de ce doar câteva nume de melozi sau melurgi s-au impus dăinuind peste veacuri. Dar și aceștia, și ne gândim concret la Ioan Damaschinul, au apărut ca refomatori numai prin facultatea lor de sistematizare și stratificare a unui vechi material muzical. Transmițându-și din generație în generație repertoriul și tainele compoziției, acei care i s-au dedicat au admis de la început anonimatul. Era și foarte greu să-ți afirmi personalitatea, într-un fond muzical care nu valorifica decât tipare comune, statornicite de cele mai multe ori și pe cale orală⁵⁸.

S-au remarcat câteva nume, poate nu atât prin ceea ce au creat, cât și prin ceea ce au transmis posterității, prin manuscrise, indicându-și numele. Dar în acest caz melodiile nu pot fi atribuite celor care le-au notat, deoarece nu le

⁵⁶ *Ibidem*, pag. 84.

⁵⁷ Grajdian, Vasile, pr.-Elemente de cântare bisericească și tipic, Ed.Univ. Lucian Blaga, Sibiu, 2002, pag.130-131.

⁵⁸ *Ibidem*, pag. 184.

aparțineau. Excepție fac acele rarissime exemplare care poarta o mențiune specială⁵⁹.

Muzica bizantină n-a dus lipsă de minți luminate, de creatori. Specificul ei a fost că nu admitea inovații, ci permutații. Soluția formelor vechi și apoi variantele acesteia definesc procesul complex de compoziție, în care autorul nu reprezenta nimic, nu conta dacă nu era un mare cărturar, poate o importantă față bisericească. Iată, de ce imensa majoritate a cântecelor bizantine nu au autor, ci numai autorul transcrierii, care oricând poate fi susceptibil de a fi creator. Aceștia sunt compozitorii de drept și nu atât de fapt. Autorii marcanți, nominalizați de muzica bizantină, au deținut funcții ecleziastice, care i-au consacrat în postură dublă. Anterior, ei au fost și dascăli, dieci, apoi psalți, ceea ce înseamnă creatori⁶⁰.

Creatorii au parcurs în mod cert drumul lor pornind de la dascăl. În acest fel, muzicianul bizantin este creator și interpret. Bineînțeles, dascălii nu sunt întotdeauna și creatori, nedepășind o anumită treaptă. Dascălii sunt figuri anonime. Ei au merite considerabile în propagarea culturii, a muzicii în mediul sătesc și al târgurilor. Dascălul era o persoană nehirotonită, inițiată în tainele cântării pe cale orală; în cazuri mai fericite, în urma unui stagiu făcut la o mănăstire sau biserică, unde au avut prilejul să învețe prin viu grai (predica), rânduiala evanghelică și după auz, cântările. Pe o treaptă superioară s-a putut învăța cititul, scrisul, precum și notația muzicală. Bănuim că aceasta din urmă, pretinzând o instruire de lungă durată, se referă la un număr destul de redus de dascăli.

Indiferent de profunzimea educației sale profesionale, dascălul apare în mediul românesc, din faza începutului epocii feudale, ca o figură cultă. Lui îi revenea misiunea transmiterii de cunoștințe tinerilor aflați în anturajul bisericii, el întreținea făclia culturii în mediul rural. Recrutarea dascălilor se făcea din rândul credincioșilor parohiei. Cei mai înzestrați, posesori ai unor voci frumoase și muzicale, se consacrau activității de cântare de strană.⁶¹

Adevărul este că până în prezent nu cunoaștem decât foarte puține nume de autori (creatori) sau copiiști muzicali bizantini sau români din aceasta perioadă, ceea ce nu poate fi asimilat ideii că nu au existat. Chiar și atunci când

⁵⁹ Ciobanu, Gheorghe - *Muzica bizantină în "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie"*, vol.I, București, 1974, p.418-440.

⁶⁰ Grajdian, Vasile, pr.-op.cit., pag.219.

⁶¹ *Ibidem*, pag. 220.

manuscrisele au supraviețuit timpurilor, ele nu conțin mențiuni concrete asupra celui care le-a scris și nici locul sau anul, ceea ce pune sub semnul întrebării apartenența lor. Ele au putut fi aduse ulterior pe teritoriul țării noastre. Nu poate fi eliminată nici posibilitatea ca unele manuscrise din alte țări să fie opera unui anonim dascăl autohton.

Rezultă din aceste rânduri o concluzie: muzica bisericească românească, până la sfârșitul secolului al XV-lea, nu cunoaște o personalitate marcantă, cu toate că sfârșitul secolului al XV-lea indică o activitate prodigioasă, fapt care nu trece fără consecințe. Atunci când se creează o bogată efervescență spirituală într-un domeniu apar și reprezentanți.

1.3. Cântarea bisericească din Transilvania și Banat (perioada română) - secolele XVI-XIX

În Țara Românească, Transilvania și Banat a circulat aceeași rit bizantin, în biserici, în mănăstiri și școli organizate. Chiar dacă nu au rămas manuscrise din această vreme (sec. XIV - XV) se știe că au fost centre culturale mănăstirești unde, după obiceiul timpului trebuie să se fi predat și muzica psaltică.

În secolele XIV - XV, românii ortodocși transilvăneni (și numim aici atât românii din Ardeal, cât și pe cei din Banat) au o organizare bisericească proprie. Dacă această organizare bisericească exista presupunem că cineva se ocupa și de pregătirea teologică a viitorilor clerici. În mod cert, locașurile de cult, între care mănăstirile, au avut un rol important în acest sens.

Tinda bisericilor și a mănăstirilor a constituit primul cadru de organizare a învățământului bisericesc și nu numai al lui. Multe dintre școli au rămas anonime altele au dispărut odată cu bisericile, mănăstirile și presupunem și cu documentele care astăzi ar fi făcut mai multă lumină dacă ar fi ajuns până la noi.⁶²

Cunoșterea fenomenului muzical bisericesc din Transilvania, precum și legătura pe linie muzicală bisericească cu celelalte provincii românești este prea puțin sprijinit de dovezi istorice scrise, cu toate că nimeni nu se îndoiește astăzi de existența vieții muzicale bisericești în Transilvania. Avem în vedere, referitor la cele arătate mai sus că Biserica din Transilvania a avut în întregime aceeași învățătură de credință, aceeași organizare bisericească și același cult ca și Biserica ortodoxă din Țările Române.

În timp au rămas nume de școli și de dascăli. În cele ce urmează ne vom referi la școlile consemnate în documente, dat fiind faptul că în aceste locașuri de cultură s-a învățat și cântarea bisericească.

Cea mai veche școală românească din Transilvania datează din 1495; este vorba de școala de pe lângă biserica Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului care a fost reorganizată în anul 1597 de protopopul cărturar Iane, colaboratorul

⁶² Păcurariu, Mircea, Pr. Prof. Dr.- "Două sute de ani de învățământ teologic la Sibiu" 1786 - 1986, Sibiu 1987, p. II.

diaconului Coresi, la care se pregăteau și viitorii preoți din Brașov și Țara Barsei.⁶³

Din anul înființării, până la sfârșitul secolului al XIX-lea cântarea bisericească a făcut parte din programa acestei școli. Primii dascăli de cântare bisericească la școala Șcheii Brașovului au fost cântăreții bisericii, Radu și Ghiorghi Grămeticul.⁶⁴

După ei au urmat alți dascăli care erau preocupați de cântarea bisericească între care îl menționăm pe Oprea Diiacul, care la anul 1570 scrie în "Epilogul" octoihului traduse în românește, din care reiese că la Brașov, cântarea bisericească era cea bizantină pe glasurile octoihului grecesc:

"Această dumnezeiască carte ce iaste Osmoglasnic (Octoih) o au scris cela între Sfinți Părintele nostru Ioan Damaschinul. Dară nu cu știință omenească, ce cu cea de Sfinții îngeri luminată o au scris iară acum rumânește scrisu-am eu Oprea Diiac Zeat (gînerule) popei Dobre să fie învățătură ucenicilor cine învățau dascălia."⁶⁵

Această comsemnare este de foarte mare importanță, în primul rând pentru faptul că aflăm nu numai că se propune cântarea de origine bizantină greco-slavonă în această parte a țării și mai mult, se încerca introducerea limbii române în cult, devreme ce ni se spune că Octoihul s-a tradus pentru a-l folosi ucenicii. De aici mai reiese că școala avea mulți învățăcei și că în timp s-a impus ca o instituție culturală de prestigiu, ce a fost apreciată în 1853 de Anton Păun, printr-o scrisoare adresată conducerii Bisericii Sfântul Nicolae din Șchei. Din această comsemnare, am mai putea deduce că Diiacul Oprea care era protopsalt (primul între psalți) pentru cei ce învățau dascălia (cântarea) avea în imediata lui apropiere și alți psalți, cântăreți sau dascăli.

Organizarea bisericească de atunci era de-a dreptul înfloritoare prin pregătirea oferită clerului de această școală. Să scoatem în evidență doar faptul că în 1595, Biserica din Șcheii Brașovului avea doi preoți, doi diaconi și patru "poslușnici" adică dascăli sau cântăreți bisericești. Informația ne este mijlocită de un act de donație a domnitorului moldovean Aron Vodă către Biserica Sfântul Nicolae din Șchei.

⁶³ *Ibidem*, pag. 13.

⁶⁴ Popescu, G. Ioan, Diacon - "Învățămintul muzical în B.O.R. de la începuturi până în secolul al XVIII inclusiv", în "B.O.R.", București în LXXXVII, tir. 10, 1969, p.1040.

⁶⁵ *Ibidem*, pag.1401.

Dat fiind faptul că la strănă erau patru cântăreți, se poate presupune că se cânta alternativ; aceasta pe de o parte, pe de altă parte în cel puțin două limbi: grecește și slavonește, și de ce nu românește și grecește, eventual slavonește, modelul acesta putând fi împrumutat de la Putna sau Târgoviște unde existau școli similare.

Odată în plus, se pot observa legăturile care existau și se întrețineau între Țările Române.⁶⁶

Școala românească din Șcheii Brașovului a contracarat acțiunea prozelitistă calvină și prin activitatea muzicală de aici. În acest sens, nu este întâmplător faptul că traducerea Octoihului în limba română de către Diiacul Oprea coincide ca an (1570) cu Sinodul de la Cluj ținut de episcopul calvinizat Gheorghe din Turdaș. La acest Sinod au fost invitați și brașovenii, ocazie cu care românii au fost îndemnați să cumpere cărți calvine tipărite cu destinație precisă: pentru români. Între ele se numără și "Cărticica de cântări", în limba română tradusă după a lui Szegedi Gergely.

Orașul Brașov a avut un rol strategic pentru promovarea și apărarea românismului. Lucrul acesta s-a realizat cel mai bine prin cântarea bisericească, datorită faptului că aici a existat o școală muzicală organizată care a avut continuitate. Pentru ca școala românească de la Brașov să poată rezista o perioadă atât de îndelungată și pentru ca muzica bisericească să îndeplinească rolul dublu de a sluji cultului și de a lumina conștiința națională, cărțile de cult de absolută trebuință au venit din Țara Românească și Moldova.⁶⁷

Din păcate românirea cultului și a cântării bisericești implicit, nu a fost prea bine văzută de greci și de simpatizanții lor. Însă cursul firesc al lucrurilor nu putea fi oprit. Deși în anul 1682, mulți preoți și călugări printre care și Popa Iuon aducând cărți grecești "a ordonat să se cânte cântările tot grecește", acțiunea lor a rămas fără rezultat întrucât curentul de introducere a limbi române în cult se afirma totmai puternic după anul 1651.

Încercările calvinilor de a-i abate pe români de la credința lor prin mulțime tipăriturilor, nu a reușit, iar planul a avut efect cu totul neașteptat de ei: a făcut să pătrundă și să înflorească limba română în slujba și cântarea bisericească.⁶⁸

⁶⁶ Iorga. Nicolae, op.cit, pag. 321.

⁶⁷ Ibidem, pag. 334.

⁶⁸ Ioan, Lupan, "Istoria unirii românilor", București 1938, p.82.

"Că noi românii auzim tocmealele sfinților în altă limbă, cum sunt stihirile de scară, slovele, prorocostiriile, și nastavnele, troparele și sdealnele și canonul tot și mahvalitele și nici un folos nu luăm, iar alte limbi cumu-s sârbii, rușii și grecii, știu toată Scriptura în limba lor, iar după ei jeluind și ai noștri spre înțelesul sloveniei, au întors mult de-n cartea cea sloveniască pre limba noastră cea rumânească... și de acum avem nădejde să ni se înmulțească Scriptura pre limba noastră".⁶⁹

Iar mitropolitul Sava Brancovici, la 1675, pretindea unui preot că după slujbă să țină școală, căci "se opresc din popie, popii cari nu se nevoiesc cu rumânie, ce tot sârbie spre pedeapsa lui Dumnezeu".⁷⁰

Se observă din aceste citate că credincioșii din acest ținut românesc nu înțelegeau limba folosită în cult și de asemenea îndemnul mitropolitului Brancovici de a se nevoi preoții prin învățare și folosire a limbii române în cult. Curentul puternic de introducere a limbii române în cultul ortodox se vedește tot mai real, mai conștient, ca rând pe rând slavonismul să fie înlocuit. Poporul trebuia să înțeleagă ce se cântă și ce se citește în biserică. De altfel încep preocupările de cultură românească, grai românesc, care în cultul bisericesc făceau cauză comună cu cântarea bisericească, pe care viitorul preot trebuia să o însușească. În prefața Psaltirii românești de la Alba-Iulia din 1651 se spune: "rugăciunile și cântările și alte slujbe dumnezeiești... cu vină se vor păgubi cei ce le slujesc în limbă străină, neînțelegând-o".

Acum iau ființă multe școli sătești pentru promovarea limbii române dobândită din tipăriturile cărților sfinte de cult, când această perioadă slavonă este în agonie. Preoții și cărturarii români învățau la modestele școli sătești de pe lângă biserici și mănăstiri. Învățau: scrisul, cititul și cântările cu slujba necesară unui slujitor al altarului Domnului. Dulcea cântare de strană în duminici și sărbători, mângâia sufletul bietului iobag în asprele lui dureri cauzate de cei ce voiau înstrăinarea lui religioasă și națională. De regulă, preoția fiind moștenită din tată în fiu, tatăl era dascălul fiului care învăța în mod practic și devenea apoi învățătorul satului.⁷¹ Ei țineau școală îndeosebi iarna, căci vara mergeau la lucrul câmpului. Adunând copiii, în tinda bisericii, sau în vreo casă îi învățau cântările bisericești și buchiile bătrânești.

⁶⁹ Meteș, Ștefan, op. cit., p. 373.

⁷⁰ *Idem*, ibidem, pag.292.

⁷¹ *Ibidem*, pag.499.

Dar cântarea bisericească mai era susținută, în tradiția ortodoxă, și de răspândirea cărților de cult, tipărite de regulă în Muntenia sau Moldova, cu care românii din Ardeal au fost în permanentă legătură, de care era legată ea și răspândită de călugării călători, preoți, dieci sau dascăli care cântau, copiau, cu mult meșteșug și răbdare aceste cărți, dându-le bisericilor ce aveau nevoie de ele.

Făcând referire la fenomenul de "românire" a cântărilor bisericești avem datoria de a menționa contribuția deosebit de importantă a unor reprezentanți transilvăneni care s-a implicat în acest proces. Cu unul dintre ei am făcut cunoștință când ne-am referit la primii dascăli de cântare bisericească de la biserica Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, Bucur Grămăticul, originar din Sâmbăta de Sus. Aflăm din cartea "Alexandria" că acesta a învățat la școala dascălului Coman din București. A fost trimis la această școală de Constantin Brâncoveanu, dat fiind faptul că localitatea Sâmbăta de Sus era una dintre proprietățile domnitorului. Bucur Grămăticul a învățat atât de bine cântarea bisericească de origine bizantină încât a ajuns să fie conducător al școlii, în anul 1704 având cincizeci de elevi. Faptul că a scris o carte apreciată la acea vreme ne determină să-l încadrăm printre cărturari.⁷²

Curentul muzical inaugurat de el, în comună sau la mănăstire, a fost primit atât de ucenicii săi cât și de credincioșii veniți la mănăstire.

Ioan Sin Radului, Duma Brașoveanu, așa cum se semnează el, a fost fiul episcopului Radu Duma de la biserica Sfântul Nicolae din Șchei și cel de-al doilea reprezentant transilvănean înscris în lunga evoluție a fenomenului "românirii" cântărilor bisericești. În anul 1751, el a scris o "Psaltichie românească" care conține:

"Anastasima cu propedia și cu tot meșteșugul, cu cothinale și checatrare, stihirariul cu toate samoglasnicele praznicelor celor stăpânești și ale sfinților celor mari cari se prăznuiesc peste tot anul. Stihirariul, Penticostarului cu sărbătorile Paștilor de la Sâmbăta lui Lazăr până la Duminica Mare; Catavasierul cu toate trebuincioasele cântări ale bisericii ce se cântă peste tot anul. Așezate cu meșteșugul psaltichiei pe glasurile grecești, în zilele prealuminatului Domn Ioan Grigorie Ghica voevod, postorind în arhierescul scaun al Mitropoliei, Preasfântului și de Dumnezeu

⁷² Popescu, I., diacon - op. cit., p. 1051-1052.

trimisul Chir Neofit la anii de la facerea lumii 7259, iar de la Hristos 1751, luna lui August 1 dni."⁷³

El motivează în predoslovie, cu argumente extrase din epistola I către Corinteni a Sf. Ap. Pavel (I Cor 14,6; 11,13; 18 ș.a.) că fiecare popor creștin îl poate lauda pe Dumnezeu în limba sa. După ce semnează predoslovia, urmează o înșiruire de treizeci și patru de versuri adresate iubitorilor de Hristos "cântăreți ai acestii Vlahomuzichii și către celălalt pravoslavnic norod al Țării Românești. Cităm câteva din aceste versuri:

"O iubitori de Hristos cinstiți musicotați, Cuvioșilor părinți și întru Hristos frați Pravoslavnice norod, limbă rumânească, Păzită de Dumnezeu țară creștinească. În Domnul să vă bucurați prin sfânta cântare, Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos, Care cu nevoie de pe grece s-au scos. Prin cuvinte rumânești și prin glasuri grecești, Inima și sufletul să ți le-ndulcești ..."

Din anul 1759 până în 1775 el va preda cântarea bisericească în Brașov.

Naum Râmniceanul, născut în anul 1764 în Jina Sibiului, cel mai învățat călugăr din vremea sa, a scris în românește "Psaltichie meșteșugită a cântărilor bisericești pe glasuri" (1788).

Călătorind prin țară a activat și ca dascăl itinerant în diferite localități din Muntenia, Transilvania și Banat. El a fost contemporan cu ieromonahul Macarie. Moare în anul 1839, făcând legătura între cele două secole dar și între notația cucuzeliană și cea bizantină.

Nil-Nicolae Poponea Sibianul a fost "dascăl de sistema cea nouă a psaltichiei grecești și românești" la școala de cântări bisericești înființată de mitropolitul Dionisie Lupu, îndată după alegerea sa alături de Ieromonahi Macarie. Din documente reiese că Nil-Nicolae Poponea Sibianul ar fi coautor la alcătuirea celor trei cărți: Teoreticul, Anastasimatarul și Irmologhionul alături de Ieromonahul Macarie.

Apariția lui George Ucenescu pe scena muzicii bisericești transilvane este determinată de starea de lucruri existentă la școala din Șcheii Brașovului după încetarea activității lui Ioan Duma Brașoveanul.

⁷³ Ibidem, p.1053.

Stilul de cântare psaltică adus de călugării de la Sinaia și Predeal i-a nemulțumit pe brașoveni și i-a determinat să se adreseze lui Anton Pann pentru îndreptarea situației existente. În acest sens conducerea Bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, prin intermediul unei scrisori îl roagă pe Anton Pann să le trimită "un cântăreț bun și cinstit" și să-l pregătească pe trimisul lor, George Ucenescu în cântarea bisericească autentică.

Anton Pann dă curs ambelor dorințe ale brașovenilor, trimițându-le pe numitul Gheorghe Ionescu, în calitate de cântăreț, iar în urma unei pregătiri strălucitoare scoate din G. Ucenescu un mare dascăl, care avea să desfășoare o vastă și bogată activitate: cântăreț de strănă, profesor de muzică bisericească și laică, compozitor, folclorist, scriitor, tipograf ș.a.

Dintre lucrările muzicale rămase de la G. Ucenescu amintesc: "Tratat teoretico - practic de muzică ecleziastică greco orientală", manuscris în anii 1953 de către folcloristul Vasile Nicolescu, la cântărețul Dumitrescu Badea, care-1 deținea de la tatăl său Andrei, ambii foști elevi ai lui Ucenescu. Manuscrisul se compune din două părți: prima parte cuprinde lămuriri teoretice iar cea de-a doua, cântări necesare stranei ca de pildă: "Cântările Sfintei Liturghii Răspunsurile glas V", ale lui Anton Pann, se cântă și azi în Transilvania, într-o formă puțin simplificată. Ele au fost notate de D.Cunțan,⁷⁴ probabil tot sub influența Brașovului.⁷⁵

Gheorghe Ucenescu a fost unul dintre marii psalți ai Bisericii Ortodoxe, iar pentru Biserica din Transilvania, cel mai mare dintre cei cunoscuți până acum.

În anul 1657, la Făgăraș, a fost întemeiată o școală cu un plan bine studiat pentru buna ei funcționare, de către Susana Lorantfi. Este considerată prima școală sistematică în care în mod sigur s-a predat și muzică bisericească.

⁷⁴ Dimitrie Cunțan s-a născut în anul 1837 în comuna Dobârca Sibiului, din părinți țărani. A urmat Școala Normală Nemțească din Miercurea Sibiului, după care trece la Gimnaziul Romano-Catolic din Sibiu, pe care îl absolvă în 1859. În același an primește post de învățător la Școala din suburbiul Iosefin. Este remarcat de Mitropolitul Andrei Șaguna, care îi acordă funcția de comisar consistorial. În 1864 înlocuiește la Seminar pe fostul profesor Ioan Dragomir la disciplina Cântări Bisericești. În 1865 este hirotonit diacon, iar în 1872 devine preot. Datele biografice sunt extrase din: Popa, Valeriu, preot, Dimitrie Cunțan, în: Școala Ortodoxă Română de Cântăreți Bisericești „Dimitrie Cunțan” din Sibiu.

Anuarul II 1927-1937-1947, publicat de preotul Valeriu Popa, director. Suceava, 1947, Tipografia Bucur Orendovici, Suceava, 70 pagini, p.1-14.

⁷⁵ Topolog, Nicolae, *Cântarea bisericească la români*, în: Anuarul festiv al Școlii Ortodoxe Române de cântăreți "Dumitru Cunțan", Tiparul Tipografiei Arhiepiscopale Sibiului, 1938, p. 20-21.

Această școală a fost pusă în slujba calvinsmului și se pare că a durat până la unirea din 1700. În această școală au fost pregătiți preoți și învățători din Țara Oltului. Aici pe lângă învățarea alfabetului, citirea Evangheliei, Psaltirii și Catehismului, se învăța și cântarea bisericească așa cum se cânta la școlile din Lugoj și Caransebeș. "Pe nici un dascăl să nu-1 trimită la sat până nu învață citirea, scrierea românească, să cânte bine și catehismul."⁷⁶ Se susține și recomandă că-n bisericile românești să fie introdusă cântarea bisericească așa cum era practică în Lugoj și Caransebeș.

Astfel despre aceste școli ni se oferă informația că le-a influențat în anul 1644, Acațiu Barcsai. În bisericile acestor orașe a reușit să se facă să se cânte psalmi traduși din ungurește în românește de către predicatorul din Lugoj, Ștefan Fogaraș.⁷⁷

Tot în acest sens vom aminti contribuția lui Simion Ștefan, mitropolitul ortodox, care la Alba Iulia în secolul XVII, tipărește cărțile cu "cântările nostre bisericești deosebite de cele latinști". Aici se desfășoară o vie activitate pedagogică muzicală iar școala din Făgăraș încununa și mai mult ceea ce s-a numit cântarea bisericească autentică a românilor transilvăneni ortodocși.⁷⁸

Deci, după cele menționate mai sus, tragem concluzia că activitatea didactică era concentrată în jurul învățăturii pe cale orală a cântăreților cuprinse în Octoih și în celelalte cărți de strană, dascăli fiind ori unii preoți mai bine pregătiți în acest sens, călugări mai bătrâni din mănăstiri ori protopsalți din marile centre, care luau pe lângă ei ucenici și cu metode simple și personale îi învățau cântarea și rânduiala slujbelor, în cele mai multe cazuri pe cale orală. Mai ales cântăreții de la bisericile domnești trebuie să fi avut ucenici, care țineau isonul și pe care-l deprindeau să execute cântările după auz. După modelul bisericii domnești era organizat personalul cântăreților și la mitropolii, episcopii și mănăstiri. Pe lângă fiecare protopsalt era un număr de tineri aleși, numiți "peveți" (cântăreți) din care cei mai buni deveneau psalți și protopsalți la curtea domnească sau la alte biserici mai însemnate.

⁷⁶ Poslușnicu, Grigorie- *"Istoria muzicii la Români*, București 1928, p.109.

⁷⁷ *Ibidem*, pag.116.

⁷⁸ Vlad, Șofron, Preot, Prof. Dr. și Păcurariu Mircea, Asistent- *"Istoria Institutului Teologic de grad Universitar din Sibiu (1811-1961) în "Mitropolia Ardealului"*, Sibiu, anul VI, nr. 11-12, 1961, p.677.

În Transilvania și Banat a circulat aceeași muzică de tip bizantin care se cânta și-n Moldova, difuzată pe cale orală și în scris.⁷⁹

În continuare vom prezenta cele mai importante documente și scrieri fie în manuscris fie tipărite, în care sunt menționate indicații muzicale și de execuție a cântărilor bisericești.

Printre cele mai vechi texte slavone folosite în ținuturile românești, după care s-a cântat, se păstrează un Minei pe luna martie, numit Codex suprasliensis și datând din sec. XI. Din sec.XIII se păstrează fragmente dintr-un Minei cu indicația ehului la tropare și condace. Din sec.XIII-XIV se păstrează partea a II-a a Octoihului de la Caransabeș cu cântările glasului V-VIII. Din sec. X-XI s-au păstrat multe manuscrise slavone, după care s-a cântat practic la strănă muzica bizantină și nu numai manuscrise, dar chiar și tipărituri. Recent a fost descoperit la Biblioteca Muzeului culturii românești din Șcheii Brașovului un incunabul unicat "Triod-Penticostar", făcând parte din primele cărți slavone tipărite cu litere chirilice, în anul 1491, la Cracovia.

Fenomenul cultural al apariției și instaurării definitive a scrisului cântării în limba română s-a desfășurat pe un răstimp de două veacuri.

Traducerea primelor cărți liturgice în limba română începe în prima jumătate a sec. XVI iar tipărirea lor în a doua jumătate a aceluiași secol. Traducerea cărților de strănă după care se cânta, cu excepția Octoihului, a început cu un secol mai târziu.

Cea mai veche piesă muzicală românească cunoscută până acum în întregime - muzică și text, este oda: "Ia de pre noi, Tu, Doamne, mânia Ta" colecția "Odoe cum harmoniis" a lui Honterus, tipărită în anul 1548 pentru uzul școlii brașovene, piesă descoperită și transmisă de muzicologul Romeo Ghircoiașu.⁸⁰ Textul românesc a fost publicat împreună cu altele, prin 1570 și atașat melodiei, cu scopul de a atrage și prin cântare pe români la reformă.

La Brașov s-a citit întâi românește Evanghelia și Apostolul, aici s-a rostit Crezul și Tatăl nostru (și aici s-au ținut cele dintâi predici, în care se tălmăceau evangheliile). Prima carte de strănă introdusă la Biserica din Șcheii și în școala de aici este Octoihul mic.

⁷⁹ Ciobanu. G. – Ionescu. M., *Antologhionul lui Evstatie- Protopsaltul Putnei 1511*, Ed. Muzicală Buc, 1983.

⁸⁰ Chircoiașu. Romeo, *Contribuții la istoria muzicii românești*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1975, pag. 106.

Cum una din materiile principale era muzica bisericească și cântările formau o parte integrantă a slujbei care trebuia românicizată, era firesc să se înlăture și de la strană cântările în limba slavonă și să se introducă cele în limba română. Lucrul acesta s-a realizat în bună parte prin scoaterea de la strană și de la școală a octoihului slavonesc și prin introducerea acestui octoih românesc. Ceea ce este cert și nu poate fi contestat este faptul că după acest Octoih mic s-a cântat multă vreme românește, motiv pentru care între anii 1640 - 1644 Popa Mihai copiază acest Octoih după care s-a cântat în continuare românește.

Diaconul Coresi a alcătuit o operă de literatură bisericească, atât de trebuitoare cântărilor religioase ale stranei. La Brașov scrie și tipărește pe rând: Psaltirea, partea I și a II-a a Octoihului, Psaltirea slavo-românească, Triodul slavonesc, Octoihul mic slavonesc, Apostolul, Evanghelia și altele. În satul Budacul-românesc, popa ieromonahul Vartolomei scrie și tipărește un Catavasier și un Osmoglasnic, în mai 1708, compus din două părți: partea I pentru rugăciuni iar partea a doua pentru cântările bisericești.⁸¹

Colaboratori la ridicarea prestigiului limbii și a cântului în Biserica ortodoxă printre care și Filip Moldoveanu, se găsesc în multe din centrele cu caracter cultural românesc din Ardeal.

Spre deosebire de muzica liturgică din Țara Românească și în Moldova, cea din Transilvania și Banat se prezintă mai neunitară. Există centre culturale - Aradul de pildă - în care aceleași ehuri prezintă la doi profesori trăsături modale și stilistice diferite. Ceva mai mult între ceea ce se predă în școli și ceea ce se poate auzi la psaltii din comunele mai îndepărtate, există deosebiri apreciabile, melodiile publicate fiind mult simplificate, pe când ale cântăreților de țară sunt mai oramentate și influențate adesea de creația populară.

Nu trebuie să ne mire acest lucru, deoarece circulând pe cale orală atât cântarea liturgică, cât și cea populară, fiecare psalt pune la contribuție propria experiență artistică, din care face parte și creația populară. Afirmatia e valabilă și în sens invers, adică și țărani creatori sunt influențați de muzica liturgică, deoarece aparține și aceasta experienței lor artistice. Distingem totuși câteva zone în Transilvania și anume:

- partea de sud-est și vest (Banatul cu Aradul și Crișana) în care muzica liturgică se apropie mult de cea practică în biserica sârbească dar se face simțit și felul de a se cânta în restul Transilvaniei.

⁸¹ *Ibidem*, pag. 108.

- partea de sud a Transilvaniei, în care Braşovul şi împrejurimile au adoptat dintotdeauna muzica liturgică din Ţara Românească în timp ce Sibiul prezintă un amestec între ceea ce cântă Braşovul şi ceea ce cântă de pildă Caransebeşul, care aparţine Banatului. Unele ehuri ale cântării sibiene aparţin stratului mai vechi de muzică bizantină, dar cu schimbarea plagalului în autentic în timp ce plagalul propriu-zis a preluat forma mai nouă a muzicii greceşti. Acesta este cazul cu ebul sau glasul V care foloseşte o scara de tip minor (cu treapta a şasea mobilă şi care sfârşeşte pe treapta a cincea, întocmai ca ebul medieval şi ca stihurile psalmului de la Vecernia de sâmbătă seara).

- centrul Transilvaniei ca şi nordul, fiind mai îndepărtate atât de Ţara Românească cât şi de Moldova iar din punct de vedere jurisdicţional depinzând când de biserica sârbă, când de cea valahă când de cea moldavă, cântarea s-a depărtat tot mai mult de cea bizantină, influenţa populară fiind aici şi mai mare.

Se recunoaşte totuşi uşor, substratul bizantin al acestei muzici. Aceasta se explică, mai mult decât prin orice, prin faptul că până la unirea unei părţi a românilor ortodocşi cu Roma, în anul 1697-1701, circulau manuscrise psaltice prin diferite centre culturale transilvănene.

Remarcăm pentru întreaga zonă transilvăneană uniformitatea şi lipsa de varietate a cântărilor, în raport cu cele din Ţara Românească şi Moldova. Cel puţin astfel se prezintă cântările din publicaţiile apărute până acum, în notaţie literară, deoarece un studiu al cântării ce se practică oral, nu s-a făcut.

Muzica bisericească românească cu toată varietatea sa stilistică regională, are la bază muzica bizantină.⁸²

La menţinerea circulaţiei muzicii bizantine în Transilvania şi Banat au contribuit mai ales contactele cu ţările române. Dintre aceste contacte amintim:

- tipăriturile de cărţi bisericeşti care circulau la absolut toţi românii. Este de presupus că odată cu acestea circulau şi felul de a cânta cu atât mai mult cu cât difuzarea se făcea în primul rând prin călugări.

- mulţi transilvăneni mergeau pentru învăţătură, în centrele culturale a ţărilor române sau erau chemaţi profesori din aceste ţări.⁸³

⁸² Barbu Bucur. Sebastian, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul românesc în secolul XVIII şi începutul secolului XIX şi aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989, pag. 45.

⁸³ *Ibidem*, pag. 6.

Cu toate aceste legături se constată unele deosebiri care se observă între muzica bisericească din fostele țări române și cea din Transilvania și Banat, cât și în felul de cântare actual practicat în diferitele parohii ardelene și bănățene.

Pentru a atrage cât mai mulți la unire pe de o parte s-a urmărit permanent întreruperea contactului cu țările române, iar pe de altă parte românii ortodocși au fost puși sub influența Bisericii sârbești.

Banatul și Crișana au stat în contact mai strâns cu sârbii, la școlile cărora se pregăteau preoții, iar uniții și-au păstrat cât au putut muzica pe care practicau în momentul unirii cu Roma.

Păstrarea vechiului rit ortodox deci și a cântării a fost una din condiții acceptării acestei uniri.

După cum am văzut în acest capitol, perioada dintre secolele XV-XVIII, este una de schimbări, transformări și stabilizări a unui cadru cât de cât propice desfășurării și dezvoltării muzicii bisericești în aceste ținuturi.

Este deosebit de important mai ales mijlocul acestei perioade (Secolele XVI-XVII) pentru faptul că acum apar pentru prima dată cărțile de cult, în slavonă și apoi în românește, în mod organizat și cu mai multă experiență de slujire aduse de clericii slavi și de altfel, odată cu aceștia, și de o dezvoltare a cântării din biserci.

Am văzut că acum se caută o uniformizare a stilului de interpretare într-un fel original poporului nostru românesc. În acest sens menționăm că muzica din Banat, cea bisericească, nu este întâlnită decât în zona noastră, influențată fiind de folclorul zonal și influențând la rândul ei sau interacționând în mod constructiv cu muzica bisericească sârbă, având aceeași rădăcină și transmițând peste ani formule melodice asemănătoare.

2.

MUZICA ROMÂNEASCĂ DE STRANĂ DIN BANAT – SECOLELE XX-XXI

2.1. Cercetători și autori de manuale de cântări bisericești

Cântarea de strănă din Banat a fost de-a lungul vremii și mai este și astăzi un organism viu. S-a transmis secole la rând pe cale orală până ce abia în secolul al XX-lea unii iubitori de muzică bisericească au notat pentru prima dată aceste adevărate capodopere de creație.

Preocupările pentru muzica bisericească - cântarea de strănă din Banat au fost mai puțin numeroase în comparație cu scrierile și cercetările muzicii de aceeași factură din Țara Românească sau Moldova. Totuși, câteva nume sonore ale lumii muzicale românești au fost interesate și de această muzică deosebit de frumoasă.

Printre cercetătorii de marcă dispuși să abordeze problema muzicii de strănă din Banat îl amintim pe **Gheorghe Ciobanu**. Acesta studiază problema glasurilor pentru a înțelege mai bine deosebirile care există între cântarea bisericească practică în Moldova, Muntenia, Dobrogea și Oltenia și cea practică în Ardeal și Banat. După o analiză minuțioasă a structurii sonore prezente în cântarea bisericească din regiunile amintite mai sus, Ciobanu ajunge la anumite concluzii:

- între muzica bizantină psaltică practică în țările românești extracarpătice și cea practică în Transilvania și Banat există deosebiri esențiale;⁸⁴
- originea muzicii bisericești practicate în Transilvania (Ardeal) și Banat este fără îndoială bizantină după cum dovedește existența numeroaselor mănăstiri de factură răsăriteană pe teritoriul Banatului încă din perioada medievală. Acestea au stat în legătură permanentă cu cele din țările românești, cu cele din sudul Dunării și cu Bizanțul. Drept dovadă, după părerea lui Ciobanu, ne stau manuscrisele muzicale care au circulat în Balcani;⁸⁵

⁸⁴ Ciobanu, Gheorghe - *Muzica bisericească la români*. Revista Biserica ortodoxă română, nr. 1 -2, 1972, pag. 162.

⁸⁵ *Ibidem*, pag. 163.

- cauzele care au determinat deosebiriile dintre muzica bisericească din țările românești extracarpatiche și cea din Transilvania (Ardeal) și Banat sunt printre altele legate și de fenomenul Unirii cu Roma a unor români din aceste ținuturi și contactul pe care l-a avut Banatul cu sârbii, mai ales cât au stat sub jurisdicția Bisericii sârbești.

Deosebiriile dintre muzica psaltică și cea prezentă în Ardeal și Banat se pot explica și prin pătrunderea în muzica bisericească ardeleană și bănățeană a elementelor lumești, străine de atmosfera bisericească. Aceste elemente, după părerea lui Gheorghe Ciobanu, nu sunt alceva decât particule folclorice care au contribuit la crearea unei variante bănățene a muzicii bisericești, sau chiar la conturarea unui stil bănățean apropiat de sufletul și mentalul bănățenilor. În ceea ce privesc deosebiriile dintre cântarea bisericească din diversele eparhii în Banat, fenomen prezent până în zilele noastre, profesorul Ciobanu afirmă că acestea se datorează pe de-o parte păstrării unor forme modale vechi iar pe de altă parte contactelor ulterioare cu folclorul și cu creația cultă indigenă dar și a popoarelor vecine.⁸⁶

Pe lângă preocupările legate de stabilirea diferențelor dintre muzica bisericească a țărilor românești și cea originară din Ardeal și Banat sau implicațiile muzicii folclorice în cântarea de strană din Banat, profesorul și muzicologul Gheorghe Ciobanu explorează încă un domeniu legat tot de muzica duhovnicească bănățeană și anume asemănările dintre aceasta și muzica sârbilor. De acest aspect a fost preocupat încă un mare muzician, **Timotei Popovici**, profesor de muzică bisericească la Sibiu, afirmând că muzica bisericească sârbească poate fi regăsită în Banat și Ardeal iar acest fapt se datorează ierarhiei bisericești comune căreia românii și sârbii de aici i-au fost supuși ani la rând. **Terențius Bugariu** a afirmat la rândul lui că pentru sârbi ca și pentru diecezele din Ardeal și Caransebeș cântările sunt comune, găsind explicația în faptul că prin sârbi și ruși întreaga cântare bisericească a fost adusă de la greci.⁸⁷

O altă personalitate muzicală românească preocupată de cântarea bănățeană de strană a fost Tiberiu Brediceanu. După observațiile acestuia în bisericile din Banat, cu deosebire în cele de la orașe și înainte de toate în biserica din Lugoj, s-a păstrat o melodie tipică, plină de mărație și înălțătoare de

⁸⁶ *Ibidem*, pag. 167.

⁸⁷ Brediceanu, Tiberiu - *Cântarea bisericească de strană. Calendarul Banatului pentru anul 1933*, pag. 94-95.

suflet. Brediceanu se referă și la existența unor școli în care muzica bisericească după tiparele lugojene a putut fi învățată și înafara spațiului bănățean încă din secolul al XVII-lea. Astfel în anul 1657, Susana, văduva principelui ardelean George Rakoczi a înființat o școală pentru învățătorii din Făgăraș impunând obligația profesorilor de a învăța elevii după tiparele de la Lugoj și Caransebeș. Astfel, Brediceanu ne oferă informații prețioase despre cele mai importante școli de cântare bisericească din Banat care, iată, devin un model și pentru alții.

Tiberiu Brediceanu se mai referă în cercetările sale și la mult disputata problemă a influențelor sârbești asupra cântării de strană în Banat. Brediceanu este de acord ca s-ar putea vorbi despre o oarecare influență reciprocă pe care muzicologul nu o tratează în mod deosebit.

De cântarea bisericească, implicit de cea bănățeană a fost preocupat și Traian Mârza. Cercetările lui fac referire la legăturile dintre muzica populară și cea bisericească tratând prin metodă comparată în special problema cadențelor pe care le consideră un punct comun între muzica bizantină, gregoriană și cea a popoarelor balcanice. În acest sens, Mârza ia în discuție mai multe modele printre care Condacul Nașterii Domnului notat de I. D. Petrescu și la fel unele colinde la care face referire și Gheorghe Ciobanii în unul dintre studiile sale⁸⁸.

Una dintre cercetările cu note estetice asupra cântării de strană din Banat este realizată de către profesorul Ioan Brie. Acesta face referiri la conexiunile dintre muzica bisericească din întreaga Transilvanie și muzica populară, conexiuni pe care le aprobă și chiar le susține. După părerea lui, muzica bisericească nu poate fi separată de spiritul poporului, ea fiind de fapt un refugiu pentru omul simplu evadat din realitatea socială politică sau economică. Tendințele de evoluție a muzicii bisericești, în opinia profesorului Brie, trebuiesc direcționate către încadrarea în spiritul artei naționale și către emanciparea ei de tutela culturilor muzicale străine⁸⁹.

Opiniile profesorului Brie pot fi puse în discuție de către susținătorii sau adversarii ideii de tolerare a influențelor infiltrate în muzica bisericească nu numai în Banat ci și în alte zone populate de români. Cert este că profesorul Brie se alătură părerilor conform cărora muzica bisericească din Banat nu poate fi desprinsă din contextul influențelor muzicii populare.⁹⁰

⁸⁸ Mârza, Traian - *Cadențe modale finale în cântecul popular românesc*. București, Studii de muzicologie, vol. 11, 1966.

⁸⁹ Brie, Ioan - *Considerațiuni generale asupra muzicii în Biserica Ortodoxă și cu privire specială asupra muzicii în Biserica Ortodoxă Română*. (manuscris), pag. 13 -15.

⁹⁰ *Ibidem*, pag. 17.

Atunci când vorbim despre lucrările de referință în domeniul cântării de strănă din Banat nu ne referim numai la studiile care au ca scop elucidarea unor neclarități sau descoperirea și prezentarea unor aspecte mai deosebite. De această dată, dorim a scoate în evidență preocupările unor cercetători ai locului, ai meleagurilor bănățene, antologiile și culegerile de cântări bisericești de strănă apărute de-a lungul zecilor de ani și care reprezintă un reper clar pentru însușirea sau cercetarea diverselor aspecte ale cântării. Aceste lucrări în nici un caz nu pot fi trecute cu vederea în cercetările noastre, fiind un punct important de referință alături de cercetările de teren. Autorii lor poate nu sunt atât de cunoscuți precum marii muzicologi preocupați de cântarea bănățeană de strănă (**Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Ciobanu, Traian Mârza** și încă mulți alții).

Importanța lucrărilor realizate de aceștia este însă incontestabilă. Câteva dintre lucrări - colecții purtând de cele mai multe ori titlul de *Cântări bisericești*, au fost în trecut și au rămas până astăzi adevărate *abecedare* de însușire a cântării de strănă, motiv pentru care prezența lor trebuie marcată într-un mod aparte.

Antologiile de cântări bisericești apărute de-a lungul anilor pot fi într-adevăr numite culegeri. Sensul acestui cuvânt poate fi interpretat atât în varianta lui cărturărească, desemnând un volum antologic, cât și în varianta sau înțelesul folcloric, de asamblare a cercetărilor de teren. Volumele de cântări bisericești, atât cele realizate la începutul secolului al XX-lea cât și cele recente apărute în ultimele decenii ale aceluiași secol, reprezintă de fapt unele încercări de a sistematiza cât mai bine cântarea bănățeană de strănă, în cele mai multe cazuri conform modelului pe care îl vom denumi în paginile următoare - *al modelelor melodice*. Vom observa că modul de sistematizare al cântărilor respectă ordinea bisericească a serviciilor din cursul unei zile (cântările sunt așezate în pagini în conformitate cu cerințele unei zile liturgice - cântările Vecerniei, ale Utreniei și ale Liturghiei) sau cursul calendarului bisericesc (începând cu 1 septembrie și încheindu-se cu 31 august). Un fapt foarte important este acela că toate culegerile de cântări reprezintă încercări de *îmbunătățiri* ale pieselor culese în teren de către autori. Este de discutat cât de benefice au fost aceste îmbunătățiri pe care autorii, de bună credință, au dorit să le aducă. Cert este că muzica bisericească bănățeană de strănă s-a transmis secole la rând pe cale orală iar primele așezări pe hârtie ale cântării au fost făcute destul de târziu.

Primele notări ale cântării bănățene de strană au fost realizate abia după anul 1900.⁹¹ Primele personalități care au încercat să transpună oralitatea muzicii de strană bănățene în pagini de antologie au fost Terențius Bugariu, Trifon Lugojan, Nicolae Firu iar mai târziu Dimitrie Cușma, Ioan Teodorovici, Gheorghe Dobreanu, Atanasie Lipovan, Constantin Vladu, Cornel Givulescu, Nicolae Belean și alții⁹².

Unul dintre autorii de colecțiilor de cântări, axat pe zona Aradului a fost Trifon Lugojan. Vorbind despre preocupările lui Lugojan în domeniul cântării de strană nu putem omite câteva lucrări de referință. În primul rând aici vor fi marcate trei colecții ale sale intitulate *Cele opt glasuri* care echivalează cu cele trei servicii principale din cadrul unei zile liturgice, Vecernia, Utrenia și Liturghia.

Primul volum apărut la Arad în anul 1927, ca dealtfel și celelalte două, ne aduce specificul cântărilor slujbei de seară. În prefața acestui volum autorul scoate în evidență un fapt, anume că modul de practicare al cântării de strană în zona Aradului este oarecum diferit de cel din Banatul propriu - zis, Lugojan exprimându-și părerea personală și asupra motivelor acestei deosebiri: *Cu timpul ne-am deosebit în cântare și noi eparhia Aradului de cea a Caransebeșului....fapt care provine de acolo, că la noi cântările bisericești n-au fost fixate pe note și s-au susținut numai după auz care împrejurare a permis fiecărui cântăreț să schimbe melodiile după gustul său.* Ca unul dintre motivele pentru care Lugojan a dorit apariția volumului ce are ca subiect cântarea de strană, autorul enunță prezența numărului mare de sectanți cum îi numește el, problemă cu care și până astăzi se confruntă ortodoxia în zona Aradului⁹³.

Cel de-al doilea volum din *Cele opt glasuri* în care sunt descrise cântările de la slujba de dimineață debutează cu Dumnezeu e Domnul pe toate glasurile.⁹⁴ Se continuă cu Troparele soborului îngeresc, glas 5 apoi Antifonul I, Prochimenul și Laudele mici. Abordarea celor din urmă, începând cu Antifonul I se face din nou respectându-se ordinea succesivă a glasurilor. În lucrarea lui Lugojan urmează de la pagina 121 Stilurile după Evanghelie și Sfânt este Domnul. Volumul continuă cu Laudele mari pe toate cele opt glasuri, Doxologia cea mare pe glasurile 2, 6 podobie, 8 și 8 podobie. De la pagina 155 urmează

⁸⁸ Belean, Nicolae. *Cântări bisericești*. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1995, pag. 3.

⁹² *Ibidem*, pag. 4.

⁹³ Lugojan, Trifon. *Cele opt glasuri aranjate pe note* (partea I). Arad, Tipografia diecezană, 1927, prefață, pag.2.

⁹⁴ Lugojan, Trifon. *Cele opt glasuri aranjate pe note* (partea II). Arad, Tipografia diecezană, 1927, pag. 4.

Polieleid cu psalmii specifici (134, 135, 136) și apoi: Stilurile de pocăință -glas 8, Troparul Acatistului în Sâmbăta a V-a din Post - glas 8, Condacul, Troparul Ceasului al IH-lea - glas 6, Troparul Ceasului al VI - glas 2. Volumul se încheie cu Troparul Ceasului al IX-lea — glas 8.

Cel de-al treilea volum de cântări bisericești realizat de Trifon Lugojan cuprinde cele de trebuință la Liturghie.⁹⁵ Pe lângă cântările Liturghiei Sfântului Ioan, Lugojan prezintă și cântările specifice Liturghiei Sfântului Vasile cel Mare, Aghioasele, De tine se bucură - imnosul, Pe arătătorul, după care urmează cântările de la Liturghia Sfantului Grigore Dialogul (heruvicul Acum puterile cele cerești, priceasna Gustați și vedeți, cântarea Bine voi cuvânta pe Domnul în toată vremea). Același volum mai conține și un adaus ce cuprinde Chemarea Duhului Sfânt, Sfințirea apei celei mici, Rugăciunea de mulțumire, Te deum (cântările pentru această slujbă bisericească specială) și un Mulți Ani.ncă o lucrare a lui Lugojan merită să fie menționată și abordată atunci când dorim să ne formăm o imagine despre modul în care a fost practică cântarea bisericească în spațiul vestic românesc. Astfel, deosebit de interesant este volumul intitulat Parastasul cum se slujește în eparhia Aradului. Lucrarea apare în anul 1941, din nou la Arad și descrie cântările acestei slujbe importante. Volumul ne atrage atenția nu numai prin faptul că prezintă cântările slujbei parastasului ci și prin modul de concepere. Anume, autorul intercalează cântările așezate pe note printre replicile slujitorului altarului, astfel cu ușurință poate fi urmărită desfășurarea întregului serviciu religios. Cartea reprezintă un bun manual de tipic și cântare bisericească, cel puțin când este vorba despre slujba parastasului.

Când este vorba despre lucrările lui Atanasie Lipovan legate de domeniul pe care îl abordează capitolul de față, vom aminti în mod special Cântările bisericești apărute la Arad. Din păcate, am putut aborda doar volumul II al acestei lucrări care vede lumina zilei în anul 1946. Aici Lipovan încearcă întocmirea unei culegeri care ar aborda cântările importante pentru toate sărbătorile de peste an. Volumul conține pe copertă o precizare a autorului și anume că este realizat pe baza vechilor melodii obișnuite în Banat și Crișana, puse pe note liniare⁹⁶.

⁹⁵ Lugojan, Trifon. *Cele opt glasuri aranjate pe note* (partea III). Arad, Tipografia diecezană, 1927, pag. 1.

⁹⁶ Lipovan, Atanasie. *Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an* (volumul II). Arad, Tipografia diecezană, 1946.pag. 12.

Volumul al doilea al Cântărilor bisericești, din păcate singurul la care am putut ajunge, cuprinde cântările pentru sărbătorile din perioada decembrie - februarie și a fost editat cu binecuvântarea episcopului de atunci al Timișoarei, Vasile. Deși se referă la o perioadă relativ scurtă a calendarului bisericesc, volumul este destul de grăitor în ceea ce privește modul în care s-a practicat muzica de strană în special în zona Aradului. Așezarea cântărilor respectă atât ordinea sărbătorilor cât și parcursul unei zile liturgice astfel că melodiile fiecărei sărbători încep cu Vecernia, sunt urmate de cântările Utreniei și se încheie cu cele ale Liturghiei. Este deosebit de interesant faptul că la un moment dat autorul, în cadrul cântărilor Utreniei, dă indicații despre modul de interpretare scriind sub titlul Psalmul ales remarcă - strana dreapta iar mai târziu, acolo unde debutează fragmentul de text Doamne hibit-am buna cuvînța casei tale notează - strana stângă. Astfel, autorul precizează dorința sa și probabil practica stranelor din zona Aradului de a interpreta aceste cântări în formă străveche, antifonală.⁹⁷ Acolo unde există anumite cerințe speciale ale tipicului cum este de exemplu cazul Liturghiei Sfântului Vasile cel Mare, autorul descrie și cântările specifice unei astfel de rânduiri tipiconale.

Lucrarea lui Lipovan pe care am descris-o reprezintă una dintre referințele din trecut ale cântării de strană în zona de vest a României. Deși nu este strict legată de spațiul pe care îl abordăm noi, fiind axată mai mult pe modul de cântare din zona Aradului, lucrarea reprezintă un important izvor istoric în primul rând datorită modului de sistematizare a cântărilor care devine pentru autorii de mai târziu, un reper de la care nu se vor abate. Nu trebuie uitat faptul că aceasta precum și alte colecții de cântări de mai târziu au fost întocmite în mare parte pe baza culegerilor de teren peste care s-au suprapus experiențele și amprenta personală a autorilor de volume. Asupra acestui fapt ne atrage atenția însuși Atanasie Lipovan indicând originea cântărilor din lucrarea sa încă din titlu și din remarcile de pe copertă.

Lucrarea care reprezintă una dintre cele mai importante încercări de sistematizare a cântării de strană din Banat și care a devenit un model pentru încercările de mai târziu dar și pentru însușirea cântării bănățene este cartea *Cântări bisericești* a trei autori, a profesorului Dimitrie Cusma, preotului Ioan Teodorovici și a profesorului Gheorghe Dobreanu. Cartea a fost editată de către Mitropolia Banatului și a apărut la Timișoara în anul 1980. În *Cuvântul înainte* al Înalț Prea Sfințitului Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului, căruia

⁹⁷ *Ibidem*, pag. 15.

autorii îi dedică această lucrare, ierarhul bănăţean prezintă câteva dintre motivele pentru care a fost necesară editarea unei cărţi de cântări bisericeşti devenită mai târziu un adevărat abecedar al cântării de strană din Banat. Înalt Prea Sfinţitul Nicolae afirmă că în vremurile trecute cântarea bănăţeană a fost transmisă de la o generaţie la alta datorită cântăreţilor de strană, de cele mai multe ori pe cale orală deşi au existat cărţi de cântări bisericeşti. În acest sens Mitropolitul Banatului aminteşte lucrările lui Terenţius Bugariu (1910), Trifon Lugojan (1929), Nicolae Fim (1933) sau Atanasie Lipovan (1944 şi 1946). Nu se precizează însă clar titlurile lucrărilor⁹⁸.

Ca argument în favoarea editării *Cântărilor bisericeşti*, Mitropolitul Nicolae evidenţiază lipsa unor astfel de lucrări în ultima perioadă. Epuizarea ediţiilor precedente (şi la ele la rândul lor incomplete şi cu anumite greşeli) dar totodată şi dorinţa de o oarecare uniformizare a cântării bănăţene care a devenit diferenţiată chiar de la o localitate la alta datorită abordării orale, reprezintă punctele tari ale argumentaţiei înaltului ierarh. Este de la sine înţeles că în perioadele descrise de mitropolitul Nicolae Corneanu a fost imposibilă evitarea pătrunderii unor elemente folclorice în cântarea bisericească. Deşi conştient că o uniformizare perfectă nu poate fi realizată, Mitropolitul Nicolae îşi exprimă în cuvântul de început nădejdea că lucrarea celor trei autori, Cusma, Teodorovici şi Dobreanu, evaluată de către o comisie îndrumată de Prea Sfinţitul Episcop - vicar de atunci, dr. Timotei Sevciciu Lugojanul, va ajuta considerabil la executarea corectă a cântării bisericeşti de întreaga obşte a credincioşilor.⁹⁹

Lucrarea *Cântări bisericeşti* a celor trei autori, apărută la Timişoara în anul 1980, conţine patru părţi distincte şi anume:

- partea I: Cântările Vecerniei, Utreniei şi Sfintei Liturghii,
- partea a II-a: Polieleul, Psalmii aleşi, Mărimarile, Caiavasiile Praznicelor împărăteşti, Troparele şi Condacele tuturor sărbătorilor, Cântări la Liturghia Sfântului Vasile şi a Sfântului Grigorie, Podobiile glasurilor,
- partea a III-a: Cântări la slujbele Sfintelor Taine şi ale ierurgiilor principale;
- partea a IV-a: Irmoasele praznicelor împărăteşti şi ale Maicii Domnului.

Partea I este sistematizată în conformitate cu trebuinţele bisericeşti, respectându-se cursul unei zile liturgice care începe cu slujba Vecerniei din ziua

⁹⁸ Cusma, Dimitrie- Teodorovici, Ioan - Dobreanu, Gheorghe. *Cântări bisericeşti*. Timişoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1980, pag.9.

⁹⁹ *Ibidem*, pag. 10.

precedentă. Astfel, prin toate cele opt glasuri vor fi trecute cântările ce sunt practicate la slujba Vecerniei apoi la slujba Utreniei și cele din cadrul Sfintei Liturghii. Cântările prezentate în volum pot fi luate drept model de însușire conform unui concept și sistem specific pentru cântarea de strană bănățeană, sistem denumit al modelelor melodice a cărui existență de fado la stranele bănățene au confirmat-o cecetările pe care le-am întreprins. De fapt o mare parte a lucrării celor trei poate fi încadrată în sistemul modelelor fiind vizibilă chiar tendința autorilor de a facilita acest lucru prin modul de sistematizare și de abordare a cântărilor.

După cum am spus deja, cântările Vecerniei, Utreniei și cele ale Liturghiei au fost trecute prin toate cele opt glasuri respectându-se ordinea lor firească. Având în vedere că această lucrare va reprezenta unul din reperele noastre importante pentru analizele din capitolele următoare, ne vom îndrepta o atenție deosebită asupra ei și în special asupra primei părți.

Cântările glasului I debutează cu Vecernia. Autorii ne prezintă aici cântările: Doamne strigat-am, Mărire...Și acum, Prochimenele zilelor săptămânii, Stihirile stihoavnei, Troparul învierii, Troparul Născătoarei de Dumnezeu, Fie numele Domnului, Bogații au săracit, Nădejdea mea. Urmează la pagina 24 Utrenia glasului I unde autorii ne fac cunoștință cu Dumnezeu este Domnul, Sedea I, Sedea II, Binecuvântările învierii, Antifoanele, Prochimenul, Toată suflarea, Doamne mi lu iese (întreit), Mărire ...Și acum. Miluiește-ne Dumnezeule, înviind Iisus, Mărire, Ușile pocăinței, Și acum, În cărările mântuirii, La mulțimea faptelor. De la pagina 35 urmează cântările: Catavasia Bunei Vestiri, Condacul, Ceea ce ești mai cinstită, Sfânt este Domnul, Sfetilna I, Laudele, Doxologia, Troparele - Astăzi mântuirea și înviind din mormânt, Apărătoare Doamnă.

Când este vorba despre cântările din Liturghie aparținând glasului 1, autorii ne fac cunoscute doar Fericirile.

Urmează de la pagina 55 cântările glasului al doilea, la început cele ale Vecerniei unde ne sunt prezentate următoarele -.Doamne strigat-am, Stilurile stihoavnei, Tropand învierii, Tropand Născătoarei de Dumnezeu. Dintre cântările Utreniei ne sunt prezentate de data aceasta: Dumnezeu este Domnul, Sedea I, Sedea II, Antifoanele, Prochimenul, Condacul și cântarea Ceea ce ești mai cinstită, Laudele, Doxologia. Dintre cântările Liturghiei, cei trei autori au ales din nou numai Fericirile și acesta va fi cazul pe parcursul întregii părți a doua din lucrarea Cântări bisericești.

Glasul al treilea (cântările Vecerniei, Utreniei și ale Liturghiei) este tratat în formă identică cu glasul al doilea, fiind descris între paginile 78-101. Nu se deosebește nici forma de abordare a cântărilor care aparțin glasului al patrulea, acestea regăsindu-se între paginile 101- 126. Glasul al cincilea este abordat sub aceeași formă între paginile 126-149. Când este vorba despre cântările glasului al șaselea, nu diferă modul de abordare al cântărilor. Trebuie doar menționat că pentru interpretarea Doxologiei din slujba Utreniei autorii indică folosirea podobiei. Glasurile 7 și 8 sunt tratate în aceeași formă ca și precedentele.

Partea a doua a lucrării debutează cu Polieleul care se cântă la Praznicele împărătești și ale unor sfinți, fiind urmat de prezentarea Psalmului 134 cu textul Lăudați numele Domnului și de Psalmul 135 cu textul Mărturisiți-vă Dumnezeuului.¹⁰⁰ De la pagina 261 și până la pagina 273 urmează troparele și condacele sărbătorilor importante. În continuare, partea a II-a a lucrării lui Cușma, Teodorovici și Dobreanu prezintă Catavasiile înălțării Sfintei Cruci, urmate de troparele și condacele sărbătorilor în ordinea calendaristică. Se continuă cu o altă secțiune a părții a II-a în care sunt descrise cântările slujbei Ceasurilor, cântările ce se practică la Obedniță, la Deniile din Săptămâna Patimilor și alte cântări specifice acestei perioade. Partea a doua a lucrării se încheie cu prezentarea cântărilor specifice Liturghiei Sf. Vasile cel Mare, Liturghiei Sf. Grigore Dialogul și cu podobiele glasurilor.

Partea a III-a a lucrării nu este atât de vastă dar cuprinde cântări deosebit de importante în practica bisericească. Ea prezintă și unele dintre melodiile speciale cum sunt denumite ele în cercurile cântăreților bisericești. Așadar, acest capitol prezintă cântările practicate la slujba Botezului, slujba Cununiei, slujba Hirotonirii, slujba Sf. Maslu, slujba Aghiasmei Mici iar apoi troparele care se cântă la slujba Aghiasmei Mari și cântările specifice pentru înmormântarea mirenilor și pentru Parastas.¹⁰¹

Ultima parte, a IV-a, este în mare parte dedicată irmoaselor Praznicelor împărătești prezentate în ordinea calendaristică bisericească. Aceste cântări sunt urmate de celebra Dogmatică la Adormirea Maicii Domnului care reprezintă o grea piatră de încercare pentru toți cântăreții bisericești datorită faptului că pe parcursul interpretării, într-un timp foarte scurt și pe un text ca atare trebuie, aplicate toate cele opt glasuri și nu în ordinea lor firească. Cântările, de fapt fragmentele muzicale și prozodice au următoarea ordine a glasurilor: Cu voia

¹⁰⁰ *Ibidem*, pag. 254.

¹⁰¹ *Ibidem*, pag. 284.

cea dumnezeiește stăpânitoare- glasul 1, Ajungând la preacuratul- glasul 5, Iar puterile cerești- glasul 2, De Dumnezeu primitorul- glasul 6, Ridicați porțile- glasul 3, Că printr-însa s-a făcut Mântuirea- glasul 7, Și acesteia- glasul 4, Pentru aceasta Preacurată de Dumnezeu- glasul 8. Urmează apoi Axionul de duminică în varianta glasului 4, cea mai frecvent practică în Banat și în varianta glasului 5. Partea a IV-a a lucrării și implicit întreaga lucrare se încheie cu prezentarea a trei Heruvici (glasul 1, 2 și 4) și bineînțeles, cu bibliografia consultată de cei trei autori.¹⁰²

Cartea Cântări bisericești editată în anul 1980 și care poate fi recunoscută prin celebrele sale coperte negre are în total 383 de pagini și este însoțită de o erată în care ni se atrage atenția asupra anumitor greșeli strecurate în paginile lucrării. Această carte, după cum am spus deja, reprezintă o lucrare de referință atât în cercetarea cântării de strună din Banat cât și în practica bisericească. Desigur, ea nu este perfectă și de acest fapt și-au dat seama chiar cei care au conceput-o. În pagini s-au mai strecurat greșeli dintre care unele nu sunt tocmai neglijabile. De multe ori sistematizarea cântărilor este confuză, nu sunt date explicit toate aspectele muzicale ale tipicului unei slujbe considerându-se probabil că anumite lucruri se subînțeleg.

Constatând unele deficiențe trebuie să admitem totuși că lucrarea reprezintă un pas înainte în cercetarea muzicii bisericești din Banat. Ea reprezintă un reper având o mare răspândire la stranele din Banat și fiind cea mai des utilizată. Cea mai mare parte a bisericilor din ambele părți ale Banatului (atât românesc cât și sârbesc) posedă la stranele lor volumul întocmit de Cusma, Teodorovici și Dobreanu.

Lucrările care au urmat volumului alcătuit de Cusma, Teodorovici și Dobreanu, în mod special Cântările bisericești de Nicolae Belean apărute la editura Mitropoliei Banatului din Timișoara în anul 1995, au fost într-o bună măsură inspirate de lucrarea celor trei.

Cântările bisericești de Nicolae Belean reprezintă una din recente încercări de sistematizare a cântării bisericești din Banat într-o formă oarecum diferită de cea a înaintașilor. Volumul apare ca o necesitate, din dorința autorului de a completa și perfecționa aparițiile care i-au precedat. Lucrarea lui Belean este totodată prima care apare după evenimentele din decembrie 1989.¹⁰³

¹⁰² *Ibidem*, pag. 380.

¹⁰³ Belean. Nicolae, *Cântări bisericești*, Ed. Mitropoliei Banatului, 1996, pag. 2.

Cartea Cântări bisericești a preotului și profesorului Nicolae Belean reprezintă un volum destul de vast cuprinzând 237 de pagini de text muzical însoțit de texte religioase. Este structurată în trei părți. Prima cuprinde cântările Sfintei Liturghii în varianta psaltică și în varianta bănățeană. Autorul pune față în față cele două modalități de practicare ale cântării la strună făcând din lucrarea sa un adevărat manual de muzică bisericească. Astfel prima secțiune a părții I, cea care abordează varianta psaltică a răspunsurilor liturgice, debutează cu Răspunsurile la ectenia mare. În curând urmează Fericitările, Apărătoare Doamne, Veniți să ne închinăm după care autorul ne prezintă câteva variante de Hristos a Înviat, pe glasul II și VIII. După cântările amintite, autorul ne descrie în continuare răspunsurile de rând urmând tipicul liturgic. Veșnica pomenire este urmată la pagina 18 de Heruvicul și de Ca pe împăratul iar apoi de Ectenia cererilor și Răspunsurile mari. Cântarea Sfânt este urmată de Pre Tine după care autorul ne descrie câteva dintre cele mai importante irmoase din cadrul unui an bisericesc. Așadar, la pagina 21 este descris Axionul duminical care se cântă în duminicile de rând, fiind urmat de irmosul Liturghiei Sfântului Vasile cel mare - De Tine se bucură și de cel al învierii - Îngerul a strigat. Urmează apoi: Și pe toți și pe toate, Tatăl nostru, Unul Sfânt, Bine este cuvântat, Trupul lui Hristos, Am văzut lumina, Într-u numele Domnului, Fie numele Domnului, Mulți ani trăiască.

Astfel se încheie prima secțiune a părții întâia după care, în secțiunea a doua urmează varianta bănățeană a răspunsurilor liturgice. Această variantă este descrisă tot pe tiparul tipiconal, respectându-se ordinea firească. Răspunsurile liturgice pe care le putem auzi și astăzi la stranele din Banat atunci când este absent corul și pe care lucrarea lui Cusma, Teodorovici și Dobreanu nu le-a abordat, încep cu Răspunsurile la ectenia mare. Pagina 39 reprezintă începutul părții din lucrarea lui Nicolae Belean în care sunt prezentate cântările Vecerniei și ale Utreniei în varianta bănățeană, structurate în opt capitole fiecare dintre ele cuprinzând cântările unuia dintre glasuri.

Spre deosebire de lucrarea celor trei autori, Cușma, Teodorovici și Dobreanu care nu abordează în mod detaliat cântările liturgice, Belean încearcă să dea o imagine completă a răspunsurilor și a cântărilor din cadrul serviciului religios central. Se poate spune că lucrarea lui Belean în special prin primele două părți ale sale sintetizează experiențele predecesorilor și încearcă cea mai bună combinație a lor pentru a crea o lucrare pe înțelesul tuturor. Dealtfel, aceasta a fost și dorința autorului pe care o exprimă clar în *Introducerea* lucrării: *Urmând pilda înaintașilor vrednici, am considerat potrivit și necesar să alcătuiesc*

*o carte de cântări bisericești pentru nevoile studenților de la Facultatea de Teologie din Timișoara, a seminariștilor din Banat și pentru credincioșii ce doresc să se inițieze în cântarea de strană a Bisericii noastre bănățene.*¹⁰⁴

Revenind la textul concret al lucrării lui Belean nu putem omite ultima parte a acesteia, foarte importantă pentru practica bisericească. Partea a treia a Cântărilor bisericești ne aduce în față melodiile importante practicate în cursul anului bisericesc. Vom face cunoștință cu Polieleul care se cântă la Praznicele împărătești. Autorul ne descrie: Psalmii 124 și 135, Mărimurile la Nașterea Maicii Domnului, Psalmul ales la Nașterea Maicii Domnului, Psalmul 136 - La râul Babilonului, Catavasia Nașterii Domnului - glas 1, Luminânda Nașterii Domnului, Troparul Praznicului - glasul 4, Condacul Praznicului - glasul 3, podobie. De la pagina 159 urmează cântările specifice pentru sărbătorile Botezului Domnului, învierii Domnului, Rusaliilor, înălțării Sfintei Cruci și a Sfântului Nicolae. Următoarea secțiune ne aduce alte cântări specifice. Este vorba aici despre: Cântările la Ceasuri, Cântările la Obedniță, Antifonia 12 din Joia Patimilor, Cântări la învierea Domnului, Cântări din Liturghia Sf Vasile cel Mare, Cântări la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite. Urmează cântările specifice pentru slujbele Sfintelor Taine și Ierurgii iar apoi cântările Slujbei înmormântării mirenilor cu Binecuvântările înmormântării și cântările din Slujba parastasului. Începând cu pagina 205 profesorul Belean ne face cunoștință cu pricesnele de rând și cele ale sărbătorilor. Urmează apoi irmoasele importante și anume: Irmosul Nașterii Maicii Domnului, Irmosul Înălțării Sf Cruci, Irmosul Intrării în Biserică, Irmosul Nașterii Domnului, Irmosul Botezului Domnului, Irmosul Întâmpinării Domnului, Irmosul Bunei Vestiri, Irmosul Înălțării Domnului, Irmosul Pogorârii Duhului Sfânt, Irmosul Schimbării la Față, Irmosul Adormirii Maicii Domnului, Irmosul Învierii Domnului.

Este interesant faptul că profesorul Belean în finalul lucrării sale, începând cu pagina 233, ne prezintă câteva colinde (12 la număr) schimbând astfel registrul pe care l-au avut până atunci culegerile de cântări bisericești. S-a dorit probabil apropierea colindelor atât de oamenii Bisericii, de viitorii liturghisitori cărora profesorul Belean le-a predat de-a lungul anilor, cât și de publicul larg care după anul 1989 a început să abordeze intens acest domeniu muzical.

După cum am spus deja, cartea de cântări a profesorului Nicolae Belean reprezintă o continuare firească a înaintașilor, este inspirată din munca lor dar

¹⁰⁴ *Ibidem*, pag. 4.

aduce și multe elemente și modalități noi de abordare a muzicii bisericești bănățene. *Cântările bisericești* de Belean au reușit să pătrundă la stranele din Banat, colecția fiind destul de răspândită pe întreg întinsul acestui spațiu.

Banatul nu a fost străin de regulile stricte ale muzicii bisericești ortodoxe. Îndemnurile, cântările de laudă și răspunsurile din cadrul serviciilor religioase date de către cântăreții bisericești au fost denumite aici printr-o sintagmă comună - cântare de strană. După cum este bine cunoscut, cântarea de strană a fost de-a lungul vremii practică de cântăreții bisericești care în foarte multe cazuri nu au cunoscut nici o formă de notare muzicală sau au cunoscut-o parțial. Pe de altă parte, după ce ar fi absolvit într-un fel sau altul o formă de instruire în domeniul muzicii bisericești, rareori cele învățate au fost aplicate de către cântăreți în practica liturgică în baza unor notări muzicale ceea ce a dus pe parcurs la o derivare a cântului de la formele originale.¹⁰⁵

Circumstanțele de mai sus reprezintă probabil câteva dintre motivele pentru care în Banat se crează de-a lungul vremii o formă oarecum specifică de cântare bisericească a cărei prezență este confirmată în cercetările muzicologilor.¹⁰⁶ Crearea unui mod specific de abordare a cântării de strană în Banat mai ales din partea cântăreților, a celor care practică activ această muzică, poate nu are întotdeauna baze științifice. Cântăreții și-au creat un sistem de abordare nu neapărat dorind să respecte anumite reguli clare provenite din tulpina bizantină ci mai degrabă au abordat cântarea de strană pe principiul *așa este mai ușor*¹⁰⁷. Acest sistem s-a răspândit foarte repede, el există și astăzi iar neglijarea lui, chiar dacă nu suntem de acord cu el, ar însemna o lipsă de obiectivitate în cercetare. Aproape că nu există biserică în Banat sau cântăreț la strana vreuneia dintre acestea care să nu practice sistemul specific de însușire și aplicare a cântării bănățene de strană. Sistemul este prezent și în bisericile românești din partea sârbească a Banatului ca și într-o bună parte la stranele Bisericii Ortodoxe Sârbe ceea ce ne face să credem că prezența lui se datorează poate și conexiunilor pe care ortodoxia românească din Banat le-a avut cu cea sârbească, mai ales prin prisma jurisdicției canonice comune într-o anumită perioadă istorică. Până la urmă, cărțile de cântări bisericești, acelea de

¹⁰⁵ Cusma, Dimitrie- Teodorovici, Ioan - Dobreanu, Gheorghe. Op. cit, pag. 9-10.

¹⁰⁶ Brediceanu, Tiberiu – op.cit, pag.43.

¹⁰⁷ Cinci, Eugen - *Mogucnosti edukacije buducih vaspitaca za individual izovan rad sa muzicki darovitim ucenicima*. Zbornik 13, Vârșeț, Școala Superioară pentru Educatori, 2007, pag. 511 - 515.

referință pe care le-am amintit și care reprezintă un reper pentru însușirea cântării de strănă sunt create în conformitate cu aceste idei.

Întreaga cântare de strănă practică în bisericile din Banat pornește de la cele opt glasuri existente în orice colț al lumii în care ortodoxia și-a păstrat originile. Caracteristica bănațeană o reprezintă însă faptul că aici glasul este considerat a fi o entitate alcătuită din câteva melodii care sunt diferențiate între ele și față de melodiile din cadrul altor glasuri, de regulă, prin cadență adică prin turnura melodică a cadenței sau prin anumite turnuri melodice interioare. Există cazuri în care melodiile aceluiași glas se deosebesc între ele, având și turnuri cadențiale diferite. Uneori, însă, melodiile din cadrul aceluiași glas sunt foarte asemănătoare, deosebindu-se doar prin unele turnuri interioare sau prin turnura melodică a cadenței.

Atunci când încercăm să analizăm cântarea de strănă bănațeană pe baza materialelor sonore și numai pe baza acestora, observăm unele neconcordanțe care fac să ne îndoim de corectitudinea unei astfel de abordări. Ilustrăm un singur exemplu: glasul 2 și glasul 4, în unele aspecte ale acestora. Dacă reducem materialul sonor încercând să îl încadrăm în tipare heptacordice, observăm că între cele două glasuri nu există deosebiri atât de evidente încât să ne convingă că este vorba despre două entități sonore distincte. Ajungem firește, la concluzia că poate există un alt element prin care glasurile își manifestă identitatea. Elementul cheie în acest sens poate fi cursul interior al melodiei, turnurile melodice interioare sau turnurile melodice ale cadențelor mediene și finale. Cele trei de fapt, reprezintă elementele cheie pentru definirea unei anumite entități sau pentru definirea glasului ca întreg.¹⁰⁸

Aplicarea sistemului pe care l-am denumit al modelelor melodice în sistematizarea cântării de strănă din Banat presupune luarea unei anumite cântări cu un oarecare text drept model care va fi însușit iar melodia va fi aplicată în continuare pe alte texte, după cum este cazul. Astfel se formează un adevărat sistem alcătuit din mai multe melodii care se însușesc și devin modele pentru alte cântări bisericești. Într-adevăr, de multe ori acest sistem și concept nu este prea precis, nu corespunde cu anumite norme de clasificare ce ar fi firești dacă abordarea ar fi cu adevărat științifică. Mai mult, datorită fenomenului oralității, modelele însușite suferă modificări și de multe ori sunt transmise mai departe într-o formă alterată. Totuși, realitatea și cercetările de teren indică prezența sistemului pe o întindere largă.

¹⁰⁸ Cusma, Dimitrie- Teodorovici, Ioan - Dobreanu, Gheorghe, op. cit, pag. 60 respectiv 107.

După cum am spus deja, se poate înțelege ușor că și cărțile de cântări bisericești de referință în acest domeniu sunt sistematizate în mare parte în conformitate cu sistemul modelelor melodice iar drept argument pentru aceasta ne stau cuvintele unuia dintre autorii volumelor de cântări, a preotului profesor Nicolae Belean, care spune despre lucrarea sa *Cântări bisericești* că aceasta cuprinde pe lângă cântările Sfintei Liturghii, varianta psaltică și bănațeană, cântările *model* pentru cele opt glasuri și mai adaugă că în urma însușirii lor se va trece la aplicarea melodiilor învățate pe textele cărților de cult folosite la slujbele noastre religioase.¹⁰⁹

Un alt argument și o altă dovadă o reprezintă modul în care sunt abordate cântările bisericești din vestul țării într-un volum al autorului Mircea Buta, lector universitar la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Arad, intitulat *Glasurile psaltice de strănă din vestul țării pe înțelesul tuturor*.¹¹⁰ Anume, aici autorul pe lângă prezentarea unor cântări de rând sistematizate pe capitole în ordinea glasurilor și a desfășurării tipicului în cursul zilei liturgice, în cazul fiecărui glas extrage esența intonațională a glasului dând și unele variante (esența intonațională a stihoavnei glasului sau esența intonațională a troparului glasului). Iată deci încă o dovadă a prezenței unui mod specific de sistematizare a cântării de strănă nu numai în practica bisericească ci și în elaborarea colecțiilor de cântări de către diverși autori.

Am menționat deja că glasul într-o astfel de concepție și tratare specifică muzicii de strănă bănațene este considerat a fi o entitate care conține anumite melodii. Astfel în Banat vom întâlni de cele mai multe ori următoarea sistematizare a glasurilor cu melodiile model de bază:

- glasul 1 are în componență melodia numită *însuși glas* și melodia denumită *tropar* cu turnuri melodice cadențiale specifice;
- glasul 2 are *însuși glas*, *tropar* și *antifon*;
- glasul 3 are *însuși glas* și *tropar*;
- glasul 4 are *însuși glas*, *tropar* și *antifon*;
- glasul 5 are *însuși glas* și *tropar*;
- glasul 6 are *însuși glas* și *tropar*;
- glasul 7 are *însuși glas* și *tropar*;
- glasul 8 are *însuși glas*, *tropar* și *antifon*.

¹⁰⁹ Belean, Nicolae. Ibidem, pag. 4.

¹¹⁰ Buta, Mircea. *Glasurile psaltice din vestul țării pe înțelesul tuturor* (manuscris).

O astfel de sistematizare însă, nu cuprinde toate aspectele cântărilor de strană. Chiar și melodiile menționate au anumite variante, de regulă de ordin cadențial care se practică în funcție de anumite particularități ale textelor pe care sunt aplicate. Pe de altă parte, în sistem se introduc și alte melodii pe lângă cele menționate mai sus.¹¹¹

Sistematizarea aceasta aparține unui număr mare de cântăreți ai bisericilor atât în partea românească cât și în partea sârbească a Banatului. Pe lângă acest mod de sistematizare mai sunt amintite de către diverși cercetători ai muzicii de strană bănățene și alte modalități de sistematizare a modelelor melodice în cadrul unui glas. Astfel, Terențius Bugariu vorbește despre existența modelelor pe care acesta le denumesc *glas propriu*, *glasul stihoavnei* și *glasul troparului*. Modalitatea de sistematizare pe care o afirmă Timotei Popovici este apropiată de cea existentă astăzi în practica de strană, aceasta vorbind despre prezența melodiei denumite însuși glas, a melodiei troparului și a melodiei antifonului.¹¹² La cele trei, Dimitrie Cunțan adaugă și melodia podobiilor.

Melodiile de mai sus pot fi aplicate în multe cazuri atunci când utilizarea lor este indicată în cărțile bisericești sau când ele trebuiesc aplicate conform cunoștiințelor cântăreților. Pe lângă acestea se mai constată prezența altor melodii. Anume, unele melodii denumite speciale se însușesc în afara tabelului de bază amintit mai sus și de cele mai multe ori nu se aplică altor texte ci sunt cântate cu un singur text. Astfel de melodii aparțin cântărilor precum: Cu trupul lui Hristos cântată în timpul împărtășirii credincioșilor la Sfânta Liturghie, Câți în Hristos v-ați botezat din slujba Botezului, Vrednic este din slujba Hirotonirii și o mulțime de alte cântări.

O altă categorie de melodii în cadrul muzicii de strană bănățene o reprezintă și așa- numitele podobii. Aceste melodii bogat melismate reprezintă tot niște modele ale căror utilizare este destul de des indicată în cărțile bisericești și totuși de foarte multe ori ele nu sunt cunoscute chiar nici de către cântăreții mai iscusiți. Motivul trebuie căutat probabil în faptul că acestea au un curs destul de dificil, bogat ornamentat ceea ce îngreunează însușirea lor.

¹¹¹ Cinci. Eugen, *op. cit.* Pag.117.

¹¹² Demenescu, Veronica Laura. - Elemente de limbaj modal în creația compozitorilor bănățeni; raportarea acestora la modelele prestigioase ale muzicii din prima jumătate a secolului XX(-rezumatul tezei de doctorat, 2007.)

După cum se poate vedea, sistemul modelelor melodice dorind să simplifice cântarea de strană bănățeană, să o reducă la cele mai esențiale elemente și totodată dorind să păstreze materialul sonor bogat, conduce spre o abordare ce pare a fi foarte complicată și imprecisă. Dacă mai știm că toate melodiile menționate mai sus fie ele de bază, speciale sau podobii nu reprezintă de fiecare dată un etalon, nu arată de fiecare dată la fel ci suferă și ele la rândul lor unele modelări în funcție de tipul textului pe care sunt aplicate, au anumite turnuri melodice interioare sau finale care se aplică doar în anumite cazuri, ne putem întreba cum este posibil ca acest sistem complicat să fie însușit mai ales de către cântăreții bisericești care în cele mai multe cazuri nu au cunoștințe muzicale deosebite, iar unii chiar deloc. Răspunsul poate părea un pradox dar este o realitate faptul că prezența chiar unui astfel de sistem complicat facilitează cântăreților însușirea muzicii de strană. Sistemul a și fost creat cu acest scop și iată că de multă vreme el persistă și reprezintă cea mai frecventă metodă de sistematizare și însușire a muzicii bisericești bănățene.

2.2. Cântăreți bisericești români din Banatul sârbesc în prezent

Nume: Barbulov
Prenume: Iosif (Iosîm)
Porecla: Ștegărul
Parohia: Straja
Protopopiatul: Vârșeț
Vârsta: 64 ani
Voce: Tenor II / Bariton



Născut în data de 20 august 1950 în satul Straja, urmează școala elementară cu opt clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Straja de la vârsta de 39 de ani, din anul 1989.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Gheorghe Trică**, cantor cu examen (absolvent al unei școli de cântăreți bisericești) al parohiei Straja începând din anul 1951. Pregătirea se desfășura acasă la Barbulov Iosif sau la Trică Gheorghe, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. De la început învață cântarea antifonic, existând în biserică struna dreaptă și struna stângă. Biserica avea în 1989, atunci când el a început să cânte în strună, un număr de 16 cantori, toți fără plată.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Antologhion sau Flori alese bisericești - C. Vladu**, Caransebeș, 1936¹¹³ și **Antologhionul** editat de IBMBOR, București, 1990.¹¹⁴ De asemenea a învățat să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Provenind dintr-o familie de cântăreți bisericești, străbunicul din partea mamei, Sava Nicolaevici, născut în anul 1889, menționat ca și cantor al bisericii din Straja la 1920, tatăl, Ionel Barbulov, cunosător și el al cântării de strună (a

¹¹³ Vladu, C. *Antologhion sau Flori alese bisericești*, Caransebeș, 1936.

¹¹⁴ *** *Antologhionul* editat de I.B.M.B.O.R, București, 1990.

învățat cantoratul deși nu a practicat), subiectul arată diverse preocupări pentru muzică. Este membru al Corului bărbătesc bisericesc al parohiei Straja (corul cântă Liturghia în Si b major de I. Vidu), dar și al Corului mixt al localității, precum și al Fanfarei satului (percuție).

Datorită faptului că în parohiile din Voivodina în perioada comunismului slujbele Vecerniei și Utreniei nu s-au făcut prea des, atât datorită prigoanei comuniste cât și nepăsării din partea oamenilor, precum și datorită numărului destul de mare de cantori pe care l-a avut parohia, subiectul susține că nu a învățat și nu a cântat decât varianta Troparului și a Antifonului (Stihoavnei), Varianta Însuși glas pe care o cântau în strănă mai ales cantorii bătrâni nefiindu-i cunoscută. Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși								
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă				*				

De asemenea am înregistrat melodii speciale (podobii sau cântări la slujbe și sărbători), privesc din timpul Liturghiei, atunci când nu sunt date răspunsurile liturgice de către cor, dar și melodii cu specific popular, pentru a identifica anumite formule melodice sau inflexiuni vocale împrumutate din melosul popular, dacă este cazul, după cum urmează:

Cântare specială	Acestea zice Domnul către iudei
Priceasnă	Ridica-voi ochii mei la ceruri
Melodie populară	La ogor de primăvară-doină

Mențiuni

De la cantorul Barbulov Iosif am aflat faptul că muzica de strănă care se cântă în satele sârbești vecine cu localitatea Straja este foarte asemanatoare cu cea care se cântă de către ei în biserica satului, dar și faptul că parohiile sârbe se confruntă cu o lipsă acută de cantori, la înmormântările din satele vecine la care a participat ca și cunoscut al celui decedat cântările fiind interpretate de către preoți datorita lipsei cantorilor bisericești.

Nume: Cismaș
Prenume: Gheorghe
Porecla: Știțu
Parohia: Straja
Protopopiatul: Vârșeț
Vârsta: 74 ani
Voce: Bariton



Născut în data de 26 aprilie 1940 în satul Straja, urmează școala primară cu patru clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Straja de la vârsta de 42 de ani, din anul 1972.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Gheorghe Trică**, cantor cu examen (absolvent al unei școli de cântăreți bisericești) al parohiei Straja începând din anul 1951, precum și de la cantorii Băiaș Constantin și Preda Gheorghe. Pregătirea s-a desfășurat acasă, pe întreaga perioadă a iernii anului 1972 (ianuarie-aprilie), atunci când nu se executau lucrări agricole și era timp suficient pentru altceva, seara, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. De la început învață cântarea antifonic, existând în biserică strana dreaptă și strana stângă.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Carte de rugăciuni și cântări bisericești-T.Lugojanu, Arad, 1931**¹¹⁵, **Antologhion sau Flori alese bisericești - C. Vladu, Caransebeș, 1936**¹¹⁶ și **Antologhionul** editat de IBMBOR, București, 1990.¹¹⁷ De asemenea a învățat să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Este membru al Corului bărbătesc bisericesc al parohiei Straja, bariton și solist (corul cântă Liturghia în Si b major de I. Vidu), dar și al Corului mixt al localității, de la vârsta de 12 ani, precum și al Fanfarei satului (percuție-tobă mică). De asemenea în tinerețe a fost interpret de muzică populară, dar și maestru coregraf al Ansamblului de dansuri populare a localității Straja, cu care a participat la numeroase competiții naționale de profil, în anul 1980 obținând locul III și medalia de bronz la Marele festival popular de la Ruma, Serbia.

¹¹⁵ Lugojanu, T. *Carte de rugăciuni și cântări bisericești*, Arad, 1931

¹¹⁶ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹¹⁷ *Antologhionul op. cit.*, editat de I.B.M.B.O.R, București, 1990

Subiectul susține că a învățat și a cântat la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului și datorită faptului că nu s-a făcut Vecernie și Utrenie, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și a Antifonului (Stihoavnei), varianta Însuși glas fiindu-i cunoscută doar pentru glasul I. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect specific pentru cântarea de strană bănățeană. Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*							
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială, priceasna și cântecul popular sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase Mântuitorule
Priceasnă	Ridica-voi ochii mei la ceruri
Melodie populară	Pe umeri- romanță

Mențiuni

De la Cismaș Gheorghe am aflat că la un moment dat parohiile din Banatul sârbesc sufereau de o acută lipsă de cărți de cult și de strană după care să se cânte și de aceea în anii 80 protopopul Corneliu Jdicu a inițiat o campanie de aducere a unor cărți pentru cult din România. Acestea au completat necesarul învechit al parohiilor și se folosesc până în ziua de azi, devenind ele învechite și aproape de neuzitat. O nouă campanie de dotare a strănilor bisericilor românești din Voivodina se impune cât mai curând, având în vedere că se folosesc la strană și cărți vechi de o sută de ani.

Nume: Stepan
Prenume: Cornel
Porecla: Șișu
Parohia: Coștei
Protopopiatul: Vârșeț
Vârsta: 60 ani
Voce: Tenor II



Născut în data de 21 septembrie 1954 în satul Coștei, urmează școala primară cu opt clase din localitate. Meseria de bază este cea de zidar, pe care a învățat-o după școală și o practică și astăzi, subiectul deținând o firmă de profil. Este cantor al bisericii din Coștei de la vârsta de 25 de ani, din anul 1980.

Învață cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Ion Maiogan**, cantor cu examen (absolvent al unei școli de cântăreți bisericești) al parohiei Coștei, precum și de la cantorii Gheorghe și Titus Pitic. Pregătirea a început în anul 1979 și s-a desfășurat la biserică, într-o încăpere încălzită și destinată acestui scop. La școala de cântăreți astfel organizată au participat 15 tineri din care mai apoi s-au ales patru cantori noi care să cânte împreună cu cei bătrâni. Cursurile s-au desfășurat pe întreaga perioadă a iernii (ianuarie-aprilie), atunci când nu se executau lucrări agricole și era timp suficient pentru altceva, în fiecare seară, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretându-se în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce s-a învățat în cursul săptămânii. De la început se învață cântarea antifonic, existând în biserică strana dreaptă și strana stângă, subiectul fiind în strana stângă până în ziua de azi.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul bogat- G. Cătană, 1902¹¹⁸** și **Antologhion sau Flori alese bisericești - C. Vladu, Caransebeș, 1936.¹¹⁹** De asemenea a învățat să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Este membru al Corului bărbătesc bisericesc al parohiei Coștei, tenor I (corul cântă Liturgia de A. Sequens), cor care însă cântă mai rar, la sărbători mari bisericești, precum și al Fanfarei satului (clarinet Si b) de la vârsta de doisprezece ani.

¹¹⁸ Cătană, George, *Alese Cântări Bisericesci sau Octoih bogat*. Întocmit de George Cătană, învățător. Budapesta (Tip. Poporul Român), 1902

¹¹⁹ Vladu, C. op. cit., Caransebeș, 1936

Ca un specific al modului de învățare și de reținere a unor formule melodice este de menționat la subiect că pentru varianta Însuși glas nu a reținut modelul Doamne strigat-am, ci cel al Laudelor-Toată suflarea să laude pe Domnul, dar cu toate acestea varianta Însuși glas la acest subiect nu are formule melodice apropiate de cele notate în manualele de cântări bisericești existente, ci aplică formulele melodice ale troparului sau antifonului la textul ce ar trebui cântat pe însuși glas.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*	*	*	*	*	*	*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase Mântuitorule
Priceasnă	Spune-mi Doamne, Doamne

Subiectul nu interpretează melodie populară datorită unui deces în familie.

Nume: Cotârlă
Prenume: Nicolae-Viorel
Porecla: -
Parohia: Vlaicovăț
Protopopiatul: Vârșeț
Vârsta: 88 ani
Voce: Tenor



Născut în data de 16 septembrie 1926 în satul Vlaicovăț, urmează școala primară cu patru clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Vlaicovăț de la vârsta de 33 de ani, din anul 1959.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Trandafir Sârbu**, cantor cu examen (absolvent al unei școli de cântăreți bisericești) al parohiei, cantor cu plată și cel mai bine pregătit dintre cei trei cantori ce deserveau biserica în acel timp. Sârbu a fost la rândul său elev al învățătorului Nicolae Bolgea, venit în Vlaicovăț pe la 1900 din România, de la Caransebeș, renumit dirijor și fondator al fanfarei din localitate, poliglot (vorbea 7-8 limbi străine), slujitor al bisericii și școlii românești de aici. Pregătirea s-a desfășurat acasă la Trandafir Sârbu, pe perioada iernii (subiectul își amintește cu exactitate că s-a desfășurat între 10 ianuarie și 28 martie), săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. De la început învață cântarea împreună cu alți doi candidați, dar este singurul care absolvă cursul intensiv. Preotul paroh Cuzman Lăpadat apreciază în mod deosebit urechea, perseverența și dorința de a învăța a tânărului Viorel. Subiectul învață încă de la început cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv Însuși glas, Tropar și Stihovăna. Pricese și cântări speciale învață mai târziu de la cantorul **Petru Jurca**.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul bogat- G. Cătană, 1902**¹²⁰ și **Octoiul mic- Sibiu, 1913**¹²¹. De asemenea a învățat de la cantorii bătrâni de dinaintea sa să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A activat încă din tinerețe în corul bărbătesc al bisericii, cor dirijat și coordonat mai apoi de preotul Iosif

¹²⁰ Cătană, George, *op. Cit.*, 1902

¹²¹ *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

Iorga, care l-a folosit pe Viorel la toate vocile, acolo unde era nevoie, datorită faptului că subiectul avea auz muzical foarte dezvoltat și învăța foarte repede. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, cât și ocazional.

Deosebit de interesant de menționat la acest subiect este faptul că, în ciuda vârstei înaintate sau poate tocmai de aceea, toate melodiile troparelor au fost executate din memorie. Datorită faptului că nici în această parohie nu s-au făcut slujbele Vecerniei și Utreniei, celelalte stihuri pe însuși glas și stihirile stihoavnei au fost interpretate din Octoihul mic, de unde și arhaismele ce se regăsesc în texte. Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*	*	*	*	*	*	*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială, priceasna și melodia populară sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase Mântuitorule
Priceasnă	Ridica-voi ochii mei la ceruri Doamne, unde voi să fug
Melodie populară	Voi feciori când vă-nsurați

Mențiuni

De la Cotârlă Nicolae-Viorel am aflat că în perioada interbelică existau în localitatea Vlaicovăț, dar și în celelalte localități din Banatul sârbesc, nenumărate evenimente culturale, atât bisericești (festivaluri de colinde sau muzică corală), cât și laice (piese de teatru, festivaluri de folclor, muzică și dansuri populare), toate mai ales iarna, atunci când lucrările agricole stagnau până la venirea primăverii.

Tot de la el am primit o hartă topografică a parohiei Vlaicovăț, executată de mână cu o deosebită precizie, lucru pe care subiectul l-a învățat în timpul serviciului militar (1947-1949), unde a fost subofițer cartograf al armatei yugoslave.

Nume: Micșa
Prenume: Ioan
Porecla: Bojana
Parohia: Coștei
Protopopiatul: Vârșeț
Vârsta: 66 ani
Voce: Tenor II



Născut în data de 12 august 1948 în satul Petrovăsâla, este înfiat la vârsta de șase ani de către un unchi din Coștei și urmează școala primară cu opt clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Coștei de la vârsta de 32 de ani, din anul 1980, iar din anul 2005 cumulează și funcția de crâstnic al aceleiași biserici.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Ion Maiogan**, cantor cu examen (absolvent al unei școli de cântăreți bisericești) al parohiei Coștei, precum și de la cantorii Gheorghe și Titus Pitic. Pregatirea a început în anul 1979 și s-a desfășurat la biserică, într-o încăpere încălzită și destinată acestui scop. La școala de cântăreți astfel organizată au participat 15 tineri din care mai apoi s-au ales patru cantori noi care să cânte împreună cu cei bătrâni. Subiectul împreună cu Stepan Cornel a Făcut parte dintre cei patru absolvenți ai școlii. Cursurile s-au desfășurat pe întreaga perioadă a iernii (ianuarie-aprilie), atunci când nu se executau lucrări agricole și era timp suficient pentru altceva, în fiecare seară, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretându-se în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce s-a învățat în cursul săptămânii. De la început se învăța cântarea antifonic, existând în biserică strana dreaptă și strana stângă, subiectul fiind în strana stângă până în ziua de azi.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul bogat- G. Cătană, 1902**¹²² și **Antologhion sau Flori alese bisericești - C. Vladu, Caransebeș, 1936**¹²³. De asemenea a învățat să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Este membru al Corului bărbătesc bisericesc al parohiei Coștei, tenor II (corul cântă Liturgia de A. Sequens), cor care însă cântă mai rar, la sărbători mari bisericești, precum și membru și coordonator al Oastei Domnului (care în

¹²² Cătană, George, *op. Cit.*, 1902

¹²³ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

anul 2014 are în satul Coștei 13 membrii, trei bărbați și zece femei). De asemenea subiectul a avut preocupari legate de cultură și artă, fiind membru al Teatrului amator al localității Coștei încă din anul 1974.

Ca un specific al modului de învățare și de reținere a unor formule melodice este de menționat la acest subiect că pentru varianta Însuși glas nu a reținut modelul Doamne strigat-am, ci cel al Laudelor de la Utrenie -Toată suflarea să laude pe Domnul, la fel ca și subiectul Stepan Cornel, iar pentru recunoașterea formulei melodice pentru glasul 6 și 8 – însuși glas folosește Mărire-Și acum-Pentru rugăciunile (gl. 6) respectiv Plâng și mă tânguiesc (gl.8) din Slujba Înzmormântării.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*		*	*	*		*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase Mântuitorule
Priceasnă	Ridica-voi (Ridicat-am) ochii mei la ceruri

Subiectul nu interpretează nici o melodie populară datorită apartenenței sale și rolului său în cadrul organizației Oastei Domnului din localitatea Coștei.

Mențiuni

De la Micșa Ioan am aflat că în strana bisericii din Coștei se cântă în duminicile și sărbătorile de peste an, atunci când nu se adună corul, Liturghia de strană pe glasul IV, varianta bănațeană foarte apropiată de cea notată de pr.prof. dr. Nicolae Belean și cuprinsă în manualul de Cântări bisericești editat la Timișoara de către Mitropolia Banatului, manual care circulă în multe dintre parohiile românești din Banat, atât în cel românesc cât și în cel sârbesc. Desigur învățarea acestei liturghii de strană s-a făcut pe cale orală, fiind anterioară apariției manualului. Faptul că a fost pusă pe note muzicale e important mai mult pentru noi cercetătorii și pentru generațiile viitoare care cunosc notația muzicală.

Nume: Muncean
Prenume: Iosa
Porecla: Cipu
Parohia: Sân Mihai
Protopopiatul: Alibunar
Vârsta: 70 ani
Voce: Tenor



Născut în data de 8 octombrie 1944 în satul Sân Mihai, urmează școala primară cu opt clase din localitate. Meseria de bază este cea de zidar, pe care a învățat-o în tinerețe în urma absolvirii unui curs de măiestrie. Este cantor al bisericii din Sân Mihai de la vârsta de 52 de ani, din anul 1996.

Învață cantoratul pe cale orală, dar și din înregistrări audio, de la cantorul **Ioniță Muncean-Fleacă**, cantor și dirijor de cor al parohiei Sân Mihai. De la început învață cântarea antifonic, existând în biserică strana dreaptă și strana stângă. Când el începe să cânte în strună, în strănile bisericii erau opt cantori, patru în strana dreaptă și patru în strana stângă. Subiectul învață încă de la început cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv însuși glas, Tropar și Antifon. Pricesne și cântări speciale învață mai târziu, precum și cântări de la Oastea Domnului.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul mic-Sibiu, 1913**,¹²⁴ **Carte de rugăciuni și cântări bisericești-T.Lugojanu, Arad, 1931**,¹²⁵ **Antologhion sau Flori alese bisericești - C. Vladu, Caransebeș, 1936**¹²⁶ și **Antologhionul** editat de IBMBOR, București, 1990.¹²⁷

De asemenea a învățat de la cantorii mai bătrâni să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Nu este membru al Corului bărbătesc bisericesc al parohiei Sân Mihai și nu are alte preocupări muzicale în afară de cântarea bisericească de strună.

În afară de formula melodică pentru glasul II-varianta însuși glas, pe care nu și-a amintit-o, subiectul a executat toate celelalte melodii ale celor opt glasuri bisericești

¹²⁴ *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

¹²⁵ Lugojanu, T. *op. cit.*, Arad, 1931

¹²⁶ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹²⁷ *Antologhionul op. cit.*, editat de I.B.M.B.O.R, București, 1990

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*		*	*	*	*	*	*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Pe arătătorul celor cerești
Priceasnă	Doamne înaintea Ta

Mențiuni

De la Muncean Iosa am aflat că în parohia Sân Mihai există obiceiul ca la ocazii mai speciale să se cânte la strană Psalmul 50 și nu să se citească, așa cum se întâmplă în mod obișnuit.

Nume: Putnic
Prenume: Nicolae
Porecla: Morun
Parohia: Grebenaț
Protopopiatul: Biserica Albă
Vârsta: 61 ani
Voce: Tenor



Născut în data de 19 decembrie 1953 în satul Grebenaț, urmează școala elementară cu opt clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Grebenaț de la vârsta de 23 de ani, din anul 1976.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Curea Gheorghe**, cantorul oficial al parohiei și de la **Păuncu Ilia**, cantor cu examen (absolvent al unei școli de cântăreți bisericești) și dirijor de cor. Pregătirea se desfășura acasă, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. De la început învață cântarea antifonic, existând în biserică strana dreaptă și strana stângă. De asemenea învață încă de la început cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv Însuși glas, Tropar și Antifon. Pricesne și cântări speciale învață mai târziu de la cantorul **Michia Jilă**.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul- Sibiu, 1913**¹²⁸ și **Antologhion sau Flori alese bisericești - C. Vladu, Caransebeș, 1936**.¹²⁹ De asemenea a învățat să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Subiectul arată diverse preocupări pentru muzică. Este membru al Corului bărbătesc bisericesc al parohiei Grebenaț, cântă la partida de tenor I, mai apoi la tenor II, mai apoi o perioadă preia conducerea corului de la Păuncu Ilia. De asemenea este membru al Fanfarei satului (clarinet / saxofon), dar și interpret de muzică populară.

Subiectul este actualmente membru și coordonator al organizației Oastei Domnului din localitate (organizație cu 18 membri, trei bărbați și 15 femei), fapt pentru care nu mai dirijează nici corul și nu mai face parte nici din fanfara satului.

¹²⁸ *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

¹²⁹ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

Interesant de menționat la acest subiect modalitatea de interpretare a formulei melodice specifice glasului VII, varianta tropar, pe care o începe în minor și la un moment dat trece foarte interesant în major, precum și faptul că la glasul V nu are decât două variante, însuși glas și tropar.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*	*	*	*	*	*	*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase Mântuitorule
Priceasnă	Lăudați

Subiectul nu interpretează nici o melodie populară datorită apartenenței sale și rolului său în cadrul organizației Oastei Domnului din localitatea Grebenaț.

Nume: Țeruga
Prenume: Nicolae
Porecla: Cîrîcă
Parohia: Sîn Mihai
Protopoiatul: Alibunar
Vârsta: 80 ani
Voce: Bariton



Născut în data de 13 decembrie 1934 în satul Sîn Mihai, urmează școala elementară cu cinci clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Nu este cantor al bisericii deoarece o perioadă destul de lungă (din 1973 și până la pensionare) a trăit și a muncit în Austria, la Viena. Problemele de sănătate îl împiedică să slujească biserica duminică de duminică, dar a transmis și altora cunoștințele sale în domeniul cântării de strună, având ucenici care au învățat de la el glasurile bisericești și cărora le-a lăsat înregistrări cu pricesne și cântări speciale de peste an.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Tima Tomici- Mustăcea**, cantor oficial al bisericii, care împreună cu preotul jurist Cure, parohul bisericii, au fondat o școală de cântăreți bisericești. Pregătirea a început-o la vârsta de treisprezece ani, în anul 1947. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie 1948, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. De la început învăța cântarea împreună cu alți doisprezece candidați, copii și tineri, dar și oameni maturi. Subiectul învăța încă de la început cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv Însuși glas, Tropar și Stihoavnă. De asemenea învăța cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul învăța și cântă la struna stângă. Subiectul își amintește că în acea perioadă în biserică din localitate se făcea Vecernie și Utrenie, lucru care i-a ajutat enorm în deprinderea cântării de strună pe cei ce învățau la școala de cântăreți bisericești.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul bogat- G. Cătană, 1902**¹³⁰ și **Octoiul mic- Sibiu, 1913**¹³¹. De asemenea a învățat de la cantorii bătrâni de dinaintea sa să caute pericolele apostolice

¹³⁰ Cătană, George, *op. Cit.*, 1902

¹³¹ *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoihul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A activat în tinerețe în corul bărbătesc al bisericii. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, cât și ocazional.

Subiectul susține că a învățat și a cântat la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și a Antifonului (Stihoavnei). De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strană bănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși								
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială, priceasna și melodia populară sunt următoarele:

Cântare specială	Acestea zice Domnul către iudei
Priceasnă	La râul Vavilonului Doamne unde voi să fug
Melodie populară	Spune-mi Doamne ce să fac

Nume: Măran
Prenume: Todor
Porecla: Cristureanu
Parohia: Uzdin
Protopopiatul: Panciova
Vârsta: 74 ani
Voce: Bariton



Născut în data de 11 aprilie 1940 în satul Uzdin, urmează școala elementară cu opt clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor.

Este cantor al bisericii din Uzdin de la vârsta de 64 de ani, din anul 2004.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Constantin Draghici**, cantor cu diploma și oficial al bisericii, precum și de la **Vasile Crețu**, de asemenea cantor al bisericii. Pregătirea a început-o în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strană împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv Însuși glas, Tropar și Stihoavnă. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul învață și cântă la strana dreaptă. Subiectul își amintește că în acea perioadă în biserică din localitate activau cinci cantori bisericești.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul mic- Sibiu, 1913¹³² și Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936¹³³**. De asemenea a învățat de la cantorii bătrâni de dinaintea sa să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A activat de la vârsta de 28 de ani în corul bărbătesc al bisericii dirijat de Iova Șoșdean, precum și în corul satului, fiind bariton. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la concerte cât și ocazional, la nunți.

Subiectul susține că a învățat și a cântat la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și ceva modele melodice de la Doamne strigat-am.

¹³² *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

¹³³ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strună bănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși						*		
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă								

Melodia specială, priceasna și melodia populară sunt următoarele:

Cântare specială	La râul Vavilonului
Priceasnă	Ridica-voi ochii mei la ceruri
Melodie populară	De la noi de la fereastră Of, of, dealu-i deal și valea-i vale

Mențiuni

De la subiectul Todor Măran am aflat că în 9 martie 1977 Mitropolia Banatului, de care aparținea ca și structură administrativă Vicariatul Ortodox Român al Voivodinei, a organizat la Vârșeț examen pentru cântăreți bisericești. Parohia Uzdin a trimis cinci cantori : Secoșan Pavel, Vasa Nicodin, Măran Gligor (tatăl lui Todor), Drăghici Costa și Miclea Ion, care au devenit astfel cantori cu examen sau cu diplomă alături de alți cantor din alte sate ale Banatului sârbesc ce au fost prezenți la acest examen.

Nume : Drăghici

Prenume: Constantin

Porecla: Costa

Parohia: Uzdin

Protopopiatul: Panciova

Decedat

Deși a încetat din viață în anul 2010, de la acest subiect avem câteva înregistrări și filmări video pe care le anexăm lucrării datorită faptului că subiectul a fost cel de la care a învățat glasurile bisericești și cântarea de strună cantorul Todor Măran.

Înregistrările cu el s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși								
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă								

2.3. Cântăreți bisericești români din Banatul românesc în prezent

Nume: Șuta

Prenume: Ion

Porecla: -

Parohia: Biserica Adormirea

Maicii Domnului - Calea Aradului, Timișoara

Protopopiatul: Timișoara I

Vârsta: 77 ani

Voce: Tenor II



Se naște în data de 6 ianuarie 1937 în satul Rudăria, județul Caraș-Severin, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază în tinerețe este cea de agricultor, mai apoi se mută în orașul Timișoara, fiind șef de brigadă la ICRA. Este cantor oficial cu plată al bisericii de la vârsta de 57 de ani, din anul 1994.

Învăță cantoratul pe cale orală, în perioada 1947-1949 de la tatăl său, **Șuta Nicolae**, cantor și dirijor de cor al bisericii din Rudăria. Pregătirea a început-o de copil, de la 10 ani, în strana bisericii, după auz. Din dorința de perfecționare și din dragoste față de cântarea bisericească, urmează cursurile Școlii de cântăreți bisericești de la Caransebeș (1950-1953). Subiectul învață după auz, dar sistematic și cu mult exercițiu cele opt glasuri bisericești cu trei forme, varianta Înсуși glas, Tropar și Antifon. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând în strana dreaptă până în ziua de azi. Din 1962 se mută în Timișoara cu familia și serviciul.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul bogat- Caransebeș, 1935**¹³⁴, **Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936**¹³⁵, iar mai nou **Antologhionul** editat de **Mitropolia Banatului** în 1984.¹³⁶ De asemenea a învățat de la tatăl său și mai apoi la școala de cântăreți să caute

¹³⁴ *** *Octoiul bogat*, Caransebeș, 1935

¹³⁵ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹³⁶ *** *Antologhion*, Mitropolia Banatului, 1984

pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corurile mixte al bisericilor din Fratelă-Timișoara (1962-1994) și Mehala-Timișoara(1994-1999) la vocea de tenor. De asemenea a fost coordonator al studiului biblic în cadrul organizației Oastea Domnului-filiala Timișoara până în anul 1999, când împreună cu preotul Hânda Iosif ctitorește o nouă biserică în Timișoara, luându-și și obligația de cantor al nou înființatei parohii.

Subiectul susține că a învățat și a cântat de la început toate trei variantele fiecărui glas. Este interesant de menționat faptul că și acest subiect posedă cunoștințe complete în ceea ce privește variantele celor opt glasuri, precum și faptul că execuția lor s-a făcut cu deosebită precizie și acuratețe. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strană bănățeană, cu toate acestea exemplificând și varianta însuși glas a glasului VII, care are cadența finală ușor diferită.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*		*	*	*	*	*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*		*	*	*		*

Melodia specială, priceasna și piesa populară sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasna	Ochiul inimii mele
Melodie populară	Amărât ca mine nu-i (doină)

Mențiuni

De la subiectul Șuta Ion am aflat că în anii 1947-1950 biserica din Rudăria avea șase cantori și două coruri parohiale, unul mixt, dirijat de tatăl subiectului și un altul bărbătesc, care avea alt dirijor. Deseori existau polemici între membrii celor două coruri din dorința fiecărui cor de a da răspunsurile liturgice cât mai des posibil.

Nume : Durac

Prenume: Gheorghe

Porecla: -

Parohia: Biserica Martirilor-Timișoara

Protopopiatul: Timișoara II

Vârsta: 81 ani

Voce: Tenor II



Născut în data de 3 octombrie 1933 în satul Bencecul de Jos, județul Timiș, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor, dar în 1956 se mută în orașul Timișoara, unde lucrează la Cooperativa Colortex. A fost cantor al bisericii din Bencecul de jos de la vârsta de 13 de ani, din anul 1946, iar din 1956 cantor al Bisericii cu hramul Adormirea Maicii Domnului din Piața Crucii- Timișoara și din 1997 până în prezent cantor al Bisericii Martirilor- Timișoara.

Învăță cantoratul la vârsta de 13 ani, din îndemnul bunicului său, pe cale orală, de la cantorul **Dimitrie Obrad**, cantor oficial al bisericii. Pregătirea a început-o în strana bisericii, după auz, învățând întâi troparele și mai apoi celelalte forme. Școala s-a desfășurat acasă la cantor, pe perioada iernii, din decembrie până în aprilie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu ceilalți cantori ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv Însuși glas, Tropar și Stihoavnă. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul învață și cântă la strana dreaptă. Subiectul își amintește că în acea perioadă în biserică din localitate activau doisprezece cantori bisericești.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul mic- Sibiu, 1913**¹³⁷ și **Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936**.¹³⁸ De asemenea a învățat de la cantorul Obrad Dimitrie să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. Încă de copil, împreună cu ceilalți colegi de școală, coordonați de învățătorul Costan Ioan, a cântat răspunsurile liturgice stând în fața strănii drepte și a citit Apostolul. A activat de

¹³⁷ *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

¹³⁸ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

tânar în corul mixt al bisericii înființat în 1954-1955 și coordonat și dirijat de preotul Turcu. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la concursuri zonale de profil (1950), cât și ocazional, la nunți.

Subiectul susține că a învățat și a cântat la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și ceva modele melodice de Antifoane. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strană bănețeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși								
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă		*		*				*

Melodia specială, priceasna și melodia populară sunt următoarele:

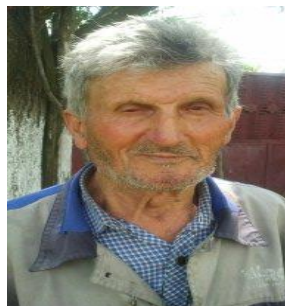
Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Doamne , Doamne , ce voi face eu
Melodie populară	De-aș trăi cât frunza-n vie

Mențiuni

De la cantorul Durac Gheorghe am aflat că în perioada când el a învățat cântarea bisericească de strană, în anii 1947-1948, era o mândrie pentru cei tineri să învețe cantoratul, fiind bine văzuți și apreciați la evenimentele la care erau prezenți, hramuri, rugi, festivaluri rurale toți tinerii care cântau în strana bisericii.

De asemenea este important de menționat că dragostea tatălui față de cântarea bisericească și față de biserica noastră ortodoxă s-a transmis și asupra urmașilor, fiul cantorului Durac Gheorghe fiind părintele Ioan Durac, preotul comunității ortodoxe române, dar și finlandeze din localitatea Turku, Finlanda.

Nume: Câmpean
Prenume: Simion
Porecla: -
Parohia: Sălciua Nouă
Protopopiatul: Timișoara II
Vârsta: 84 ani
Voce: Tenor I



Se naște în data de 17 mai 1931 în satul Sălciua Nouă, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Sălciua Nouă de la vârsta de 17 de ani, din anul 1948.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la cantorul **Gavrilă Bostan**, cantor cu diplomă și oficial al bisericii, precum și de la **Petru Târziu**, de asemenea cantor cu plată al bisericii. Pregătirea a început-o în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strană împreună cu cantorii ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Inițial învață o variantă ardelenească a cântării de strană, datorită faptului că atât sătenii, cât și cantorii bisericii proveneau din Ardeal, de la Câmpeni, din Țara Moșilor, mutați fiind în Banat în timpul imperiului Austro-Ungar. Mai apoi datorită abilităților vocale și vârstei tinere este trimis la Școala de Cântăreși Bisericești de la Caransebeș, pe care o frecventează între 1950-1952. Aici subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu toate variantele lor, respectiv Însuși glas, Tropar și Stihoavnă, precum și toate noțiunile de tipic, cult și cultură teologică necesare unui cântăreț bisericesc cu diplomă, fiind unul dintre elevii renumitului profesor Constantin Vladu.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul mic- Sibiu, 1913**¹³⁹, **Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936**¹⁴⁰, iar mai nou **Antologhionul** editat de **Mitropolia Banatului** în 1984¹⁴¹. De asemenea a învățat la școală să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

¹³⁹ *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

¹⁴⁰ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹⁴¹ *** *Antologhion*, Mitropolia Banatului, 1984

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A coordonat o perioadă corul mixt precum și corul de femei al bisericii. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la diferite evenimente rurale cât și ocazional, la nunți.

În afară de formula melodică pentru glasul V-varianta antifon, pe care nu și-a amintit-o, și variantele însuși glas la glasul III și VII, pe care le considera ca melodie la fel cu melodia Troparului, fără nici o diferență de formulă melodică așa cum are de exemplu varianta Antifonului III și VII la cadența finală, subiectul a executat toate celelalte melodii ale celor opt glasuri bisericești, dovedind o bună memorie.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă :

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*		*	*	*		*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*		*	*	*

Melodia specială, priceasna și piesa populară sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Cu noi este Dumnezeu
Melodie populară	Foaie verde ca aluna

Mențiuni

De la Câmpean Simion am aflat că de-a lungul anilor a încercat să învețe cântarea de strănă mai multe persoane, dar nu a reușit să instruiască nici un elev care să îi poată urma în strana satului care acum, în anul 2014, mai are doar 15-20 de familii stabile și parohia transformată în filie a satului Herneacova.

Nume: Mioc
Prenume: Ioan
Porecla: Țăranu
Parohia: Belinț
Protopopiatul: Lugoj
Vârsta: 86 ani
Voce: Tenor I



Se naște în data de 9 februarie 1928 în satul Belinț, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor al bisericii din Belinț de la vârsta de 10 de ani, din anul 1938.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la frații Dimitrie și Constantin Micu, cantori fără plată al bisericii, care au ales dintre copiii care veneau la biserică pe cei mai inteligenți, testându-le și abilitățile muzicale, respectiv glasul și urechea muzicală. Pregătirea a început-o în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu cantorii ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericesti cu două forme, varianta Troparului și a Antifonului. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul învață și cântă la strana dreaptă. Mioc Ioan își amintește că în anul 1940 biserica din Belinț avea încă patru cantori care deserveau biserica fără plată, precum și mulți copii care veneau la biserică, îmbrăcau stihare și ajutau la slujbele bisericesti, dintre care au ales frații Micu pe cei cu glas și ureche muzicală pentru a învăța cântarea de strună.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul mic- Sibiu, 1913**¹⁴², **Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936**¹⁴³, iar mai nou **Antologhionul** editat de **Mitropolia Banatului** în **1984**¹⁴⁴. De asemenea a învățat de la cantorii Micu să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul mixt al bisericii dirijat de Bot Ioan precum și în fanfara comunei, la trompetă(flighorn),

¹⁴² *** *Octoiul mic*, Sibiu, 1913

¹⁴³ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹⁴⁴ *** *Antologhion*, Mitropolia Banatului, 1984

din anul 1956, participând la mai multe festivaluri și competiții de profil. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la diferite evenimente rurale cât și ocazional, la nunți.

Subiectul susține că a învățat și a cântat la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și ceva modele melodice de Antifoane. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strănă bănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși								
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*							

Melodia specială, priceasna și melodia populară sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Lumină lină
Melodie populară	De ziua nunții tale-ți scriu

Nume: Tochera
Prenume: Iulian
Porecla: Anghel
Parohia: Hitiaș
Protopopiatul: Lugoj
Vârsta: 74 ani
Voce: Tenor II



Se naște în data de 9 august 1940 în satul Hitiaș, urmează școala elementară cu patru clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor, mai apoi lucrând ca și operator hidraulic la Uzina de apă. Este cantor oficial și fără plată al bisericii din Hitiaș de la vârsta de 24 de ani, din anul 1964.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la **Stoia Ion**, cantor și dirijor de cor al bisericii din Hitiaș. Pregătirea a început-o de copil în strana bisericii, după auz, în anul 1952. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strană împreună cu cantorul ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu două forme, varianta Troparului și a Antifonului. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul își amintește că în anul 1952 în biserică din Hitiaș se săvârșeau Vecernia și Utrenia, lucru care l-a ajutat foarte mult în deprinderea glasurilor bisericești.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul bogat- Caransebeș, 1935**¹⁴⁵, **Antologhionul** lui C.Vladu - **Caransebeș, 1936**¹⁴⁶, iar mai nou **Antologhionul** editat de **Mitropolia Banatului** în 1984¹⁴⁷, din care cântă până în prezent. De asemenea a învățat de la cantorul Stoia Ion să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul mixt al bisericii dirijat de Stoia Ion la vocea de tenor II încă din anul 1964, participând la mai multe festivaluri și competiții de profil. A cântat de asemenea muzică

¹⁴⁵ *** *Octoiul bogat*, Caransebeș, 1935

¹⁴⁶ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹⁴⁷ *** *Antologhion*, Mitropolia Banatului, 1984

populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la diferite evenimente rurale cât și ocazional, la nunți.

Subiectul susține că a învățat și a cântat de la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și Antifonului. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strană bănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși								
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Doamne înaintea Ta

Subiectul nu interpretează melodie populară, susținând că nu a mai cântat de mult piese din folclor, dar și din cauza faptului că înregistrările s-au efectuat în biserica din localitate și nu acasă la subiect, locul nefiind propice imprimării unei piese populare.

Nume: Toma
Prenume: Dimitrie
Porecla: Birăescu
Parohia: Chizătău
Protopopiatul: Lugoj
Vârsta: 82 ani
Voce: Bariton



Se naște în data de 28 mai 1932 în satul Chizătău, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor oficial și fără plată al bisericii din Chizătău de la vârsta de 18 de ani, din anul 1950.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la **Suici Ioan**, cantor și dirijor de cor al bisericii din Chizătău. Pregătirea a început-o de copil, de la vârsta de șapte ani a făcut vioară cu preotul din sat, Sever Șepeșan, mai târziu, în 1947 intră în strana bisericii, începând să învețe cantoratul. Școala s-a desfășurat acasă la Suici Ioan, pe perioada iernii, din 1950 până în 1952, timp de două ierni, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu cantorul și alți trei elevi ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu trei forme, Însuși glas, Tropar și Antifon. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând în strana dreaptă. Subiectul își amintește că în anul 1950 în biserică din localitate se săvârșeau Vecernia și Utrenia, lucru care l-a ajutat foarte mult în deprinderea glasurilor bisericești, iar biserică avea la acel moment peste treizeci de cantori fără plată. De asemenea, iubind muzica și dorind să-și aprofundeze cunoștințele de profil se înscrie la Școala de artă populară din Lugoj în anii 1953-1954, cunoștințele dobândite aici ajutându-l mai apoi să coordoneze corul bărbătesc al bisericii din sat.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Carte de rugăciuni și cântări bisericești** a lui **Trifon Lugojanu-Arad, 1938**,¹⁴⁸ **Cântări bisericești** a lui **Nicolae Firu- Timișoara, 1943**¹⁴⁹ (ediție scrisă pe notație liniară), iar mai nou **Antologhionul** editat de **Mitropolia Banatului** în 1984.¹⁵⁰ De asemenea a învățat de la cantorul Suici Ioan să caute pericopele apostolice

¹⁴⁸ Lugojanu. Trifon, *Carte de rugăciuni și cântări bisericești*, Arad, 1938

¹⁴⁹ Firu. Nicolae, *Cântări bisericești*, Timișoara, 1943

¹⁵⁰ *** *Antologhion*, Mitropolia Banatului, 1984

după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul bărbătesc al bisericii dirijat de Suici Ioan, mai apoi preluând și conducerea corului bisericesc în 1994, precum și în corul mixt și în fanfara comunei(trombon), participând cu acestea la mai multe festivaluri și competiții de profil.

Subiectul susține că a învățat și a cântat de la început toate trei variantele fiecărui glas. Este interesant de menționat faptul că și acest subiect posedă cunoștințe complete în ceea ce privește variantele celor opt glasuri, precum și faptul că execuția lor s-a făcut cu deosebită precizie și acuratețe. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strană bănățeană, dar interpretează toate variantele la glasul III și VII, invocând motivul că la final difera cadențele, ceea ce este în mare parte adevărat.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*	*	*	*	*	*	*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*	*	*	*	*	*	*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	La râul Vavilonului

Subiectul nu interpretează melodie populară, susținând că nu a mai cântat de mult piese din folclor.

Mențiuni

De asemenea trebuie menționat că subiectul prezintă o particularitate interesantă din punct de vedere vocal deoarece, deși susține că în tinerețe și la maturitate a cântat bariton, odată cu vârsta vocea s-a subțiat, având o frumoasa culoare de tenor și claritate.

Nume: Chepeșan
Prenume: Filip
Porecla: -
Parohia: Lovrin
Protopopiatul: Sân Nicolau
Vârsta: 92 ani
Voce: Bariton



Se naște în data de 13 august 1922 în satul Lovrin, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor oficial cu plată al bisericii din Lovrin de la vârsta de 28 de ani, din anul 1950.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la **Lăzuică Ion**, cantor și dirijor de cor al bisericii din Lovrin. Pregătirea a început-o de copil în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strană împreună cu cantorul ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu două forme, varianta Troparului și a Antifonului. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul urmează mai apoi și cursurile Școlii de cântăreți bisericești din Caransebeș, unde își aprofundează cunoștințele dobândite de copil. Din 1960 coordonează și dirijază și corul mixt al bisericii.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul bogat- Caransebeș, 1935**¹⁵¹, **Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936**¹⁵², iar mai nou **Antologhionul** editat de **Mitropolia Banatului** în 1984¹⁵³. De asemenea a învățat de la cantorul Lăzuică Ion și mai apoi la școala de cântăreți să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul mixt al bisericii care avea 30-35 de membri, apoi a și dirijat încă din anul 1960, participând la mai multe festivaluri și competiții de profil. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la diferite evenimente rurale cât și ocazional, la nunți.

¹⁵¹ *** *Octoiul bogat*, Caransebeș, 1935

¹⁵² Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

¹⁵³ *** *Antologhion*, Mitropolia Banatului, 1984

Dorind să slujească lui Dumnezeu și oamenilor, deși avea o vârstă, în anul 1990 răspunde solicitării venite din partea unei parohii vecine, și anume Gottlob, care nu avea cantor și timp de zece ani servește și această parohie, formând până în anul 2000 și cantori care să deservească strana acestei parohii. Apoi se întoarce acasă, în strana bisericii din Lovrin.

Subiectul susține că a învățat și a cântat la început toate trei variantele fiecărui glas, dar că odată cu trecerea timpului și datorită vârstei foarte înaintate, au rămas fixate în memoria sa doar variantele Troparului și ceva modele melodice de la Antifon. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strană băănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși						*		
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*							

Melodia specială, priceasna și melodia populară sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta
Priceasnă	Nădejdea mea
Melodie populară	Să-mi cânți cobzar

Mențiuni

De la subiect am aflat că în perioada interbelică existau în biserica din Lovrin doi cantori cu școală, alți patru fără școală, dar care stăpâneau la fel de bine cântarea bisericească, precum și cor mixt alcătuit din 30-35 de persoane.

Subiectul este de asemenea veteran de război, luptând în al doilea război mondial în efectivele Regimentului 1 Artilerie Călăreață Timișoara, pe frontul de vest, din România și până în Munții Tatra și Germania (Berlin), în perioada 1944-1945.

Nume: Sârbu
Prenume: Ștefan
Porecla: Nuțu a lu' Șarga
Parohia: Nerău
Protopopiatul: Sân Nicolau
Vârsta: 91 ani
Voce: Bariton



Se naște în data de 13 noiembrie 1923 în satul Nerău, urmează școala elementară cu cinci clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor, mai apoi lucrând ca și personal administrativ la Primărie. Este cantor oficial și fără plată al bisericii din Nerău de la vârsta de 15 de ani, din anul 1938.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la **Chipei Gheorghe**, cantor oficial cu plată al bisericii din Nerău. Pregătirea a început-o de copil în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strană împreună cu cantorul ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu trei forme, Însuși glas, Tropar și Antifon, precum și cântări speciale, irmoase, mărimuri și polielee. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul își amintește că în anul 1938-1940 în biserică din Nerău erau patru cantori și mulți copii la strană, lucru care l-a ajutat foarte mult în deprinderea glasurilor bisericești.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul bogat- Caransebeș, 1935**¹⁵⁴ și **Antologhionul lui C.Vladu- Caransebeș, 1936**¹⁵⁵. De asemenea a învățat de la cantorii bătrâni să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul mixt al bisericii dirijat de Țăranu Gheorghe la vocea de Bariton încă din anul 1940, participând la mai multe festivaluri și competiții de profil. Acest cor mixt parohial, înființat în 1890 de N. Miclea din Chizătău, căsătorit în localitatea Nerău, a urmat tradiția corurilor din Banat, dar la un moment dat în perioada comunismului s-a desființat. La o sută de ani după, în 1990, acest cor a fost

¹⁵⁴ *** *Octoiul bogat*, Caransebeș, 1935

¹⁵⁵ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

reînființat, reorganizat și dirijat de Sârbu Ștefan. Corul funcționează și astăzi, deși subiectul, din cauza vârstei și problemelor de sănătate nu mai frecventează biserica decât ocazional. Sârbu Ștefan a cântat de asemenea și muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la diferite evenimente rurale cât și ocazional, la nunți.

În afară de formula melodică pentru glasul V-varianta însuși glas, pe care nu și-a amintit-o, și variantele însuși glas la glasul III și VII, pe care le consideră ca melodie la fel cu melodia Troparului, fără nici o diferență de formulă melodică așa cum are de exemplu varianta Antifonului III și VII la cadența finală, lucru pe care îl știe, subiectul a executat toate celelalte melodii ale celor opt glasuri bisericești, dovedind o deosebită memorie pentru vârsta înaintată.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă :

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*		*		*		*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*		*	*	*		*

Melodia specială, priceasna și piesa populară sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Nădejdea mea
Melodie populară	De la noi de la fereastră

Mențiuni

Este interesant de menționat faptul că subiectul a servit biserica din Nerău timp de 25 de ani ca și crâstnic (1965-1990), în paralel cu cantoratul, iar ca misiunea sa să fie completă, în 1990 reînființează corul parohial și îl dirijază, așa cum am menționat în cadrul interviului.

Nume: Vințan
Prenume: Coriolan
Porecla: Vrăjitorul
Parohia: Sân Nicolau
Protopopiatul: Sân Nicolau
Vârsta: 81 ani
Voce: Tenor I



Se naște în data de 10 aprilie 1933 în orașul Sân Nicolau, urmează școala elementară cu cinci clase și două de liceu în localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor oficial și cu plată al bisericii din Sân Nicolau de la vârsta de 42 de ani, din anul 1975.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la **Raica Ioan**, cantor oficial cu plată al bisericii din Sân Nicolau. Pregătirea a început-o în data de 12 februarie 1962 în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din decembrie până în martie, timp de trei ierni, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strună împreună cu cantorul ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu trei forme, însuși glas, Tropar și Antifon, precum și cântări speciale, irmoase, mărimuri și polielee. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul își amintește că în anul 1962-1965 în biserică din Sân Nicolau erau doisprezece cantori și el a învățat întâi în strana stângă (a condacelor), abia în 1975, când s-a angajat cantor bisericesc oficial trecând în strana dreaptă (a troparelor).

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strună au fost **Octoiul bogat- Caransebeș, 1935**¹⁵⁶ și **Antologhionul** lui C.Vladu- **Caransebeș, 1936**¹⁵⁷. De asemenea a învățat de la cantorii bătrâni să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strună.

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul bărbătesc al bisericii dirijat de preotul Farca Ioan și de Ciobanu Aurel la vocea de tenor, precum și în corul mixt al orașului între 1980-1984, participând la mai multe festivaluri și competiții de profil. În 1984 preia conducerea corului parohial, pe care îl coordonează și dirijază până în prezent. Dotat cu o voce excepțional de

¹⁵⁶ *** *Octoiul bogat*, Caransebeș, 1935

¹⁵⁷ Vladu, C. *op. cit.*, Caransebeș, 1936

clară și puternică, subiectul interpretează toate formele celor opt glasuri din memorie deoarece în urma unui accident vascular vederea i-a fost afectată în mare măsură, neputând folosi cărțile de cult. Acest lucru nu îl împiedică în desfășurarea activității de cantor, interpretând cântările tuturor ierurgilor și Tainelor din memorie, nici în activitatea de dirijor de cor, la fel interpretând cântările liturgice și pricesnele sau alte piese corale, pe care le dirijază cu precizie deosebită.

Subiectul susține că a învățat și a cântat de la început toate trei variantele fiecărui glas. Este interesant de menționat faptul că și acest subiect posedă cunoștințe complete în ceea ce privește variantele celor opt glasuri, precum și faptul că execuția lor s-a făcut în totalitate din memorie. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strănă bănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*		*	*	*		*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*		*	*	*		*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Auzise-vor graiurile mele

Subiectul nu interpretează melodie populară, susținând că nu a mai cântat de mult piese din folclor, dar și datorită faptului că înregistrările s-au făcut în biserică.

Mențiuni

Tot de la Vințan Coriolan am aflat că în perioada 1967-1969 Mitropolia Banatului a organizat la Caransebeș examen pentru cântăreții bisericești de la sate care nu urmaseră cursurile Școlii de cântăreți bisericești, examen la care s-a prezentat și subiectul, în urma acestuia primind nota 8,90 și diploma de atestare cu care mai apoi s-a angajat cantor oficial al bisericii din Sân Nicolau în 1975.

Nume: Roșu
Prenume: Dimitrie
Porecla: Tia
Parohia: Secusigiu
Protopopiatul: Arad
Vârsta: 84 ani
Voce: Tenor



Se naște în data de 27 august 1930 în satul Secusigiu, urmează școala elementară cu șapte clase din localitate. Meseria de bază este cea de agricultor. Este cantor oficial cu plată al bisericii din Secusigiu de la vârsta de 20 de ani, din anul 1950.

Învăță cantoratul pe cale orală, de la **Bălaș Isaia**, cantor oficial cu plată al bisericii din Secusigiu, care mai apoi îi va deveni și socru. De copil a mers la biserică, a îmbrăcat stihar împreună cu ceilalți copii, participând la cultul divin. Pregătirea de cantor a început-o în 28 ianuarie 1944, la vârsta de 14 ani, în strana bisericii, după auz. Școala s-a desfășurat pe perioada iernii, din ianuarie până în martie, săptămânal de mai multe ori, în funcție de glasul de rând al săptămânii, duminica interpretând în strană împreună cu cantorul ceea ce a învățat în cursul săptămânii. Subiectul învață cele opt glasuri bisericești cu trei forme, varianta Însuși glas, Tropar și a Antifon. De asemenea învață cântarea antifonic, în biserică cântând ambele străni. Subiectul învață și cântă în strana dreaptă, în mod sigur socrul său dorind să îi transmită învățătura și la timpul potrivit, locul de cantor oficial al bisericii. Subiectul își amintește că în anul 1944 erau peste treizeci de cantori amatori în strănile bisericii, care împreună cu cei doi cantori oficiali și copiii și tinerii parohiei care stăteau în fața strănilor dădeau răspunsurile liturgice.

Cărțile de cult folosite pentru însușirea cântării de strană au fost **Octoiul bogat- Caransebeș, 1935¹⁵⁸, Antologhionul lui T.Lugojanul- Arad, 1938¹⁵⁹**, iar mai nou **Antologhionul** reeditat de **Arhiepiscopia Aradului în 2002¹⁶⁰**. De asemenea a învățat de la cantorul Bălaș Isaia să caute pericopele apostolice după calendarul bisericesc în Apostol și știe să folosească Mineiele, Triodul, Penticostarul, Octoiul precum și alte cărți de strană.

¹⁵⁸*** *Octoiul bogat*, Caransebeș, 1935

¹⁵⁹ Lugojanu. Trifon, *Carte de rugăciuni și cântări bisericești*, Arad, 1938

¹⁶⁰ *** *Antologhion*, Arhiepiscopia Aradului, 2002

Subiectul a avut preocupări pentru muzică. A cântat în corul mixt al bisericii la vocea de tenor, iar din 1945 și în corul bărbătesc parohial dirijat de Albotă Ioan (Clică), țăran autodidact. A cântat de asemenea muzică populară, atât în cadru organizat, cu orchestră, la diferite evenimente rurale cât și ocazional, la nunți.

Subiectul susține că a învățat și a cântat de la început toate trei variantele fiecărui glas. Este interesant de menționat faptul că și acest subiect posedă cunoștințe complete în ceea ce privește variantele celor opt glasuri, precum și faptul că execuția lor s-a făcut în totalitate din memorie, neavând nevoie pentru niciuna dintre forme sau variante, cântări speciale sau pricesne de carte de cântări sau orice alt fel de suport scris, lucru de apreciat la vârsta sa. De asemenea subiectul știe că la glasurile III și VII toate variantele au aceeași formă, aspect cu deosebire specific pentru cântarea de strună bănățeană.

Înregistrările s-au făcut după următoarea schemă:

	Glasul I	Glasul II	Glasul III	Glasul IV	Glasul V	Glasul VI	Glasul VII	Glasul VIII
Însuși	*	*		*	*	*		*
Tropar	*	*	*	*	*	*	*	*
Antifon Stihoavnă	*	*		*	*	*		*

Melodia specială și priceasna sunt următoarele:

Cântare specială	Învierea Ta Hristoase
Priceasnă	Ascultă Doamne pe robii tăi
Melodie populară	După deal răsare luna

3.

MUZICA CORALĂ DIN BANAT.
APARIȚIE ȘI EVOLUȚIE. SEC XIX-XX

3.1. Muzica corală românească - origini, evoluție

Până la mijlocul secolului al XIX-lea nu putem vorbi în Biserica Ortodoxă Română decât de vechea cântare „de strană”. Cântarea corala a început să-și facă apariția abia în cea de-a doua parte a secolului trecut la început manifestându-se ceva mai timid, cu timpul, luând o dezvoltare din ce în ce mai puternică. Acum a fost îndepărtat din Biserica Ortodoxă spiritul muzical oriental și a pătruns spiritul specific Occidentului. Importante în ilustrarea acestei idei ar fi cuvintele marelui istoric A. D. Xenopol, precum și cele ale episcopului Dunării de Jos, Partenie Clinteanul.

Xenopol, observând schimbarea direcției în muzică și pictură, spunea:

"După cum Î.P. Sfinția-Ta a voit ca picturile catedralei mitropolitane să iasă din formele cele înguste, disgrațioase, slabe și urâte ale artei bizantine și a lăsat pe eminentul pictor Tattarescu să împodobească zidurile bisericii cu figuri importante din idealul frumosului, astfel pune acum încununarea operei sale Mitropoliei din Iași din punct de vedere artistic, creând un cor care să satisfacă în totul cerințelor muzicale moderne".¹⁶¹

Partenie Clinteanul, dându-și seama de necesitatea unei inovării și în muzică, afirma:

„Orientul și producțiile lui sunt în decădere mare, de aceea este acum secetă mare pentru muzica cea veche și belșug pentru cealaltă și degeaba este orice silință a noastră, căci orice vom face și orice vom dregre muzica cea nouă va înlătura cu desăvârșire pe cea veche. Cel mult îi puteți amâna moartea pentru câțva timp, însă ea va muri negreșit și cât de curând, pentru ca melodia și cântările în genere executate pe mai multe voci sunt de o mie de ori mai frumoase ca pe o voce.”¹⁶²

¹⁶¹ Popovici, Doru, Mioreanu, Costin, - Începuturile muzicii culte românești, București, Ed. Tineretului, 1967, pag. 43.

¹⁶² Idem, pag. 45.

Această tendință nouă și binevenită a avut însă și consecințe nu dintre cele mai avantajoase. O sinteză creatoare între diferite culturi este necesară, dar acest lucru nu trebuie confundat cu preluarea epigonică și mai ales cu înlăturarea spiritului național sau al tradiției în sensul bun al cuvântului.¹⁶³ Deci chiar se cere ca orice artă să poarte amprenta unui puternic specific național și să aibă tradiție, așa cum susținea Ov. Densusianu: „Tradiția bine înțeleasă e ca o coloană de marmură rămasă de la un templu vechi pentru a înălța un templu nou.”¹⁶⁴

Originile cântării corale armonico-polifonice trebuie căutate în evoluțiile din ultimul mileniu ale creștinismului apusean, romano-catolic și apoi și protestant, în timp ce cântarea monodică de strună din Biserica Ortodoxă, sub toate variantele ei, își are rădăcinile în Răsăritul creștin, unde, îndeosebi în Imperiul bizantin, s-a structurat cultul ortodox actual, inclusiv în ceea ce privește aspectele muzicale. Pe de altă parte, pentru aprofundarea ideii actuale de cor, foarte interesantă și plină de sugestii poate fi chiar cercetarea apariției și evoluției noțiunii respective, încă din cele mai vechi timpuri¹⁶⁵. Astfel, în antichitate horeia: i horos în limba greacă, respectiv chorea: i chorus în limba latină însemnau și atunci „corul” pe care l-am moștenit ca noțiune și în limba română, adică un grup de cântăreți care cântă împreună.¹⁶⁶

Cântarea de cor a rușilor a fost însă pentru noi un model și a constituit în același timp un prim îndemn și o justificare a reformei românești în acest domeniu cultural însă, s-a preluat din nefericire și stilul muzicii liturgice rusești din secolul al XIX-lea - în mare parte nerealistă stilistic, nefiind purificată de influențele străine - fapt la fel de dăunător ca și influențele primite din sursa Apusului.

Primul cor bisericesc în Principatele Române a luat ființă în timpul domniei lui Gheorghe Bibescu (1842). Corul, condus de Arhimandritul Visarion și alcătuit din elevii școlii sale din București, avea un repertoriu format din lucrările unor compozitori ruși pe care îi prezenta în cadrul slujbelor religioase de la bisericile Sf. Ionică Moldoveni și Curtea Veche din capitala Țării Românești. Un cor asemănător a fost înființat la Iași în 1844 de Alexandru Perino.

¹⁶³ Popovici, Doru, - Muzica corală românească, București, Ed. Muzicală, 1966, pag. 337.

¹⁶⁴ Popovici, Doru, Mioreanu, Costin, - op. cit. pag. 5.

¹⁶⁵ Grajdian. Vasile, *Cântarea corală în cultul și propovăduirea Bisericii Ortodoxe. Raportul cu problemele unității de credință*, Studiu prezentat în cadrul Simpozionului Național "Muzica Corală în Biserica Ortodoxă Română în veacul al XXI-lea, istoric și perspective", Arad, 12 octombrie 2009.

¹⁶⁶ Botez. D.D., *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol.I. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, 1982, p.44.

Deși în Transilvania terenul era deja pregătit, existau totuși unele probleme legate de fondurile materiale necesare dotării și susținerii formațiilor corale, precum și de lipsa unor cadre bine pregătite în acest domeniu.

În Banat primul cor a fost alcătuit de învățătorul Ghina în 1840 la Lugoj. Acest cor care la început a preluat un repertoriu coral rus apoi unul german, a fost prezent pentru prima dată la un serviciu religios în anul 1841, la sărbătorile Paștelui. Deși desființat în anul 1846, în urma nenumăratelor piedici ale autorităților vremii, corul își reîncepe activitatea la anul 1860, sub denumirea de Reuniunea de cântări. Acest lucru s-a întâmplat datorita entuziasmului colectiv, pornit din adâncul sufletului, din bucuria pentru cântare a acelor coriști.

Primul cor ardelenesc a luat ființa în anul 1850, însă date referitoare la activitatea acestuia de-a lungul anilor nu mai există.¹⁶⁷

După unirea Principatelor corurile bisericești și viața corală în general iau un mare avânt, iar condițiile necesare desfășurării activităților corale devin favorabile și sub aspect material. Astfel, beneficiind de decretul domnesc prin care a fost interzisă cântarea în limbi străine, iar după decretul din 18 ianuarie 1865, referitor la înființarea corurilor bisericești, la 22 ianuarie același an, profesorul Ion Kartu este numit inspector al tuturor corurilor. De la aceasta dată, cântarea corală religioasă devine și la români o realitate și se dezvoltă sub diferite aspecte.

Una din cele mai substanțiale formulări ale muzicologiei noastre în legătură cu raportul în artă dintre universal și național, în legătura cu inevitabilul fenomen de transgresie geografică, fenomen tipic mai ales pentru cultura noastră, izvorâtă din acest pământ situat la confluența dintre Est și Vest îi aparține compozitorului și muzicologului Zeno Vancea:

"O evoluție firească a muzicii noastre bisericești ar fi fost în direcția creării unui stil polifon pe baza cântării de strana ori în loc de a se crea un astfel de stil, care să accentueze caracterul pur melodic al concepției noastre muzicale lineare (concepție care se reoglindește atât de fidel în cântecele noastre populare pe care țăranii noștri le cântă la unison fără întregire armonică, fără acel acompaniament în terțe atât de caracteristic pentru muzica populară apuseană sau muzica populară a rușilor – nu dintr-o insuficiență a talentului muzical, sau cum prin absurd ar putea crede unii dintr-o lipsă de instrucție și cultură muzicală – ci pur și simplu din cauza unei

¹⁶⁷ Popovici, Doru, Mioreanu, Costin, -op. cit. pag. 44.

alt fel de organizări psiho-muzicale) s-a pastișat stilul unei alte culturi muzicale, în care primatul îl deține elementul armonic străin, - cel puțin în forma sa funcțională- de adevărata concepție muzicală a neamului nostru... Că nu ne putem sustrage multă vreme de sub influența muzicii apusene, într-o epocă de interdependență politică, economică și culturală a popoarelor, cu libera circulație a produselor culturale între popoare (atunci când capodoperele artei muzicale apusene sunt puse la îndemâna oricui în concerte simfonice și radio) și că această influență a Apusului mai devreme sau mai târziu trebuia să lase oarecari urme asupra producțiunii noastre muzicale, este iarăși adevărat. Numai că această influență s-a exercitat într-o epocă în care marele curent muzical din Apus, romantismul, prin tehnica sa compozitorică, era cu totul neprielnic pentru utilizarea materialului ce-i oferea cântecul popular și vechea noastră muzică bisericească, alterând înseși fundamentele gândirii noastre muzicale."¹⁶⁸

Parcurgând prin lectură mai multe studii am ajuns la concluzia unanim acceptată de muzicieni, ca în cadrul muzicii corale bisericești de la noi se disting trei mari curente: cel datorat influenței ruse, cel datorat influenței germane și cel tradiționalist, original, care a promovat autenticele coordonate ale unei străvechi culturi muzicale, ce a avut la bază cântecul de strănă cu un aspect modal și o altă organizare ritmică față de modul occidental.

Compozitori precum Alexandru Podoleanu, Nicolae Bănulescu, Ion Bunescu, I.G. Mugur, Gheorghe T. Burada, deși au pledat pentru înlocuirea repertoriului coral rusesc, în lucrările lor se simte o puternică influență a stilului liturghiei ruse. Aceasta s-a întâmplat poate și pentru că ei au neglijat cântarea de strănă.

Poate cea mai importanta influență a muzicii corale bisericești o reprezintă influența germană. Astfel, în lucrările unor compozitori precum: Alexandru Flechtenmacher, George Dima, Iacob Mureșianu, Eusebiu Mandicevski, Isidor Vorobchievici, Andrei și Eduard Wachmann, se resimte prezența muzicii baroce germane, concepută prin excelență polifonic.

Alexandru Flechtenmacher compunea o artă religioasă mai abstractă, cu o expresie mai ascetică, evitând în mare măsura efectele timbrale caracteristice lui Robert Schumann. Se resimte în unele piese ale lui Flechtenmacher o atmosfera contemplativă, printre altele, utilizând și alte mijloace de expresie schumanniene.

¹⁶⁸ Vancea, Zeno, Cântarea corală bisericească, Timișoara. Ed. Morsvetz, 1944, pag. 26.

Iacob Mureșianu a fost cel care a încercat să se descătușeze de influențele lui Mendelssohn și Schumann și să se îndrepte spre unele probleme legate de autenticitatea stilului muzicii noastre religioase¹⁶⁹.

Eusebiu Mandicevski, prin cele unsprezece liturghii ale sale, precum și prin cele două concerte bisericești - *La râul Vavelonului* și *Doamne, cine va locui în lăcașul tău* - și asigura un loc de frunte printre reprezentanții școlii de proveniență germană. Creațiile sale sunt expresive, cu o densă polifonie de o natură barocă.

George Dima este exponentul cel mai caracteristic din muzica noastră religioasă, tributar școlii germane. Spre deosebire de ceilalți compozitori, care aparțin acestei clase, el a reușit ca în unele din creațiile sale să ne prezinte accentuat note personale, mai ales acolo unde melosul, armonia și polifonia îmbracă un caracter mai modal, de un sever diatonism. Lucrările cu caracter religios ale lui George Dima reprezintă punctul culminant al creației religioase, ce aparține acestei etape a dezvoltării artei noastre muzicale, expresie fidelă a unui robust talent componistic.

O categorie aparte o formează muzica religioasă a unor compozitori precum Timotei Popovici, Ion Vidu, Ioan Gr. Danielescu, Ioan Baci. Stilul lor ne apare ca neunitar, iar în ce privește influența, aceasta este diversă.

La Timotei Popovici este interesant melosul, alcătuit în majoritatea cazurilor din cântece de strănă sau cântece din liturghia greacă, dar „armonizarea este adesea simplistă iar polifonia inexistentă.”¹⁷⁰

Ion Baci, prin promovarea culorii armonice este tributar influenței franceze, iar I. Gr. Danielescu celei germanice.

Curentul tradiționalist reprezintă cel mai realizat moment din muzica noastră corală bisericească. Acesta cultivă cu precădere cântarea de strana, strâns legată de cântecul popular românesc, contribuind în acest fel la crearea mult așteptatului stil autohton. Alături de Titus Cerne, Teodor Teodorescu, Sabin V. Drăgoi, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Roman Vlad și Dumitru G. Kiriak au înscris pagini nemuritoare în istoria muzicii românești și în acest domeniu de activitate creatoare. La ei, asemeni altor creatori din istoria muzicii universale, armonia și polifonia modală, precum și subtila variație ritmică, alcătuiesc un tot inseparabil, redând cu o puternică expresie simțirea românească, într-un discurs muzical deosebit de interesant și unitar.

¹⁶⁹ Popovici, Doru, Mioreanu, Costin, op. cit. pag. 46.

¹⁷⁰ Popovici, Doru, -op. cit. pag. 341.

Cu alte cuvinte, curentul tradiționalist a dat naștere unor lucrări de o pronunțată originalitate realizate la un înalt nivel artistic, originalitate admirată chiar și de Enescu, care pleda pentru aceasta:

„...unui tânăr compozitor care ar veni să-mi ceară sfaturi, i-aș spune următoarele: Fii dumneata. Nu trăi cu frica de a face mai mult sau mai puțin decât vecinul dumitale. Dacă ai ceva de spus, spune-o, în felul dumitale, și va fi bine. Dacă n-ai nimic de spus, taci. N-o să fie mai puțin bine. Nu fi urmărit de ideea progresului artistic, în artă nu se progresează decât dacă umbli foarte încet. Nu căuta un grai nou, cată-ți-l pe-al dumitale, adică mijlocul de a tălmăci mai bine ceea ce zace în dumneata. Originalitatea o capătă numai acela ce n-o caută..”¹⁷¹.

Colindul și cântecul de stea este un alt gen cultivat de aproape toți compozitorii români, sub forma unor simple prelucrări de folclor. Melosul lor modal, de o rară frumusețe și cu o originalitate deplină, ritmică variată, mai întotdeauna asimetrică, au fost tratate și dezvoltate cu succes de unii compozitori precum: D. G. Chiriac, Gheorghe Cucu,¹⁷² Sabin V. Drăgoi,¹⁷³ Timotei Popovici, Ioan D. Chirescu, Dimitrie Cuclin, Teodor Teodorescu, Roman Vlad și mulți alții.¹⁷⁴

Luând în considerare multipla lor activitate în domeniul incomensurabil al artei muzicale, compozitorii amintiți au fost în funcție de contribuția fiecăruia la dezvoltarea melosului național sau european- într-o mai mare sau mai mică măsură, deschizători de drumuri sau continuatori de seamă a unor ilustre nume care s-au impus de-a lungul anilor, înscriindu-se temporal și spațial, așa cum frumos descrie într-unul dintre aforismele sale marele filosof, poet și prozator român Lucian Blaga, personalitate cu care au fost contemporani majoritatea compozitorilor români mai sus amintiți: „Cu greutatea trecutului ne-am obișnuit ca și cu greutatea atmosferei: nici n-am putea exista fără ea...”¹⁷⁵

¹⁷¹ Jora, Mihail, - Momente muzicale, București, Ed. Muzicala a Uniunii Compozitorilor din România, 1963, p. 299.

¹⁷² Cucu, G. - „200 colinde populare”, Buc, 1936, p. 239.

¹⁷³ Drăgoi, V. S. - „303 colinde cu text și melodii”, Craiova, p. 249.

¹⁷⁴ Brailoiu, C. - „Colinde și cântece de stea”, Buc, 1931, p. 33-34.

¹⁷⁵ Blaga, Lucian, - Zări și etape, București, Ed. Humanitas, pag. 163.

3.2. Muzica corală din Banat secolele XIX-XXI

Banatul își poate asuma, pe bună dreptate, prioritatea în mișcarea muzicală și, mai mult, organizarea sistematică și trainică a atâtor reuniuni de muzică vocală și instrumentală care dăinuiesc și astăzi. În nici o parte a întregului pământ românesc nu s-au înfăptuit, așa de timpuriu, cercuri muzicale, ca în Banat.¹⁷⁶

În Banat primul cor a fost alcătuit de învățătorul Ghina în 1840 la Lugoj. Deși desființat doar șase ani mai târziu de către autoritățile imperiale habsburgice datorită în mare parte componentei sale naționale române, corul își reîncepe activitatea în anul 1860 datorită dorinței de a cânta a membrilor săi, activând sub denumirea de Reuniunea de cântări până la Unirea cu Principatele Române de la 1918.

Și dacă frații de peste Carpați dobândiseră, în urma războiului din 1877, bruma de independență națională, ardelenii și bănățenii încă tânjeau după ea, trebuind să cucerească atât drepturile social-politice, cât și unirea cu patria mamă. Lupta românilor din această parte a țării nu s-a dus cu arme ci cu versul și cântul care au făcut să vibreze coardele simțirii în focul luptei de eliberare națională.

A spune că bănățenul a cântat din moși-strămoși pare că nu mai solicită vreo muncă documentară, atât de recunoscută era muzicalitatea locuitorilor din părțile Carașului și Timișului. Că hrisoavele nu ne-au consemnat mai de timpuriu și cu precizie evenimente sau nume, desigur că există cauze multiple, dar sunt destule documente care vorbesc despre un adevărat tezaur de cântări ramase „dintotdeauna”, cum spunea învățătorul Nicolae Marcu, atunci când se referea la cântarea bisericească din Banat.¹⁷⁷

Muzicalitatea bănățeanului, care i-a păstrat veacuri întregi simțirea și credința românească, este descrisă cu atâta pătrundere sufletească de Vasile Loichiță în lucrările sale și preluată de revista „Lamura” din iunie 1922: „Banatul nostru, din zilele vechi a fost vestit ca leagănul cântecului românesc. Nici un ținut, locuit de români, n-a fost atât de bogat, în cântările sale, ca al nostru”.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Poslușnicu, M. Gr.-Istoria muzicii la români, București, Ed. Cartea Românească, pag.392,

¹⁷⁷ Cosma, Aurel (junior), Bănățeni de altădată, vol.I, Timișoara, tipografia Unirea Română, 1993, p 163.

¹⁷⁸ Loichiță. Vasile, *Ceva despre mișcarea noastră literară mai nouă în România*, Caransebeș, 1912.

Suflet impresionabil și de o veselă duioșie, foarte isteț și împărtășitor, sincer și cinstit de la fire, bănățenul și-a turnat tiparul vierii sale sufletești în producții literare și artistice populare de o neasemănată frumusețe. Cântecul său cald a fost cunoscut, prins și dus repede, ca pe aripi de vânt, de la târguri și din văile sale în întreaga țară.

Potrivit acestei nobile însușiri a sufletului bănățean, nu e mirare că stranele bisericilor noastre sătești mai răsună și azi de iscusitele tropare ale cântăreților noștri de la sate. Flăcăi și bătrâni deopotrivă se întrec în această melodică închinare a sufletului lor blajin și frumos, lui Dumnezeu. Așa i-a învățat și crescut școala și biserica satului, bătrânul dascăl de demult. Și acest învățător cucernic, în curată frăție cu părintele satului, ne-a adus la viață cerurile plugarilor noștri.

Cine nu-și aduce aminte și ce-am mai spune de binele cel mare ce l-au adus corurile noastre sătești cauzei noastre religioase, culturale și naționale din vremea subjugării noastre?

În căldura cântării bisericești

„am fremătat și am topit jalea noastră și am ridicat suspinul și toată durerea noastră către Domnul! Cerurile noastre ne-au adus la bruma culturii noastre sătești cu concertele lor, și ne-au întărit mândria și rezistente noastră națională prin farmecul cântecului străbun.”¹⁷⁹

Lugojul, Caransebeșul, împrejurimile Oraviței și Chizătăul nostru: au școlile mari ale corurilor noastre bănățene de unde, în clipele de repaus ale lunilor de iarnă ne aducem notiști țărani cu flautele sub șubă, ca să ne zidească altarele cântecului nostru sătesc. Lucrul lor începător a fost apoi desăvârșit de tinerii apostoli ce coborau în inima neamului din Caransebeș, ori Arad, cu făclia cărții și a dragostei de neam.”¹⁸⁰

Acești apostoli n-au fost alții decât compozitorii bănățeni care au impulsionat prin talentul lor componistic și dirijoral viața muzicală românească: Filaret Barbu, Virgil Birou, Victor Bârlea, Tiberiu Brediceanu, Viorel Cosma, Sabin Dragoi, Aurel Peteanu, Doru Popovici, Ion Românu, Ion Stratan, Nicolae Ursu, Iosif Velceanu, Ion Vidu și nu în ultimul rând Timotei Popovici.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Poslușnicu, M. Gr.-op. cit., pag.393.

Apariția cântării corale în biserica bănățeană a beneficiat de cercetări relativ aprofundate (datorate lui Tiberiu Brediceanu, Iosif Velceanu, Zeno Vancea, și multor altora), relevându-se aici anume priorități privitoare la înființarea de coruri bisericești. Influența venită în acest sens din Europa Centrală este firească, și ea a vizat nu doar cadrul ecleziastic ci și pe cel laic. Compoziția polifonică însă, grăbit catalogată de către unii ca aflătoare în orbita artei germanice, nu poate fi despărțită de modul în care aceasta se configurase în "Țară", de exemplul unor maeștri de marcă, începând cu Gavriil Musicescu¹⁸¹, ca și de tendințele de apropiere în scrisul componistic a fondului monodic psaltic¹⁸².

¹⁸¹ Ionașcu. Stelian, *Teme majore din istoria muzicii bisericești aflate în dezbaterile marilor personalități ale sec.XIX-XX* partea I, în "Studii Teologice", seria a III a, III (2007), nr.3, iul.sept., p.109.

¹⁸² Firca. Gheorghe, *Muzica bănățeană de tradiție bizantină*, în *Creștin ortodox.ro*.

4.

INFLUENȚE ORIENTALE ȘI OCCIDENTALE
(ARMONICE, POLIFONICE) ÎN MUZICA
BISERICEASCĂ DIN BANAT ÎN SECOLELE XIX-XX

1.4. Muzica religioasă din Banat și cântarea bizantină

Locul unde s-a format colecția valoroasă a cântărilor bisericești a fost Constantinopolul, marele centru politic, cultural și religios al fostului Imperiu Roman de Răsărit sau Bizantin. Muzica bizantină a căpătat la noi forme specifice cultului nostru, înfrumusețându-se continuu din punct de vedere melodic, pe parcursul multor secole. Din această cauză, cercetătorii contemporani o numesc: "Muzica bisericească bizantină" sau ortodoxă, întrucât Bizanțul era și centrul Patriarhiei Ecumenice.

Unii cercetători au limitat perioada bizantină până în mai 1453, când Imperiul Bizantin s-a prăbușit. „Majoritatea cercetătorilor arată că muzica bizantină este cea care s-a folosit în cult. Unii specialiști presupun că această muzică era folosită în spațiul bizantin chiar și în evenimentele având caracter politic. Putem vorbi, așadar despre muzică bizantină până la căderea Imperiului Bizantin, în 1453. După această dată, putem vorbi despre o muzică postbizantină”¹⁸³. De la poporul grec, cu ajutorul Bizanțului, sistemul muzical a pătruns și la celelalte popoare creștine, implicit și la cel din spațiul dunărean. Toate Bisericile ortodoxe care au stat în legătură canonică cu Patriarhia Ecumenică din Constantinopol au adoptat, mai devreme sau mai târziu, pentru cultul lor, muzica bizantină, pentru că adoptarea pentru cult a acestei muzici însemna, la vremea aceea, pătrunderea în sfera de circulație a uneia dintre cele mai avansate culturi existente. Lucrul acesta l-au făcut, de altfel, și apusenii. Dar nu numai atât. Creștinismul ca doctrină se răspândea însoțit neapărat de cult și cântare religioasă.

Cântarea bizantină s-a dezvoltat la început în partea orientală a Imperiului Roman unde limba greacă a fost folosită în mod curent în acea epocă.¹⁸⁴ Odată cu convertirea la creștinism a popoarelor slave spre sfârșitul

¹⁸³ Barnea, Alexandrel.

¹⁸⁴ Bucescu, Florin.

secolului al IX-lea, au fost întreprinse primele traduceri ale textelor liturgice în limba slavonă. Prin urmare, a fost nevoie de adaptarea melodiilor bizantine la aceasta nouă limba liturgică. Astfel, plecând de la cântarea bizantină greacă, s-au dezvoltat marile tradiții slave ale cântării liturgice, în special în Bulgaria, în Rusia, în Ucraina și în Serbia.

Tradițiile muzicale bizantine bulgare și sarbe au rămas apropiate de original (asemănările cu practica greacă din zilele noastre fiind uimitoare); în timp ce în Rusia și în Ucraina cântarea liturgică a dobândit încetul cu încetul o nouă turnură, adaptată geniului muzical propriu acelor țări, și transformată prin influențe importante venite din muzica occidentală, începând cu secolul al XVII-lea.

Timp de mai multe secole, singura limbă de adaptare a cântării bizantine a fost slavona. Chiar în ținuturile Țării Românești și Moldovei, slavona a fost cea care a predominat (alături de greacă) ca limba liturgică, din secolul al XIV-lea până spre sfârșitul secolului al XVII-lea. Abia cu începutul secolului al XVIII-lea limba română a început să înlocuiască slavona, rolul său fiind relativ recent în oficiul liturgic.¹⁸⁵ De altfel, în jurul secolului al XV-lea se apreciază de către istorici că ar fi existat „prima școală muzicală bisericească românească de tip bizantin”¹⁸⁶ pe lângă mănăstirea Putna¹⁸⁷. Motivul pentru care promotoarele acestui tip de învățământ au fost mănăstirile, adevărate „centre de cultură muzicală”¹⁸⁸ în care „spiritualitatea românească s-a dezvoltat plenar”¹⁸⁹, este acela că activitatea cărturărească din mănăstiri și biserici cuprindea pe lângă scris, citit, și cântarea bisericească de strună sau cultică.¹⁹⁰

În Moldova și în Țara Românească, există încă din secolul al XIX-lea (de la Decretul nr. 101 al lui Alexandru Ioan Cuza)¹⁹¹ regiuni din partea de est și sud a României actuale care păstrează până astăzi o tradiție a cântării bizantine în

¹⁸⁵ Barbu Bucur, Sebastian, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României*, București, Ed. Muzicală, 1989.

¹⁸⁶ Brâncuși, Petre, *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1969, pag. 59.

¹⁸⁷ Păcurariu, Mircea, *Istoria învățământului teologic în Biserica Ortodoxă Română*, în BOR, an XCIX, nr. 910, pag. 979-1018, București, 1981.

¹⁸⁸ George Breazu, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1970, pag. 38.

¹⁸⁹ Moisesescu, Titus, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, Editura Muzicală, București, 1996, pag. 11.

¹⁹⁰ Brâncuși, Petre, *op.cit.*, pag. 59.

¹⁹¹ Grăjdian, Vasile, *Legislația lui A.I. Cuza și evoluția cântării bisericești*, în „Studii și cercetări de istoria artei” (seria - teatru, muzică, cinematografie), tomul 40, 1993, p. 13-17.

limba română foarte apropiată de practica liturgică greacă actuală¹⁹², în timp ce în regiunile vestice, în Transilvania și în Banat, geniul propriu al locului a condus la o cântare mai apropiată de tipul popular sau de influența occidentală, destul de îndepărtată de cântarea originală bizantină.

Cu toate acestea, o caracteristică aparte a muzicii bizantine de pe pământul țării noastre este unitatea ei. Ca și muzica populară, muzica bizantină a avut un caracter unitar la toți românii, chiar și la cei uniți cu Roma, desigur cu unele diferențieri stilistice datorate, în bună parte, influenței creației populare și mai ales oralității, ca în Banat, Transilvania și Bucovina.¹⁹³

Alături de cântecul popular, cântarea bisericească a constituit al doilea izvor al fenomenului sonor muzical pe pământul românesc și o pârghie de nădejde în apărarea conștiinței etnice. Și, ceea ce este și mai important, e faptul că el a rămas fidel acestui filon muzical până astăzi.

În Ardeal, Banat și Crișana au circulat până la un moment dat manuscrisele psaltice (nici vorbă de tipar pe atunci), dar din cauza vitregiilor istorice, a desființării mănăstirilor ca urmare a Uniației și a tunurilor generalului Bukow (care a distrus peste 150 de biserici și mănăstiri ortodoxe), treptat, muzica bisericească a primit un caracter regional, împrumutând formule melodice atât din muzica populară, cât și din muzica catolică și protestantă cu care a venit în contact.

În Țările Române au existat unele opoziții față de muzica psaltică românească, care s-au manifestat cu destulă înverșunare, după decăderea treptată a școlilor de cântăreți bisericești din Muntenia și din Moldova. În legătură cu aceasta, iată ce spune I. Popescu-Păsărea în studiul citat:

„Introducerea în biserică a muzicii occidentale aromâne pe de o parte, iar pe de alta tendința de modernizare și de progres pe calea muzicale, au slăbit treptat prestigul cântării psaltice. Secularizându-se averile mănăstirești, școalele de cântăreți s-au desființat, nemaivând cu ce se întreține.

Marele Domnitor Alexandru Cuza, considerând cântarea psaltică drept un produs al grecilor, decretă, în anul 1865, înlăturarea ei din Biserica română și înlocuirea cu muzica armonică. În acest scop a numit profesor la Conservator pe Ioan Cart și a dat ordin ca toți cântăreți bisericești din București să învețe noua

¹⁹² Ciobanu. Gheorghe, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină*, în "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie", vol.II, Editura Muzicală, București, 1979, p.265.

¹⁹³ Boștenaru, Ioan, *Contribuția episcopului Melchisedec Ștefănescu în domeniul cântării bisericești*, în rev."Biserica Ortodoxă Română", pag. 190-198, an. XCI, (1973), nr.12, pag.193.

sistemă de cântare bisericească. Măsura acesta însă nu a reușit, căci cântarea psaltică fiind profund înrădăcinată în practica bisericească, ca și în sufletul românului, nici cântăreții nu s-au supus ordinului amintit și nici poporul nu a îmbrățișat noua cântare.

Atunci Ministerul cultelor s-a văzut nevoit a interveni la conservator cu ordinul Nr.4583 din anul 1867, spre a aviza „la măsurile necesare pentru amplasarea neânțelegerilor dintre protectorii muzicii armonice și acei ai muzicii orientale, precum și a plângerilor mai multor enoriași, în cotnra cântăreților care nu cunoșteau muzica orientală”. Rezultatul a fost restabilirea întrebuițării cântării psaltice în Biserica noastră, dar antagonismul contra ei nu a fost înlăturat. În adevăr, scrierea specifică a muzicii psaltice, precum și izolarea învățământului acestei cântări numai în seminarii și în școalele de cântăreți, fac ca marea majoritate a muzicanților să o ignoreze și să o critice, considerând-o ca străină, incultă, sau barbară.

S-a dovedit cu acest prilej, că anumite tradiții – oricât ar fi de limitată aria lor geografică – care au prins rădăcini trainice în conștiința colectivității, nu s-au putut (și nu se pot) anula prin ordine administrative, chiar dacă acestea au pornit de la însuși Domnitorul țării. Din contră, ele au trezit în inimile oamenilor o reacție categorică ostilă și îndirijită, poporul știind să-și apere ale sale cu o tenacitate pasivă, pe care nimeni și nimic n-o poate înfrânge.¹⁹⁴

Totuși, polemica între muzica psaltică orientală și unele tendințe firești de înnoire a ei, în spiritul muzicii armonice occidentale nu s-au încheiat, ea continuând în legătură cu notația muicală a psaltichiei. Împotriva ei se ridică Gavriil Muzicescu, în anul 1884, în prefața Anastasimatarului său, când a întreprins transpunerea cântărilor bisericești în notație modernă. Motivele principale ale lui Muzicescu pentru schimbarea notației au fost: salvarea cântărilor bisericești și înlesnirea studierii lor. Deși sprijinul de episcopul Melchisedec al Romanului și de Tache Ionescu, inițiativa lui Muzicescu a fost respinsă de Sfântul Sinod, atât în anul 1885, cât și în anul 1889.

Motivele adversarilor transcrierii muzicii psaltice în notație modernă, Ștefan Popescu, profesor la Seminariile din București, Nifon Ploșteanu și arhierul Teofil Mihăilescu, au fost următoarele, așa cum le precizează I. Popescu-Pasărea în studiul său, din care am luat aceste detalii:

¹⁹⁴ Popescu Pasărea, Ion, *op.cit.*, p.601.

„Nu se poate face o transcriere exactă a cântărilor bisericești, din următoarele cauze: 1) muzica bizantină n-are ritm regulat, ci ritme variate și deci în transcriere ar trebui înlăturat mai întâi jugul măsurii unice și regulate din muzica modernă; 2) muzica psaltică cuprinde, în constituția ganelor, tonuri mari, mici, mărite și micșorate, ceea ce muzica modernă nu admite și 3) că secunde consonante din muzica psaltică, care fac parte integrantă din stilul acestei cântări, nu-și au echivalentul în scrierea modernă.”¹⁹⁵

În consecință, o transcriere a cântărilor psaltice ar însemna desigur o alterare regretabilă, iar nu o păstrare a autenticităților. Dovadă despre aceasta este încercarea de transcriere care s-a făcut la Sibiu de către Cunțanu¹⁹⁶ și în Bucovina de marele Mitropolit Silvestru Morariu, încercare care a avut ca rezultat înstrăinarea din ce în ce mai mult a vechii cântări psaltice.¹⁹⁷

Începând deci, încă din secolul al XVI-lea, când au apărut primele cărți bisericești în limba română și continuând cu Ieromonahul Filotei, primul care se abate, în creațiile sale muzicale proprii, de la canoanele bizantine, ca Macarie Ieromonahul, cel care în prefața Irmologhionului său, tipărit la Viena, și în anul 1823, tuna și fulgera împotriva celor cu „ifos de Țarigrad”, cu Mitropolitul Dimirie Suveveanu, cu Anton Pann, cel care a încercat să elimine din muzica noastră bisericească toate „figurile externe” greco-turco-perso-arabe, „românizând”-o după „gustul poporului” și „caracterul ei național”, cu Nicolae Filimon,¹⁹⁸ cel care a dat semnalul de alarmă împotriva acelei muzici, care pătrunzând până în coliba țaranului, a reușit „să corupă cu totul muzica română” și cu mulți alții, a existat totdeanuna, după cum există și astăzi un infailibil instinct de autoapărare împotriva a tot ceea ce nu izvorăște din străfundurile curate ale sufletului autohton, a tot ceea ce nu exprimă acest suflet în toată autenticitatea și originalitatea lui.

Muzica bisericească bănățeană face și ea corp comun cu întreaga muzică ortodoxă românească și, într-un fel aparte, cu muzica bizantină - spun aparte căci o anume dominație directă a Bizanțului în această parte a teritoriului românesc sau dependența canonică a Bisericii bănățene în Evul mediu de Arhiepiscopia din Ohrida sunt fapte tranșate de cercetarea istorică și de cea teologică- această

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Cunțanu, Dimitrie, *Cântări bisericești*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului, tipărită la “Imprimăria de musicalii Jos.Eberle și Co.”, Viena, 1890.

¹⁹⁷ Popescu Pasărea, Ion, *op.cit.*,p.602.

¹⁹⁸ *** , *Muzică și literatură*.(Antologie), București, Editura Muzicală, 1966,pag. 112-133.

cântare își afirmă apartenența la bizantin, vădind o evoluție post-bizantină solidară cu ariile geografice învecinate, pe de-o parte, dar cunoscând și o așa-zisă enclavizare, diferind de ceea ce se întâmpla în Muntenia și Moldova și Ardeal, sau în Grecia, în Serbia, în Bulgaria, (adică în întregul Balcani).

Enclavizarea aceasta s-a petrecut și s-a accentuat, după părerea acelor autori, puțini de altfel, ce s-au aplecat asupra fenomenului în cauză (între care Gheorghe Ciobanu și Vasile Vărădean), datorită oralității în practicarea și învățarea cântării și, deci, a inexistenței notării prin semnele psaltichiei - unul din argumentele prin care se preopinează caracterul cult al cântării de tip bizantin. În țările române, începând cu secolul al XVI-lea, predarea muzicii nu se mai desfășura „empiric, după auz”, ci contextul istoric religios impunea o introducere a unui învățământ sistematic, elevul fiind obligat să pătrundă notele, intervalele și formulele de muzică bizantină¹⁹⁹.

În paranteză fie spus, când, mai aproape de zilele noastre, s-a trecut la notarea cântărilor în Banat, datorată unora ca Nicolae Ștefu, Terențiu Bugariu, Dimitrie Cunțan, Nicolae Fini, Trifon Lugojan și nu în ultimul rând celor trei autori Dimitrie Cusma, Ioan Teodorovici și Gheorghe Dobrian, ce au contribuit la "oficializarea" cântării din cuprinsul Mitropoliei Banatului, procesul putea fi remarcat pe o arie mai extinsă, cuprinzând nu numai zona Banatului, mai largă decât cea a provinciei istorice, ci și întreg Ardealul ortodox sau greco-catolic (muzica Bisericii Unite vădind unele similitudini de practicare și propedeutică). Fixarea melodiilor a fost efectuată apelându-se la notația occidentală, pe portativ, singura ce începuse a fi însușită dincolo de munți. Exemplul elocvent în acest sens îl avem în Mitropolia Ardealului, unde Dimitrie Cunțanu alcătuiește și publică Cântările bisericești, la îndemnul Mitropolitului Andrei Șaguna, menționat de D.Cunțanu în Prefața cărții sale de cântări: „încă la anul 1868, Metropolitul Andrei m'a sfătuit: ca, pentru conservarea și cultivarea lor mai sigură, toate cântările de strană să le culeg și să le scriu cu notele muzicii moderne. Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei colecțiuni, scriind pe rând cântările noastre bisericesci”²⁰⁰.

Revenind la "enclavizarea" muzicii din zona Banatului desprindem câteva consecințe, reale sau ipotetice, ale acestei situații:

¹⁹⁹ Brie, Mihai, *Muzica bisericească la români până la sfârșitul sec. al XVIII-lea*. Preliminarii, în "Orizonturi teologice", an V, nr. 2, Oradea, 2004, pag. 89.

²⁰⁰ Cunțanu, Dimitrie, *op. cit.*, pag. 4.

a) Cadrul oralității în care se manifesta apropiere această muzică de unele caracteristici ale folclorului (dovadă că unii transcriitori în notație liniară se comportaseră asemeni culegătorilor cântecului popular), între care variabilitatea dusă până la apariția unor variante zonale. Deosebirea față de folclor este însă aceea a existenței în muzica de strănă a unui nucleu mai puternic, reprezentat de "modelul" genului, stilului, formei, textului și al glasului (ehul), prin schema și formulele caracteristice celui din urmă. Cântărețul de strănă fiind adesea și cântărețul satului, este firesc ca o coabitare a celor două muzici să ducă la împrumuturi. S-a accentuat până la exces, în Banat și în Ardeal, influența folcloricului asupra bisericescului, fără a se ține seama și de fenomenul invers, și aceasta nu doar în genuri manifeste precum cântecul de stea.²⁰¹

b) Caracterul aparte al muzicii de cult bănățene comportă și explicații istorice adecvate. Dependența Bisericii din Banat, până la apariția pe scena istorică și politică a mitropolitului Andrei Șaguna, de Mitropolia sârbă de la Carlovaț, a alimentat convingerea unei determinante atașări a cântării bănățene românești la cea sârbească. Influențe există desigur, dar ele sunt departe de a fi covârșitoare, înscriindu-se în limite rezonabile. Vechea cale balcanică a atașării de bizantin (ce a cuprins în egală măsură și Serbia) se coroborează cu legăturile permanente ale Banatului cu celelalte ținuturi românești.²⁰²

c) Influența occidentală nu este nici ea de neluat în seamă. Aflat la confluența geografică și culturală a două lumi, Banatul înregistrează nu doar influențe, ci participă până la un punct - la un tip special de conciliere a acestora. Stilul baroc, numit "provincial", devine modul de exprimare curentă al arhitecților bisericilor din satele și orașele bănățene (între acestea din urmă, Lugojul, se spune, nu ar fi pregetat să încredințeze, în deplinătatea conștiinței rolului său citadin, național și ortodox, zidirea impresionantă a sale biserici una dintre cele mai mari arhitecturi aulice ai barocului vienez). Renunțând la planul "în cruce greacă", dar adoptând, prin târzii reflexe renaștentiste, forma basilicii primare (ceea ce nu-l împiedică de altfel pe Bramante să revină în durarea Basilicii San Pietro la crucea greacă), biserica bănățeană de factură barocă urmează stricta delimitare pronaos-naos, plasează în chip măiestrit, la capătul navei, punctul de miră al iconostasului monumental, chiar fastuos, care se supune, la rândul-i, prescripțiilor iconografice ale erminiilor bizantine specifice locului.

²⁰¹ Firca, Gheorghe, *Muzica bănățeană de tradiție bizantină*, în *Crestinortodox.ro*

²⁰² Belean, Nicolae, *Asemănări și deosebiri dintre cântarea bisericească bizantină și cea bănățeană*, în *Altarul Banatului*, Revista Arhiepiscopiei Timișoarei, Aradului, Caransebeșului, Gyulei și Vârșețului, nr.1-3, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 2004.

d) Apariția cântării corale în biserica bănățeană a beneficiat de cercetări relativ aprofundate (datorate lui Tiberiu Brediceanu, Iosif Velceanu, Zeno Vancea, Octavian Lazăr Cosma, Titus Moisesescu și multor alora), relevându-se aici anume priorități privitoare la înființarea de coruri bisericești. Influența venită în acest sens din Europa Centrală este firească, și ea a vizat nu doar cadrul ecleziastic ci și pe cel laic. Compoziția polifonică însă, grăbit catalogată de către unii ca aflatoare în orbita artei germanice, nu poate fi despărțită de modul în care aceasta se configurase în "Țara", de exemplul unor maeștri de marcă, începând cu Gavriil Musicescu²⁰³, ca și de tendințele de apropiere tot mai manifeste în scrisul componistic a fondului monodic psaltic.²⁰⁴ Or, această situație particulară față de o atare zestre monodică nu mai caracteriza demult scrisul muzical al occidentalului, al germanului inclusiv, dominat fiind acesta, chiar și în muzica sacră, de afirmarea neîngrădită a personalității creatoare.²⁰⁵

În sprijinul acestor idei enunțate mai sus considerăm necesară o primă analiză și comparație între variantele psaltice și variantele bănățene ale celor opt glasuri bisericești.

Terențiu Bugariu vorbește de trei modele în cântarea bisericească bănățeană: glasul propriu, numit însuși glas, echivalent stilului stihiraric, glasul stihoavnei, echivalent stilului irmologic și glasul troparului echivalent tot stilului irmologic.

Timotei Popovici afirmă că fiecare din cele opt glasuri are de regulă două sau trei melodii mai mult sau mai puțin diferite, care la noi sunt numite însuși glasul, melodia troparului și melodia antifonului. Aceeași împărțire o găsim și la Dimitrie Cunțan cu deosebirea că adaugă o a patra melodie numită podobia²⁰⁶. Aurel Popovici menționează și el următoarele modele: melodia glasului, melodia antifoanelor, melodia troparelor și melodia podobiiilor.

Glasul I – folosește scara diatonică cu basul sau tonica în pa adică re și este numit glasul dorios(protos). Ambitusul obișnuit este do-la(ni-ke), în cântările stihirarice, re-do în cântările irmologice. Finala glasului este re, cadențele interioare și finale se fac pe sunetele fa și re – în mișcarea stihirică, sol și re în mișcarea irmologică.

²⁰³ Poslușnicu, Mihail Gr. *Istoria Musicei la români*, București, 1929, p.9395.

²⁰⁴ BarbuBucur, Sebastian, D.G.Kiriak. *Contribuții la armonizarea melodiilor psaltice*, în "Glasul Bisericii", XXXIII (1974), nr.78, iul.aug., p.696-705.

²⁰⁵ Firca, Gheorghe, *op.cit.*

²⁰⁶ Podobiile sunt melodii fără un loc specific în cadrul Liturghiei, fără caracteristici proprii, improvizatorice, care se cântă la diferite evenimente: nunți, botezuri etc.

Glasul I în varianta Banat folosește ca formule melodice de cadențe interioare și finale sunetul mi pentru forma *însuși glas*, sunetul mi pentru cadențe interioare pentru glasul I *tropar* și la pentru cadența finală. Ambitusul se încadrează în sextă mică în cântările glasului I *însuși glas*²⁰⁷, octavă în melodiile glasului I *tropar*²⁰⁸. Spre deosebire de glasul I psaltic, în melodiile bănățene apare o secundă mărită, care imprimă modului un caracter cromatic, locul secunde mărite respectând un tipar, aceasta fiind plasată întotdeauna înaintea cadențelor în care melodia urmează o linie descendentă.²⁰⁹

glasul I – *însuși glas* melodie specifică



Scara glasului I – *însuși glas*:



Formule melodice:

- inițială;



- mediane cadențiale;



²⁰⁷ Prezent în cântările de strănă de la Vecernie “Doamne, strigat-am” din colecția lui Dimitrie Cusma (pag. 13, 55, 78, 101, 126, 149, 170, 193).

²⁰⁸ Prezent în cântările *În Iordan botezându-te*, practică la sărbătoarea Botezului Domnului, la sfeștanie în *Mântuiește Doamne poporul tău*, la slujba Botezului în cântarea *Câți în Hristos v-ați botezat*, și în cântarea *Piatra fiind pecetluită de iudei*.

²⁰⁹ Demenescu, Laura Veronica, *Cântarea de strănă bănățeană în contextul istorico-geografic după secolul VII Festivalul Internațional de Film Documentar Turistic și Religios „CARAIMANFEST”*, Bușteni 2009.

-finală.



glasul I – tropar melodie specifică



Scara glasului I – tropar:

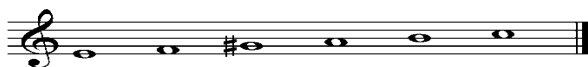


În varianta Banat glasul II utilizează trei tipuri de scări, una diatonică²¹⁰ pentru forma *însuși glas* și două cromatice pentru melodia de *tropar*²¹¹ și de *antifon*²¹². Cadențele în glasul II *însuși glas* se fac pe sol, în glasul II *tropar* pe fa și la, iar în glasul II *antifon* pe fa și mi.²¹³

glasul II – antifon melodie specifică



Scara glasului II – antifon:



Formule melodice:



glasul II - tropar Melodie specifică



²¹⁰ Faptul că glasul însuși II este diatonizat nu-și găsește nici o explicație decât în aceea că Anton Pann în irmologhionul său vorbește de o formă diatonică a glasului II care în practică nu se folosește în cântarea psaltică dar s-a păstrat în varianta bănățeană; Conform: Belean, Nicolae – *Asemănări și deosebiri dintre cântarea bisericească bizantină și cea bănățeană*. În *Altarul Banatului*, Revista Arhiepiscopiei Timișoarei, Episcopiei Aradului, Episcopiei Caransebeșului, Episcopiei Gyulei și Episcopiei Vârșețului, nr.1-3, Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 2004.

²¹¹ Prezent în cântarea *Când te-ai pogorât* din colecția lui D. Cusma la pag. 60

²¹² Prezent în cântarea *Spre cer ridic* din colecția lui D. Cusma la pag. 65

²¹³ Demenescu, Laura Veronica, op. Cit.

Melodie specifică



Glasul III, phrygios(tritos) folosește o scară enarmonică numită agem, alcătuită din trei tetracorduri unite: do – fa, fa – si bemol, si bemol – mi bemol, sintetizând două moduri, unul cu caracter major și centrul fa, cel de-al doilea cu caracter minor și centrul re. Pentru melodiile stihirarice și papadice ambitusul se încadrează în disdiapason(fa grav – fa²), iar pentru cele irmologice ambitusul se încadrează în diapason, cadențele imperfecte se fac pe sunetele la, sol, do, iar cele perfecte pe fa și re.²¹⁴

Glasul III în varianta bănățeană utilizează două melodii, specifice pentru *însuși glas* și *tropar*²¹⁵. Melodia glasului III *însuși glas* utilizează la cadențe sunetele re, do și la, ambitusul depășind octava. Melodia glasului III *tropar* utilizează la cadențe sunetele re și la, ambitusul se încadrează în octavă.

glasul III – *însuși glas*

Melodie specifică



Scara glasului III – *însuși glas*:



²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Prezent în cântarea *Să se veselească* din colecția lui D. Cusma la pag. 83.

Formule melodice:

- inițială;



- mediane cadențiale;

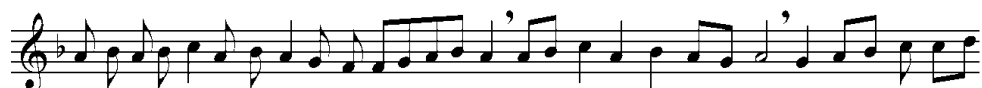


- finală.



glasul III – tropar

Melodie specifică



Scara glasului III – tropar:



Formule melodice:

- inițială;



- mediane cadențiale;





- finală.

Glasul IV psaltic, numit mixolydios(tetartos), utilizează trei tipuri de scări: leghetos pentru mișcarea irmologică, ambitus mi – mi², cadențe imperfecte pe sol rar re, cadență perfectă pe mi, formulele melodice sunt construite pe cadrul structurilor suboctaviante de tri-, tetra- și pentacord; diatonica cu ambitusul re – re² pentru mișcarea stihirică scara coincide cu cea a glasului I, formulele melodice gravitează în jurul lui mi, sunet care corespunde și finalei; diatonică pentru mișcarea papadică, ambitus sol – sol² cadența finală pe sol.

În varianta bănețeană, sunt utilizate trei tipuri de scări care corespund melodiilor din *însuși glas*, *tropar*²¹⁶ și *antifon*²¹⁷. Melodiile glasului IV *însuși glas*, se caracterizează prin ambitusul de septimă mică și cadențele pe finala la. Melodiile glasului IV *tropar*, se încadrează în ambitusul de cvintă perfectă, cadențele se fac pe sunetele fa și la cu rol de finală. Melodiile glasului IV *antifon*, se încadrează într-un ambitus de cvintă perfectă, cadențele se fac pe sunetele sol și finala la.

glasul IV – însuși glas

Melodie specifică



²¹⁶ Prezent în cântarea *Binevestirea Învierii* din colecția D. Cusma – pag. 107.

²¹⁷ Prezent în cântările *Din tinerețile mele* și *Pe cuvântul* din colecția D. Cusma – pag. 113 și 376 și în Axionul duminical în cântarea *Cuvine-se cu adevărat*, în Fericirile din cadrul Liturghiei, în cântările de la slujba înmormântării, în *Fie numele Domnului* din Liturghie.

Scara glasului IV – însuși glas:



Formule melodice:

- inițială;



- finală.



glasul IV – tropar melodie specifică



Scara glasului IV – tropar:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



glasul IV – antifon melodie specifică



Scara glasului IV – antifon:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



Glasul V hypodorios în cântarea psaltică folosește două tipuri de scări, una enarmonică agem cu baza re pentru mișcările stihirarice și papadice și una diatonică, la fel ca și în glasul I, al cărui plagal este o scară diatonică cu baza la pentru mișcarea irmologică. Ambitusul pentru mișcarea stihirarică este de undecimă perfectă do-fa², melodia se desfășoară în zonele acute prin formule melodice încadrate în pentacord sau tetracord, este caracteristic mersul treptat urmat de salturi de cvartă sau cvintă, rar octavă sau terță; cadențele imperfecte se fac pe sunetele sol și la, iar cele finale pe re. Melodiile irmologice ale glasului V se încadrează într-un ambitus de cvintă perfectă (la-mi²), cadențele imperfecte se fac pe sunetele do și la, iar cele perfecte pe finala la.

Varianta bănățeană folosește pentru acest glas două tipuri de scări corespunzătoare melodiilor încadrabile în forma *însuși glas* și *tropar*²¹⁸. Melodiile specifice pentru *însuși glas* sunt construite pe o scară de zece sunete încadrate în ambitusul unei octave; cadențele interioare se fac pe sunetele si și la, iar cele finale pe si. Melodiile glasului V *tropar* se desfășoară într-un interval de cvintă perfectă (la-mi²), cadențele păstrând aceleași repere sonore ca și la melodiile glasului V *însuși glas*. De remarcat că prima formulă cadențială a glasului V *tropar*, exemplificată în continuare este utilizată și în lucrările cu caracter religios ale lui Sabin Drăgoi, pe care le voi menționa la capitolul VI.

²¹⁸ Prezent în *Pe cuvântul sau Isaie dănuiește*(cântare practică la slujba cununiei) din colecția D. Cusma la pag 132 și 330, în *Stihirile morților* din slujba Înzmormântării, în unele cazuri în *Fericirile* din Liturghie.

glasul V – însuși glas

Melodie specifică



Scara glasului V – însuși glas:



Formule melodice:

- inițială;



- mediane cadențiale;



- finală.



glasul V – tropar

Melodie specifică



Scara glasului V – Tropar:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



Glasul VI hipolydios folosește pentru mișcarea irmologică scara cromatică cu finala re și ambitus încadrat în diapason. Pentru melodiile stihirice și papadice sunt utilizate scări mixte diatonico-cromatice, ambitusul fiind extins în registrele grav și acut prin procedeul roții de cvartă și cvintă. Cadențele imperfecte pentru toate tipurile de melodii se fac pe sunetele re, sol și la, iar cele perfecte pe finala modului, re.

Glasul VI în varianta bănățeană utilizează două tipuri de scări proprii melodiilor de *însuși glas* și *tropar*²¹⁹. Melodiile glasului VI *însuși glas* se caracterizează prin ambitusul de septimă mică re-do², scară de nouă sunete, cadențe interioare pe sunetele mi și la, finale pe la. Melodiile glasului VI *tropar* se caracterizează prin ambitusul de cvintă perfectă fa-do², prezența (uneori) secunde mărite între treptele I-II, cadențe interioare pe fa și la, finale pe la.

²¹⁹ Prezent în *Puterile îngerești* din colecția D. Cusma – pag. 154.

glasul VI – însuși glas

Melodie specifică



Scara glasului VI – însuși glas:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;

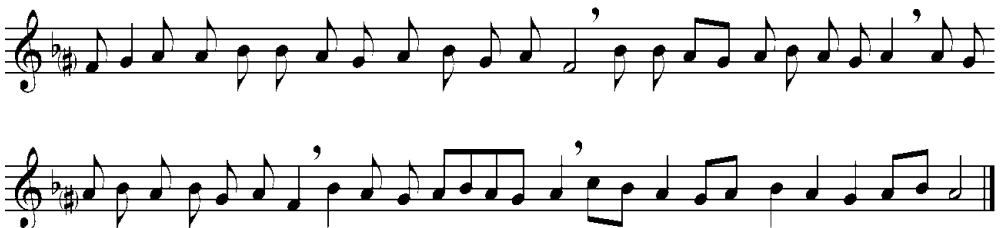


- finală.



glasul VI – tropar

Melodie specifică



Scara glasului VI – tropar:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



Glasul VII hipophrygiós utilizează în cântarea psaltică două tipuri de scări, una enarmonică agem cu baza fa pentru melodiile stihirarice și irmologice și una diatonică varis cu baza si în registrul grav(pentru care circulă și o variantă cu trepte mobile) pentru melodiile papadice. Melodiile stihirarice și irmologice vor avea cadențe imperfecte pe sunetul sol și perfecte pe sunetul fa, iar cele papadice se vor caracteriza prin ambitusul de cvintă micșorată si-fa și cadențe pe si.

Glasul VII în varianta bănățeană va avea două melodii specifice una pentru *însuși glas*²²⁰, una pentru *tropar*²²¹ care se vor deosebi prin ambitusul scărilor: septimă mică pentru *însuși glas*, octavă pentru *tropar*. Cadențele interioare au aceleași repere pentru ambele variante: sol și fa, iar cele finale se fac în ambele cazuri pe fa.

glasul VII – însuși glas

Melodie specifică



²²⁰ Prezent încântările Sfinților mucenici din slujba Cununii și Sfeștaniei, în *Mărire ție Hristoase din Slujba Cununii*, în *Mărire ție Dumnezeuul nostru din Slujba Logodnei*.

²²¹ Prezent în cântarea *Zdrobit-ai cu crucea ta* din colecția D. Cusma – pag. 175.

Scara glasului VII – însuși glas:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



glasul VII – tropar

Melodie specifică



Scara glasului VII – tropar:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



Glasul VIII psaltic hypomixolydios, utilizează trei tipuri de scări, una principală cu baza do și ambitus încadrat în diapason, a cărei melodie specifică este alcătuită din structuri tetracordale și pentacordale, cadențe imperfecte pe sol, mi și re, perfecte pe finala do; cea de-a doua scară, secundară cu baza fa, ambitus de octavă do-do², melodie caracteristică construită după principiul roții de cvartă, cadențe imperfecte pe sol și do², perfecte pe finala fa; iar cea de-a treia scară, enarmonică (nisabur) utilizată în melodiile cu caracter modulatoriu, neavând o melodie proprie.

În varianta bănățeană glasul VIII folosește trei tipuri de scări specifice melodiilor *însuși glas*, *tropar*²²² și *antifon*²²³. În melodiile glasului VIII *însuși glas* ambitusul se încadrează într-o septimă mică, cu cadențe interioare pe fa diez și re, finale pe re. Melodiile glasului VIII *tropar* utilizează o scară diferită de cea din *însuși glas* (vezi exemplele muzicale), un ambitus de octavă și cadențe interioare pe la și sol, finală pe sol. Melodiile glasului VIII *antifon* se încadrează într-un ambitus de sextă mare re-si cu cadențe interioare pe la și re, finală pe fa diez.

glasul VIII – *însuși glas*

Melodie specifică



Scara glasului VIII – *însuși glas*:



²²² Prezent în cîntările *Dintr-u înălțime te-ai pogorât* – Troparul Învierii, *Aliluia și Mărire* din Slujba Însmormântării și Parastasului, în *Cu sfinții* din Slujba Însmormântării și Parastasului, în *De tine se bucură* din Irmosul Liturghiei Sfântului Vasilecel Mare, în *Cela ce cu adâncul înțelepciunii* din Slujba Însmormântării.

²²³ Prezent în cântarea *Din tinerețele mele* din colecția D. Cusma, pag. 312.

Formule melodice:

- inițială;



- finală.



glasul VIII – tropar

Melodie specifică



Scara glasului VIII – tropar:



Formule melodice:

- inițială;



- mediane cadențiale;



- finală.



glasul VIII – *antifon*

Melodie specifică



Scara glasului VIII – *antifon*:



Formule melodice:

- inițială;



- mediană cadențială;



- finală.



Doresc să menționez că din cercetările mele cu privire la repertoriul bisericesc în general și la glasuri în special, am constatat asemănări ale melodiilor între:

- glasul I însuși *glas* și glasul I *tropar*;
- glasul I *tropar* și glasul II *tropar*;
- glasul III însuși *glas* și glasul III *tropar*;
- glasul IV însuși *glas* și glasul VIII *antifon*;
- glasul II *tropar*, glasul IV *tropar* și glasul VI *tropar*;
- glasul V însuși *glas* și glasul V *tropar*;
- glasul II *antifon* și glasul VI însuși *glas*;
- glasul VIII însuși *glas* și glasul VII *tropar*.

Menționez că deosebirile dintre melodiile specifice acestor glasuri se datorează în primul rând formulelor melodice inițiale și cadențiale și în cel de-al doilea rând ambitusului. Consider că în acest caz, care privește prezentarea justă a caracteristicilor melodiilor de strună din Banat precum și a celor din

cântarea psaltică, este de o deosebită importanță analizarea temeinică a modelelor aflate în manualele de muzică bisericească folosite în studiu, dar și a cântărilor aflate în uz în stranele bisericilor în prezent, fiind astfel evitate confuzii și discordanțe între lucrarea teoretică și cea practică.²²⁴

Urmărind prezentarea justă a caracteristicilor melodiilor de strană din Banat precum și a celor din cântarea psaltică, am sesizat următoarele asemănări și deosebiri:

- glasul 1 tropar-stihiraric al variantei psaltice și glasul 1 tropar al variantei bănățene au aceeași formulă de debut și aceeași cadență finală

- glasul 2 tropar-stihiraric al variantei psaltice și glasul 2 tropar al variantei bănățene au aceeași formulă de debut și aceeași cadență finală

- glasul 3 tropar-stihiraric al variantei psaltice și glasul 3 tropar al variantei bănățene au aceeași formulă de debut și aceeași cadență finală, diferențiindu-se doar prin formula cadenței mediene, în cazul variantei bănățene aceasta coborând la relativa minoră a tonicii.

- glasul 8 trifonic al variantei psaltice, având la bază troparul rusaliilor și fiind cel mai des utilizat în interpretarea la strană a glasului este aproape identic ca și formule melodice cu glasul 8 tropar al variantei bănățene.²²⁵

Cu siguranță o analiză și mai profundă ar aduce la lumină și mai multe asemănări.

²²⁴ Demenescu, Laura Veronica, *Unele considerații cu privire la originea și evoluția muzicii bisericești din Banat – în Studii de istorie a Banatului*, Editura Universității de Vest din Timișoara 2008, p. 37.

²²⁵ Cinci, Eugen, 2007, *op.cit.*

4.2. Contribuții ale muzicii religioase la păstrarea românității în Banat

Nicolae Iorga, vorbind despre muzica poporului român, într-o conferință ținută la Paris, la 15 martie 1925, spunea despre muzica noastră bisericească venită din Bizanț:

„Această muzică a suferit de mai multe ori transformări în Țările Românești, pe care singuri istoricii le cunosc, deoarece, în aceste țări istoria muzicii religioase n-a fost niciodată scrisă așa încât să se fi cunoscut cel puțin unele noțiuni și cred chiar că și muzica din orientul ortodox a avut aceeași soartă.”²²⁶

„Transformările” pe care le-a suferit muzica noastră bisericească din Țările Românești despre care vorbește Nicolae Iorga, sunt desigur, cele rezultate din influențele pe care această muzică le-a suferit în primul mileniu al erei noastre, precum și cele rezultate din influența pe care a exercitat-o muzica slavonă asupra muzicii din biserica noastră, în timpul jurisdicției. Această influență a durat până în secolul al XIV-lea, mai precis până după anul 1369, „când Voievodul Alexandru I Basarab trecu Biserica Munteniei sub jurisdicția Patriarhiei din Constantinopol, care ne trimise ca Mitropolit pe Iacint Critopol, grec de origine” și când „cântarea bizantină sau psaltică începu să se introducă treptat în Biserica noastră în locul celei slavone”.²²⁷ Evenimentul politic de la 1453, căderea Constantinopolului sub turci, a contribuit în largă măsură la propagarea cântării bizantine în Biserica noastră.

„Nobilii greci neputând suferi asupririle turcilor, se refugiau în țările române. Episcopii, egumenii și călugării din orient tot aici se adăposteau de persecuțiunile cuceritorilor. Românii ospitalieri îi primeau ca pe niște martiri ai creștinismului și le închinau schituri și monastiri cu tot avutul lor. Așezați în aceste monastiri, ei transformară încetul cu încetul și înlocuiră cultul slavon cu cel grecesc, după modelul Patriarhiei din Constantinopol.”²²⁸

²²⁶ Iorga, Nicolae, Conferințe, Editura Minerva, București, 1987, p.105.

²²⁷ Popescu Pasărea, Ion *Principii de muzică bisericească orientală*, București, 1897, alte ediții în 1923, 1939 și 1942, p. 60.

²²⁸ *Ibidem*.

Această influență grecească asupra muzicii din biserica noastră se exercită tot mai puternic, până când se înstăpânește cu totul, fiind adoptată definitiv pentru timp îndelungat.

Începând cu anul 1711 în Moldova și cu anul 1716 în Țara Românească, începe nefasta epocă a fanarioților, care va dura până în anul 1821. Sultanul își trimite în principatele române domni supuși și devotați, greci din Fanarul Constantinopolului.

„Epoca fanarioților” – spune I. Popescu-Pasărea în studiul citat – reprezintă introducerea completă a muzicii bizantine în biserica noastră. Domnii fanarioți, deprinși cu cântările din Constantinopol, când veneau în țările române, aduceau cu ei pe cei mai renumiți cântăreți din Orient și-i așezau pe la bisericile domnești. Mai mult însă, toată intelectualitatea din țările române era în acel timp greacă sau grecizată. Școala era greacă, boierii greci sau grecizați vorbeau grecește, mitropoliții și episcopii greci sau impuși de greci, iar în biserică se citea și se cânta numai în grecește.

După epoca lui Matei Basarab și Vasile Lupu, introducându-se limba română ca oficială în Stat în Biserică, cântarea grecească a început să se aplice la textul cântărilor românești, dând astfel nașterii cântării bisericești române”.²²⁹ Subliniem, că aici nu e vorba de o „cântare românească”, ci doar de un text românesc aplicat la „cântarea grecească”, adică bizantină.

Firește, această influență grecească adusă de grecii preferați de nobilimea fanariotă din țările române de pe atunci, chiar „de ar fi cântat căprește și de ar fi gângănit ca dobitoacele” – cum spune plin de revoltă Ieromonahul Macarie – nu era singura. După căderea Constantinopolului sub turci, muzica bisericească din țările române a suferit și o altă influență, tot atât de penetrantă: influența pestrefurilor, manelelor, samaielelelor, bestelor și taximurilor turcești, cu toate „floricелеle”, vaietele și inflexiunile lor de origine greco-turco-arabe, tipic orientale.

În legătură cu aceste influențe, grecești și turcești, deosebit de interesante sunt afirmațiile lui Nicolae Filimon, despre care „Trompeta Carpaților” spunea că „...cunoștea muzica în fond și orice artist venea în țară tremura înaintea criteriului său. Criticile sale muzicale se traduceau și se publicau în foile Italiei, unde numele lui Filimon era mai cunoscut decât în patria lui proprie”. Iată ce spune Nicolae Filimon în „Naționalul”, nr. 45 din 15 mai 1858:

²²⁹ *Ibidem*, p.20.

„Credem că vor fi prea puțini din români cari să nu cunoască că după căderea Imperei Bizantin țările noastre deveniră refugiul unei părți însemnate din clerul greco-răsăritean. Acești propagatori ai religiunii ortodoxe făcând să intre în biserica română cărțile elinești intră cu ele de odată și muzica orientală compusă din modurile anumite: dorus, lidius, nesolidius și frigijs; aceste moduri alterate prea mult din contactul ce avură grecii din Constantiopol cu națiunile asiatice pierdură puțin câte puțin suavitatea muzicii antice elinești și deveni un amalgam sau o cacofonie contrară cu totul muzicii moderne ce este compusă din tonuri naturale și bine precizate... trei sau patru secole îi fu de ajuns să se întindă până în coliba țăranului și să corumpă cu totul muzica română, (sublinierea noastră) încât astăzi ar fi prea cu greu numi artist de muzică a găsi elementele proprii ale muzicii naționale”.

George Călinescu, din monografia căruia despre Nicolae Filimon desprindem aceste citate, spune, citind, la rândul lui, din articolul lui Nicolae Filimon, intitulat „Lăutarii și compozițiunile lor”: Nicolae Filimon „în Lăutarii și compozițiunile lor schița un adevărat studiu al muzicii lăutărești. Vechea noastră muzică – zice – s-a cultivat numai de cântăreți bisericești și de lăutari. Aceștia din urmă, cântăreți de idei profunde, au căutat un izvor în muzica bisericească spre a da varietate baladelor, horelor și cântecelor. Cine va călători în orice parte a țării ca să asculte muzica ce se cântă prin biserici și pe cea cântată de lăutarii din acele sate „se va convinge că muzica din bisericile de prin vârful munților are o mare asemănare cu baladele și cântecele de dor lăutăresc din acele regiuni.” Ar fi fost o fericire dacă lăutarii s-ar fi mărginit aici. Cântecele bisericești primitive erau o specie de canto fermo (plain chant) introdus înaintea schismei lui Fotie. Papa Grigorie a pus o regulă în cântările elrice și a introdus organele hidraulice. Dacă a r fi rămas la aceea înșiruire, atunci „muzica noastră poate ar fi păstrat aceea simplitate și frumusețe ce o găsim în muzicile europene.” Dar interveni muzica turcească. Fanarioții aduc în țară cântăreți de sarai și de biserică „și, în mai puțin de un secol, nu numai că strică cu totul muzica bisericească și lăutărească, deră schimbă chiar caracterul tonurilor alterându-l atât de mult, încât astăzi ar trebui să inventăm un nou sistem de armonie ca să putem acompania nu mare număr din cântecele noastre.”²³⁰

²³⁰ N. Filimon și G. Călinescu sunt reproduse după: „Muzică și literatură”, eseuri. (Antologie înlocuită de Emil Manu, Editură muzicală, București, 1966, pp.112-133) .

Fără îndoială că observațiile lui Nicolae Filimon, privind influența dăunătoare a muzicii grecești și turcești asupra muzicii din bisericile noastre sunt absolut juste, indignarea lui fiind tot atât de legitimă ca și aceea a Ieromonahului Macarie, împotriva „grecului cu ifos de Țarigrad”, care era considerat „desăvârșit”, chiar dacă „ar fi cântat căprește” și „ar fi gângănit ca dobitoacele”, cum se exprimă el atât de pitoresc.²³¹

Nicolae Filimon, criticul muzical cu atât de temeinice și vaste cunoștințe muzicale, - deși astăzi puțin cunoscut în această ipostază a lui - și-a dat perfect de bine seama de pericolul pe care-l reprezenta, pentru muzica noastră românească în general și pentru cea bisericească în special, muzica bizantină pe care o aduceau grecii de la Constantinopol. Aceasta, pentru că, susținea el pe drept cuvânt, în urma contractului îndelung pe care l-au avut grecii cu națiunile asiatice, „pierdută puțin câte puțin din suavitatea muzicei antice elinești și deveni un amalgam sau o cacofonie...”

Fie că este vorba însă de psalții mai puțin cunoscuți, sau de acești mari reformatori și adevărați întemeietori ai muzicii bisericești românești, fie că este vorba de numeroasele școli de cântare bisericească românească din Țara Românească și din Moldova, sau de „reforma” muzicii psaltice din 1844, tendințele de „românire” a muzicii bisericești se limitau, în majoritatea cazurilor - chiar și după introducerea oficială a limbii române în biserică - la traduceri de cântări grecești, la adaptări a liniei melodice la prorodia și topica limbii române, la sistematizări ale glasurilor și la alte amănunte de mică importanță. Nimic deci „din vechiul „caracter românesc” al cântărilor bisericești - care nu poate fi conceput în afara influenței folclorului”, nimic din felul „cum se cântă în vechime”, cum spune profesorul Gh. Ciobanu în studiul său, fără a preciza, care sunt caracteristicile acestui „vechi caracter românesc”.²³²

Singur Anton Pann, acest atât de talentat muzician, în permanent contact cu poporul și creațiile folclorice, a avut intuiția a ceea ce ar fi pe „gustul” poporului, adică a ceea ce ar avea „caracter național”, cum spunea el.

De aceea, Antonn Pann a și încercat să elimine din cântarea bisericească toate acele ornamente și modulații aduse de orient, adică toate acele „figuri externe”, de origine greco-turco-arabe, cu totul străine de sufletul românesc. Pe lângă aceasta, continuând spiritul reformat al Ieromonahului Macarie, el își permite să se îndepărteze de linia melodică grecească, simplificând-o și

²³¹ *Ibidem*, pag. 134-135.

²³² Ciobanu, Gh., op.cit, p.74.

curățând-o de abuzul de melisme și adoptând-o muzicalității limbii române și stilului stialbic și punând textul în concordanță cu melodia.

„Tendința generală care s-a impus după Anton Pann – spune profesorul Gh. Ciobanu – începând mai ales cu Ștefan Popescu – a fost de o continuă simplificare, (sublinierea noastră), de căutare a unei melodii cât mai realizată din punct de vedere artistic, dar cu păstrarea trăsăturilor caracteristice ale glasurilor. Trebuie menționată de asemenea tendința de metrizare a melodiei, pe care unii o caută, iar alții o resping.”²³³

Sintetizând cele spuse despre unele influențe pe care le-a suferit cântarea bisericească din Țara Românească și din Moldova, precum și despre „inovațiile” care i s-au adus de către unii reformatori, profesorul Gh. Ciobanu precizează „în ce constă cântarea psaltică românească”. (sublinierea noastră).

„Menționăm, mai înăi, - arată Gh. Ciobanu – că se mențin – întocmai ca la greci (sublinierea noastră) – cele trei categorii de melodii: stihiatice, irmologice și papadice.

Teroretic, se vorbește încă de cele trei genuri de scări, existente și în teoria, uzicală a vechilor greci: diactonice, cromatice și enarmonice – în ceea ce privește natura intervalelor – în practică. Se mai simte însă în structura melodiilor, mai ales în glasul VIII, construcția tetracordală sau tritonică, proprie acestui gen.

În ceea ce privește genul cromatic, intervalele favorite sunt, atât în glasul II cât și în VI secunda mare, secunda mică și cea mărită. Se constată la unii cântăreți tendința de a cânta mai sus, respectiv mai jos treptele interioare ale tetracordului cromatic, dar această tendință este pe cale de dispoziție datorită educației muzicale formată în școală. De altfel, intonația „netemperată” mai poate fi întâlnită încă în folclorul românesc, ceea ce face ca unele intervale netemperate să fie întâlnite mai des, în anumite zone, și în practica dascălilor de biserici.

Cântările papadice păstrează încă o mare libertate în ceea ce privește cadențările și modulațiile. De altfel, tocmai aceste cântări sunt cele care au suferit influența muzicii orientale, pe când cele stihirarice și irmologice s-au păstrat, în general, în afara acestui influențe.”

²³³ *Ibidem.*

După ce stabilește „în ce constă cântarea psaltică românească”, profesorul Gh. Ciobanu atacă „problema trăsăturilor specifice ale glasurilor”, pe de o parte, pentru a le compara cu cele medievale și a stabili evoluția pe care au suferit-o, iar pe de altă parte, pentru a înțelege mai bine deosebirea care există între cântarea bisericească practică în Moldova, Muntenia, Dobrogea și Oltenia și ce practică în Transilvania și Banat.²³⁴

După o minuțioasă analiză comparativă a structurii glasurilor, precum și a deosebirilor și asemănarilor dintre ele, profesorul Gh. Ciobanu stabilește următoarele:

1. Într-adevăr, între muzica bizantină psaltică practică în țările românești extracarpatică și cea practică în Transilvania și Banat există deosebiri esențiale.

2. De asemenea, în ceea ce privește cântarea bisericească din Transilvania și Banat se constată o serie de variante ale ei, dintre care cele mai caracteristice sunt cele din Banat, Arad, Oradea, Blaj și Sibiu.

3. Originea muzicii bisericești practică în Transilvania și Banat este fără îndoială bizantină, (ca și a celei practicate în țările românești extracarpatică), după cum dovedește existența atestată a unor numeroase mănăstiri ortodoxe pe teritoriul Banatului încă din secolul al XI-lea, - care au stat în legătură permanentă cu cele din țările române, cu cele din sudul Dunării și cu Bizanțul – și, după cum dovedesc manuscrisele muzicale care au circulat la popoarele din Balcani.

4. Cauzele care au determinat totuși deosebirile dintre muzica bisericească din țările române extracarpatică și cea din Transilvania și Banat sunt: unirea cu Roma a unor români din aceste ținuturi în 1701 și contactul pe care l-a avut Banatul cu sârbii, mai ales în timpul când au stat sub jurisdicția Bisericii sârbești.

Concluziile profesorului Gh. Ciobanu sunt absolut juste. Foarte important – spune domnia sa – este faptul „că muzica bisericească a tuturor românilor este indiscutabil de origine bizantină, ceea ce dovedește o dată în plus că, peste vitregia istoriei, poporul român a fost unitar din punct de vedere spiritual și cultural.” Deci,

„muzica bisericească din Transilvania și Banat a făcut corp comun cu cea psaltică până în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Această unitate se explică prin unitatea limbii și a credinței, prin contactele directe dintre

²³⁴ Dănenescu, Laura Veronica, *op.cit.* 2009, p.99.

diferitele provincii, ca și prin tipăriturile care, cu începere din secolul al XVI-lea, circulau aceleași la toți românii. Datorită împrejurărilor istorice – la care ne-am referit în studiul nostru (precizează Gh. Ciobanu) – această unitate s-a zdruncinat în secolul al XVIII-lea, evoluția muzicii bisericești făcându-se astfel în fostele țări românești pe de o parte, în Transilvania și bant pe de altă parte. Numai această evoluția specifică a dus la variantele de care ne-am ocupat.”²³⁵

Fără îndoială, că deosebirile existente între muzica bisericească din fostele țări românești și din Transilvania și Banat se datoresc acestei „evoluții specifice”, determinate de condițiile social-istorice diferite în care s-au dezvoltat diferitele provincii românești. Am adăuga însă, că ele se datoresc, nu numai acestor determinante social-istorice diferite, ci și unor factori psihici deosebiți, unii oameni reacționând într-un fel, alții într-alt fel la diferitele condiționări istorice; unii acceptându-le pasiv, alții imprimându-le amprenta individualității și forței lor creatoare.

E posibil deci, să aibă dreptate cei care susțin – cum arată profesorul Gh. Ciobanu – că deosebirile dintre muzica psaltică și cea transilvăneană și bănățeană s-ar datora, pe de o parte influenței orientale și celei grecești asupra celei din ambele țări românești, - influență acceptată pasiv – iar pe de altă parte, impregnării muzicii transilvănene „cu elemente lumești straiul de atmosferă bisericească.” De fapt, aceste „elemente lumești” nu sunt altceva decât imixtiuni folclorice în muzica bisericească transilvăneană și mai ales bănățeană, care – pe lângă alți factori – au contribuit și ele la conturarea unei „variante bănățene” a muzicii bisericești, dacă nu chiar la aceea a unui „stil bănățean” specific, legat intim de sufletul și predispozițiile muzicale deosebite ale bănățenilor. Datorită acestor predispoziții muzicale, care constituie fără îndoială una din trăsăturile fundamentale și particulare ale spiritualității bănățene, exprimând o anume concepție și viziune artistică legată de tradițiile și condițiile culturale și social – istorice din această „țară a cântecului”, bănățenii n-au primit nici o influență dinafară în mod pasiv, ci au asimilat-o organic, potrivit geniului local, adică gândirii și sensibilității lor muzicale.

Cât privește deosebirile dintre cântarea bisericească din diversele eparhii, profesorul Gh. Ciobanu susține, că acestea se datoresc, pe de o parte „reținerii altor forme modale vechi”, iar pe de altă parte „contactelor ulterioare

²³⁵ Ciobanu, Gh., *op.cit.*, p.75.

cu folclorul și cu creația cultă indigenă, dar și a popoarelor vecine”, precum și oralității, care are „și ea un cuvânt de spus în această varietate”.

La acestea s-ar putea adăuga, mai ales pentru deosebiri de la o localitate la alta, apărute în Banat, și opiniile teoretice ale diferiților muzicieni, care au notat muzică bisericească: Sabin Drăgoi, Ion Vidu, Antoniu Sequens, Timotei Popovici, Atanasie Lipovan, Cornel Givulescu, Terentinus Bugariu, Nicolae Ursu, Filaret Barbu, Constantin Vlad, Trifon Lugojan, Dimitrie Cosma etc. În tot cazul, toate aceste deosebiri sunt de prea mică importanță, cântarea bisericească bănățeană recunoscându-se ca atare, indiferent de localitatea în care se cântă. Cert este, că varianta bănățeană a muzicii bisericești n-a suferit nici influențe turcești, nici influențe grecești, așa cum a suferit într-o mare măsură muzica bisericească din țările românești extracarpătice. Că ar fi suferit unele influențe „lumești” în contact cu folclorul bănățean atât de specific e posibil. Rămâne de cercetat și de stabilit în ce măsură aceste imixtiuri folclorice – de altfel firești – au influențat cântarea bisericească bănățeană. S-ar putea, ca acest contact al muzicii bisericești cu folclorul să fi fost chiar binevenit, păstrând românismul în sânul bisericii ortodoxe. De aceea consideram important aportul adus de muzica bisericească bănățeană în păstrarea tradiției și credinței ortodoxe în Banat.

4.3. Compozitori și muzicologi români

În Transilvania și Banat în secolele XIX-XX activează următorii muzicologi: George Ucenescu (1830-1896), de la școala românească din Scheii-Brasovului, "student al domnului Anton Pann"; Dimitrie Cuntan (1837-1910), Trifon Lugojan (1874-1948), Atanasie Lipovan (1874-1947) și alții, ca unii care au consemnat în scris toate cântările bisericești care circulau pe cale orală în aceste părți de țară, unde muzica bizantină se răspândise în egală măsură. Iată câțiva reprezentanți de seamă amintiți în cele ce urmează.

4.3.1. Ion Vidu (1863-1931) - compozitor și dirijor

Ion Vidu s-a născut la 17 decembrie (stil vechi) 1863, în localitatea Mănerău, din județul Arad. A fost compozitor și dirijor, "un maestru al muzicii corale românești", cum îl numește biograful său principal, muzicologul Viorel Cosma. Studiile și le-a făcut la Conservatorul din Arad (1880 - 1881), Caransebeș (1885), urmând apoi cursurile de armonie și dirijat la Iași (1890-1891), cu marele compozitor Gavril Muzicescu.



În cariera sa a fost pe rând compozitor, dirijor și profesor de muzică, desăvârșindu-și studiile muzicale la Conservatorul de Muzică din Arad, apoi la Caransebeș și la Conservatorul din Iași. În perioada 1922-1931 a deținut funcția de președinte al Asociației corurilor și fanfarelor române din Banat, iar între 1926-1928 a fost inspector general de muzică pentru școlile normale din țară.

Creația sa cuprinde genurile: teatru muzical, vocal-simfonic, muzică instrumentală (pian), muzică corală. Alături de compoziție în activitatea sa a fost preocupat de culegerea²³⁶, notarea și prelucrarea folclorului muzical bănățean.

Compozițiile lui Vidu, foarte populare în zona Banatului au constituit baza repertoriului formațiilor corale din Banat în acea vreme. Creația corală a

²³⁶ Ion Vidu - *Cântece, doine și strigături*. București, ESPLA, 1958.

lui Vidu include cinci categorii distincte, respectiv lucrări care reprezintă armonizări de melodii populare aranjate pentru cor, lucrări în care forma inițială a melodiei și a textului popular au fost supuse unor modificări, lucrări în care o celulă melodică sau un motiv popular au fost dezvoltate în spiritul muzicii populare, lucrări de proporții ample cu acompaniament instrumental, lucrări cu caracter de marș în care intonațiile populare se îmbină cu cele convenționale ale genului.²³⁷

Limbajul muzical al lui Vidu se caracterizează prin utilizarea cu precădere a modurilor major-minore cu terminația specifică pe treapta a VI-a a modului, procedeele de armonizare se rezumă în cele mai multe cazuri la folosirea acordurilor treptelor principale.

Impactul muzicii sale corale asupra publicului bănățean neinstruit în acest domeniu, se explică și prin caracterul facil, lipsit de inovație în cele mai multe cazuri.

Între creațiile corale ale lui Ion Vidu, la loc de cinste se rânduiește muzica corală religioasă pentru trei voci egale, pentru cor bărbătesc și pentru cor mixt, care cuprinde un vast repertoriu: liturghii, cântări funebre, pricesne, tropare, axioane, imnuri și colinde - repertoriu atât de necesar, în special în Banat, unde mișcarea corală bisericească luase la vremea respectivă un mare avânt, necunoscut în multe alte provincii românești. Ion Vidu a compus această muzică religioasă "cu pietatea cuvenită", și o depune "pe altarul Bisericii poporului românesc, întru mărirea lui Dumnezeu... care a susținut flacăra credinței pururea aprinsă în inima acestui popor". Creația muzicală religioasă a lui Ion Vidu are la bază cântarea bisericească tradițională de strănă din Banat, unele lucrări fiind printre cele mai izbutite din repertoriul ortodox, ca de exemplu *Mântuire* și *Liturghia în Si b major* pentru cor bărbătesc.

Creația sa muzicală dedicată bisercii include peste 70 de titluri, ce cuprind toate ceremoniile dedicate familiei și sărbătorilor bisericești.

Opera muzicală religioasă a lui Ion Vidu are la bază cântarea bisericească tradițională de strănă din Banat, unele lucrări fiind printre cele mai izbutite din repertoriul ortodox, ca de exemplu *Mântuire*, dar și alte lucrări corale bisericești, ca de exemplu:

²³⁷ Conform clasificării lui Zeno Vancea în *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*. București, Editura Muzicală, 1968.

Coruri bărbătești

Cântări Funebrale – 4 voci – Caransebeș, Tipografia Diecezană, 1908

Colinda de seară – 4 voci, *Colinda fetei* – 4 voci, *Colinda junelui* (Ce stai june...) – 4 voci, 1908, *Colinda Mamei* – 4 voci, *Colinda Nasterii* – 4 voci, *Colo Sus (colinda)* – 4 voci

Din Psalmi – 4 voci

Doamne Sfinte – 4 voci - text V.Munteanu

Împarate Ceresc

Întru muți ani – 4 voci *Invierea Ta Hristoase* – 4 voci

La sfințirea apelor – 4 voci

Liturghia Sfantului Ioan Crisostom pentru centrele parohiale si popor – 4 voci, Transpusă pe muzică orientală de arhidiacon I. Mardale, Râmnicu Vâlcea, Tiparul Tipografiei Cozia, 1930

Născătoare de Dumnezeu – 4 voci – text V.Munteanu

Ostenit-am – 4 voci

Pogorâta Domnul Sfant – 4 voci

Psalmul 26 – 4 voci

Toaca de la Lugoj – 4 voci si doi soliști în Coruri Barbatesti²³⁸

Raspunsuri la Morți – 4 voci, *Vecinica Pomenire* – 4 voci

Coruri mixte

Ecteniile, Cu Sfinții, Iară îndurare, Domnului – în *Cântări Funebrale*

Împărate ceresc – manuscris datat Lugoj 1927

În Iordan – manuscris datat Lugoj 1897

Irmosul Botezului – manuscris datat Lugoj, Septembrie 1903

Irmosul de Paști – manuscris datat ca : prelucrare terminata în 22 martie 1919

Irmosul Floriilor

Irmosul Întâmpinării Domnului – manuscris. Datat Megyes 1917

Irmosul Intrării în Biserică

Isaia Danțuiește

La Sfânta Evanghelie în Cîntari Funebrale

La sfințirea apelor (1895)

Liturghia Sfantului Ioan Crisostom – Repertoriul Societății Compozitorilor Români, Lugoj, Editura A Auspitz, 1930

²³⁸ Coruri Barbatesti – Institutul de arte grafice Iosif Sidon, Lugoj, 1926.

4.3.2. Antoniu Sequens (1865-1938) - pedagog și compozitor

Antoniu Sequens (1865-1938), compozitor, organist și cantor al Catedralei din Cataro Dalmația, dirijor și profesor de muzică, format în ambianța academică de la „Schola Cantorum” din Praga, Antoniu Sequens și-a însușit o mentalitate proprie în ceea ce privește creația muzicală. Procedeele, căile, mijloacele prin care compozitorul accede către dăltuiuri sonore, sunt pe cât de variate, pe atât de corect dozate, începând cu primele sale opusuri.



Cea de-a doua jumătate a secolului XIX este fecundă pentru creația sa în care a abordat genurile coral, simfonic și instrumental (pian). Creația corală cuprinde melodii pe versuri populare pentru cor mixt și cântări bisericești.

Rapsodia Română (1893) considerată ca o compoziție reprezentativă de acest gen în literatura pianistică a sfârșitului de secol XIX se remarcă prin introducerea temelor folclorice cu iz modal, în care Sequens sugerează prin intermediul pianului, efecte sonore ale unor instrumente populare ca fluierul, cimpoiul sau țambalul.²³⁹

Teritoriul stilisticii sale muzicale este dominat cu autoritate pe întreaga perioadă de activitate componistică, pe toată aria genurilor abordate. Simplul fapt că principala sursă de inspirație tematică din lucrările sale este folclorul românesc, ne conduce la depistarea modului său de a gândi muzica, în echilibrul tradiției cu modernitatea.

Așadar, în ciuda sorgintei sale slave, Sequens s-a impus ca un autentic compozitor român, creația semnată după instalarea sa la Caransebeș și preluarea catedrei de muzică de la Seminarul Teologic Ortodox, emană cea mai autentică culoare națională românească, după cum se poate observa din catalogul creației sale.

Muzică corală:

- *Liturgia în Sol major pentru cor mixt la șase voci, op.9(1903);*
- *Îngerul a strigat, op.10 – pentru cor mixt la șase voci;*

²³⁹ Cf. Oana-Pop, Rodica – *Creația pianistică românească - secolul XIX*. București, Editura Muzicală, 1980.

- *Liturghia în Fa major*, op.11;
- *Liturghia în Sol major* (Sf. Ioan Gură-de-Aur), op.12 – pentru cor bărbătesc;
- *Cântecul școlarilor* – pentru cor mixt pe versuri de Smara;
- *Păsărica* (1923) – pentru cor mixt pe versuri de Vasile Alecsandri;
- *Horă* (Luncile s-au deșteptat), (1924) – pentru cor mixt pe versuri de I. U. Soricu;
- *Când răsare luna-n prag* – cor mixt pe versuri populare;
- *Cântări funebre* (1929) – pentru cor bărbătesc;
- *Bine e cuvântat* (1931) – pentru cor mixt;
- *Văzut-am* (1931) – pentru cor mixt;
- *Să se umple* (1931) – pentru cor mixt;
- *Fie numele* (1931) – pentru cor mixt.

4.3.3. Timotei Popovici (1870-1950) - preot, pedagog și compozitor.

Născut la 20 august 1870, în Tincova, jud. Caraș-Severin, în familie de preot, decedat la 11 Septembrie 1950, în Lugoj. A făcut studii la școala civilă și școala pedagogică (1882-1890), apoi la Institutul teologic (1890-1893), toate în Caransebeș, apoi studii de armonie și compoziție cu profesorul G. Musicescu la Conservatorul din Iași (1893-1895). A fost învățător la școala primară din Lugoj (1895 - 1896), profesor de muzică la "Școlile centrale române" din Brașov (1896-1899), dirijor al corului



bisericii "Sf.Nicolae" din Schei și al altor coruri din Brașov și profesor provizoriu (1899), apoi titular (1906-1919) de Muzică vocală și instrumentală la Institutul teologic-pedagogic din Sibiu, apoi la școala normală Andrei Șaguna" tot în Sibiu (1919 -1936); dirijorul corului catedralei metropolitane (1899-1940) și al altor coruri din Sibiu și diacon și preot în 1915, mai târziu hirotosit protopop.

Compozitor de seamă, a alcătuit numeroase compoziții laice și religioase, pentru cor de copii, coruri școlare, coruri pe trei voci și bărbătești. Timotei Popovici, compozitor, dirijor, profesor, membru fondator al Societății compozitorilor români (1920), a cules, notat și publicat si folclor. Creația sa cuprinde muzică pentru fanfară și orchestră, muzică corală și lucrări cu caracter didactic.

Muzică corală cu caracter religios și național:

- *Troparele chemării Duhului Sfânt* (1902);
- *Cuvine-se cu adevărat* (1902) – axion pentru cor bărbătesc;
- Cântări liturgice *Liturghia Sfântului Ioan Chrisostom* (1902) – pentru cor de copii;
- *Liturghia pentru cor de bărbați*;
- *Imn la centenarul I al Seminarului Andreian* (1912) – pentru cor bărbătesc, versuri de I. Teculescu;
- Repertor coral – pentru cor de bărbați;
- Cântece naționale – pentru cor bărbătesc;
- Cântece naționale – pentru două voci egale;
- *Regele munților* (1924) – poem din cântece populare despre Avram Iancu, pentru soprană, tenor, cântec din fluier, semnal din tulnic și cor mixt, versuri populare;
- *La oglindă* – pentru cor mixt, cu solo de soprană și pian, versuri de George Coșbuc;
- *Florile dalbe* – colecție de colinde și cântece de stea pentru cor mixt și bărbătesc, două caiete;
- *Hora lui Iancu* (1940) – cor bărbătesc, versuri de I. U. Soricu;
- *Cântările liturghiei* (1942) – pentru 2 și 3 voci egale;
- *Cântările liturghiei* (1943) – pentru cor mixt.

4.3.4. Atanasie Lipovan (1874-1947) - compozitor, cântăreț, profesor de muzică bisericească, dirijor și organizator de coruri.

Atanasie Lipovan (n. 20 martie 1874 la Sânnicolau Mare, județul Timiș, d. 27 aprilie 1947 la Timișoara), a contribuit la păstrarea conștiinței naționale printre românii din Banatul de câmpie, în timpul ocupației austro-ungare.

Între 1892 - 1896 funcționează ca dascăl în comunele Toracu Mic, în Banatul sârbesc și Comloșu Mare, unde înființează și conduce primele sale coruri formate din elevi și adulți. În 1896 revine la Sânnicolau Mare ca învățător iar începând cu anul 1902 i se încredințează conducerea "Reuniunii de cântări" "Doina". Corul,



existând din 1858, obține sub conducerea lui Atanasie Lipovan, o recunoaștere națională, prin participarea alături de alte opt formațiuni corale bănățene, la Marea Expoziție Română de la București din 1906, unde a fost distins cu Premiul I, la egalitate cu mai celebrul cor de la Lugoj condus de compozitorul Ion Vidu. În anul 1913 este invitat în Statele Unite ale Americii pentru a pune bazele unor reuniuni corale pentru românii emigranți. Astfel, Lipovan, în numai trei luni înființează patru coruri românești, în orașele Philadelphia, Chicago, Saint Louis și Detroit. Va activa apoi ca profesor de Tipic și Cântare Bisericească Ortodoxă la Academia Teologică din Arad, „străduindu-se să aducă acuratețea necesară în intonarea corectă a cântării de sorginte bizantină, să o decanteze de influențele temperate ale intonației instrumentale, reactualizând modalismul”²⁴⁰. Tot la Arad, pune bazele unui alt cor de prestigiu ”Armonia”, cor care activează și astăzi la catedrala veche a orașului. Avea o voce fermecătoare de bariton, amplă, voce pe care, după pensionare, o va închina stranei noi Catedrale Mitropolitane din Timișoara. La Timișoara, din anul 1938, a condus și Școala de cântăreți bisericești a proaspetei Episcopii.

Atanasie Lipovan are marele merit de a fi eternizat cântarea de strănă din Banat și Crișana, notând-o pe note liniare, continuând astfel munca lui Trifon Lugojan. Promovarea cântării de strănă din Banat a ocupat în exclusivitate preocupările lui Atanasie Lipovan, căruia îi suntem datori pentru culegerea și notarea cântărilor bisericești aflate încă în circulație.

A lăsat moștenire o importantă literatură de muzică bisericească, dar și corală:

- *Cântări bisericești* (1906);
- *Colinde* (1910);
- *Răspunsuri liturgice și colinde pe 1-2 voci* (1914);
- *Cântări bisericești* cuprinzând tropare, psalmi, pripele, svetelne, doxologii, antifoane, cheruvices, irmoase, pricesne (1927);
- *Cântări bisericești la înmormântări, cununii, la sfințirea apei* (1936);
- *Cântări bisericești* cuprinzând Aghioasele, Canonul de plângere, Cele trei stări, Stihirile Paștilor, etc.(1937);
- *Cântări bisericești* cuprinzând cheruvices, irmoase și pricesne aranjate pe note liniare (1938);

²⁴⁰ Ioan Tomi - Dicționar - 123 compozitori, dirijori, muzicologi, personalități ale culturii muzicale din Banatul istoric, Filarmonica ”Banatul” Timișoara, 2009, www.banaterre.eu.

- *Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an, întocmite pe baza vechilor melodii, obișnuite în Banat și Crișana, puse pe note liniare*, vol. I (1944); vol. II (1946); vol. III (1947); vol. IV (1947).

4.3.5. Trifon Lugojan (1874-1948) - compozitor și profesor de muzică bisericească ortodoxă.

El a contribuit în mod decisiv la proiectul de uniformizare a muzicii bisericești arădene inițiat de episcopul Ioan Ignatie Papp, realizând notația muzicală pentru toate slujbele cultului liturgic ortodox, în conformitate cu melosul liturgic interpretat în bisericile ortodoxe din județul Arad.

Trifon Lugojan a fost considerat una dintre cele mai prolifiche personalități muzicale oferite de Ortodoxia arădeană în prima jumătate a secolului XX și un exponent de bază al muzicii bisericești din Banat²⁴¹.



Vorbind despre preocupările lui Lugojan în domeniul cântării de strană nu putem omite câteva lucrări de referință. În primul rând aici vor fi marcate trei colecții ale sale intitulate *Cele opt glasuri* care echivalează cu cele trei servicii principale din cadrul unei zile liturgice, Vecernia, Utrenia și Liturgia.

Primul volum apărut la Arad în anul 1927, ca de altfel și celelalte două, ne aduce specificul cântărilor slujbei de seară. În prefața acestui volum autorul scoate în evidență un fapt, anume că modul de practicare al cântării de strană în zona Aradului este oarecum diferit de cel din Banatul propriu - zis, Lugojan exprimându-și părerea personală și asupra motivelor acestei deosebiri: *Cu timpul ne-am deosebit în cântare și noi eparhia Aradului de cea a Caransebeșului.... fapt care provine de acolo, că la noi cântările bisericești n-au fost fixate pe note și s-au susținut numai după auz care împrejurare a permis fiecărui cântăreț să schimbe melodiile după gustul său*. Ca unul dintre motivele pentru care Lugojan a dorit apariția volumului ce are ca subiect cântarea de strană, autorul enunță prezența numărului mare de sectanți cum îi numește el, problemă cu care și până astăzi se confruntă ortodoxia în zona Aradului²⁴².

²⁴¹ Drd. Vasile Stanciu, *Compozitorul Trifon Lugojan*, Mitropolia Banatului, nr. 5/1988, p. 89.

²⁴² Lugojan, Trifon. *Cele opt glasuri aranjate pe note* (partea I). Arad, Tipografia diecezană, 1927, prefață, pag. 2.

Cel de-al doilea volum din *Cele opt glasuri* în care sunt descrise cântările de la slujba de dimineață debutează cu Dumnezeu e Domnul pe toate glasurile. Se continuă cu Troparele soborului îngeresc, glas 5 apoi Antifonul I, Prochimenul și Laudele mici. Abordarea celor din urmă, începând cu Antifonul I se face din nou respectându-se ordinea succesivă a glasurilor. În lucrarea lui Lugojan urmează de la pagina 121 Stihurile după Evanghelie și Sfânt este Domnul. Volumul continuă cu Laudele mari pe toate cele opt glasuri, Doxologia cea mare pe glasurile 2, 6 podobie, 8 și 8 podobie. De la pagina 155 urmează Polieleiul cu psalmii specifici.

Cel de-al treilea volum de cântări bisericești realizat de Trifon Lugojan cuprinde cele de trebuință la Liturghie. Pe lângă cântările Liturghiei Sfântului Ioan, Lugojan prezintă și cântările specifice Liturghiei Sfântului Vasile cel Mare, Aghioasele, De tine se bucură - irmosul, Pe arătătorul, după care urmează cântările de la Liturghia Sfantului Grigore Dialogul (heruvicul Acum puterile cele cerești, priceasna Gustați și vedeți, cântarea Bine voi cuvânta pe Domnul în toată vremea). Același volum mai conține și un adaus ce cuprinde Chemarea Duhului Sfânt, Sfințirea apei celei mici, Rugăciunea de mulțumire, Te deum (cântările pentru această slujbă bisericească specială) și un Mulți Ani.

Încă o lucrare a lui Lugojan merită să fie menționată și abordată atunci când dorim să ne formăm o imagine despre modul în care a fost practică cântarea bisericească în spațiul vestic românesc. Astfel, deosebit de interesant este volumul intitulat *Parastasul* cum se slujește în eparhia Aradului. Lucrarea apare în anul 1941, din nou la Arad și descrie cântările acestei slujbe importante.

Volumul ne atrage atenția nu numai prin faptul că prezintă cântările slujbei parastasului ci și prin modul de concepere. Anume, autorul intercalează cântările așezate pe note printre replicile slujitorului altarului, astfel cu ușurință poate fi urmărită desfășurarea întregului serviciu religios. Cartea reprezintă un bun manual de tipic și cântare bisericească, cel puțin când este vorba despre slujba parastasului.

Din creația sa extragem lucrările cu caracter religios:

- *Liturghia pentru cor mixt*, în Sol major(1901);
- *Învierea* (1904) – pentru cor bărbătesc pe versuri de Mihai Eminescu;
- *Strana* (1905) – Cele 8 glasuri – heruviche, irmoase, pricesne;
- *Cântări bisericești pentru slujbe ocazionale din Molitvelnic* (1907);
- *Cele opt glasuri* (după Episcopul I.I. Papp), (1912);
- *Cântări bisericești. Irmoase și pricesne* (1913);

- *Cântări bisericești. Cele opt glasuri la vecernie;*
- *Cântări bisericești. Cele opt glasuri la utrenie (1927);*
- *Cântări bisericești. Cele opt glasuri la liturghie (1927);*
- *Cântări bisericești. Irmoase și pricesne și alte cântări mai însemnate la praznicele împărătești (1927);*
- *Cântări bisericești la sărbătorile Maicei Domnului. Treporele și condacele Sfinților celor mari și cele obișnuite la înmormântarea mirenilor (1928);*
- *Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur pentru cor bărbătesc (Sol Major), (1928);*
- *La muntele Sinaiului (1928) – concert religios din Liturghia în sol major pentru cor mixt;*
- *Carte de rugăciuni și cântări bisericești (1938);*
- *Răspunsurile liturgice cu ecteniile corespunzătoare (unison) cum se cântă în Eparhia Aradului (1939);*
- *Acatistul Domnului nostru Iisus Hristos și Paraclisul Preasfintei Născătoare de Dumnezeu, după rânduiala din Eparhia Aradului (1940);*
- *24 Colinde redactate pentru 2-3 voci (1940);*
- *Cântări funebrele pentru cor mixt (1941);*
- *Parastasul cum se slujește în Eparhia Aradului (1941);*
- *Răspunsurile liturgice la Liturghia Sfântului Ioan Gură-de-Aur armonizate pentru 3 voci (1941);*
- *Înmormântarea mirenilor, cum se slujește în Eparhia Aradului (Panahida cea mică și Prohodul), (1942);*
- *Compoziții pentru cor mixt și bărbătesc (1942) – cuprinde piese pentru 2-3 voci egale, cor mixt, cu solo;*
- *70 Cântări religioase cum se cântă în Eparhia Aradului (1942);*
- *Colinde (1943) – armonizate pentru 3 voci egale (27 de piese);*
- *Coruri mixte (1943) – pe versuri populare (20 de piese laice și colinde)*

4.3.6. Tiberiu Brediceanu (1877-1968) - compozitor și folclorist, muzicolog.

Tiberiu Brediceanu a fost membru fondator al Operei Române și al Teatrului Național din Cluj, al Conservatorului din Cluj și al Societății compozitorilor români din București, director al Operei Române din Cluj, colaborator și folclorist al Arhivei Fonogramice a Ministerului Artelor din București, director al Operei Române din București. A studiat la Lugoj, Sofia, Cehoslovacia, Sibiu, Brașov.



Creația sa cuprinde genurile: muzică de teatru, muzică simfonică, muzică de cameră, muzică vocală. A redactat și editat două culegeri de folclor²⁴³.

Tiberiu Brediceanu s-a remarcat în rândul creatorilor români, prin creația și prin dăruirea cu care s-a dedicat muzicii românești. El s-a născut și s-a format odată cu primele evenimente ale vieții muzicale românești și a cunoscut toate etapele ei evolutive, ajungând să cunoască chiar și modernismul serial. Tiberiu Brediceanu, ca mulți alți compozitori înscriși pe linia cultivării folclorului românesc, are meritul de a fi printre aceia care au recunoscut frumusețea originală a cântecului popular românesc, străduindu-se a-i lămuri însușirile tipice prin mijloacele ce le avea la îndemână.

Creația sa dedicată scenei a fost gândită pentru teatrul de amatori, fiind concepută astfel încât să fie accesibilă din punct de vedere tehnic și să pună în evidență un limbaj predominant folcloric. Simplitatea și coloristica bogată a unor lucrări, precum: *La șezătoare* (1908) și *Învierea* (1936) i-au atras compozitorului simpatia publicului.

Utilizarea permanentă a citatelor folclorice, armonizarea tonală clasică, tenacitatea în valorificarea muzicii populare sunt prezente și în muzica simfonică, de cameră și vocală.

Între anii 1927 și 1930, Tiberiu Brediceanu a colaborat ca folclorist cu Arhiva Fonogramică a Ministerului Artelor din București, activând intens în domeniul culegerii de folclor (peste 2 000 de melodii) în țară și peste hotare.

²⁴³ 170 *Melodii populare românești din Maramureș*, București, ESPLA, 1957; 810 *Melodii populare românești din Banat*, 1925.

Repertoriu său coral pentru copii (unison și voci egale) cuprinde următoarele piese:

- *Trei Crai ai pământului*
- *Gazde mari*
- *Colindița*
- *Iată vin colindători*
- *Culcă-te'mpărate ceresc.*²⁴⁴

4.3.7. Cornel Givulescu (1893-1969) - Compozitor și profesor

Compozitor și profesor de cântare bisericească și de teorie, a studiat la Zeneakademia din Budapesta, la Roma, la Universitat zu Wien și în paralel a urmat filozofia și estetica la Universitatea din Budapesta. A compus muzică vocal-simfonică, muzică corală și muzică vocală.

A redactat și editat lucrări didactice precum: *Solfegii în stil pentru uzul conservatoarelor* (1947); *Curs de teoria muzicii pe bază istorică* (1949); *Teoria muzicii secolului al 20-lea* (1956). A compus *Golgota* (1948) – oratoriu în 7 părți pentru soliști, cor și orchestră.

Dintre lucrările corale amintim:

- ***Cele opt glasuri la Vecernie și Utrenie*** (1929);
- ***Cântări din Molitvelnic*** (1930);
- ***Miserere, Domine*** (1930) – pentru cor bărbătesc;
- ***Clopotele*** (1930) – pentru cor bărbătesc pe versuri de Fr. Schiller;
- ***Trei liturghii*** (1934) – pentru cor de bărbați (cu un Studiu despre problema specificului românesc în cântarea bisericească);
- ***30 Colinde*** - pentru cor de bărbați (1935);
- ***Liturghia pentru copii*** (1940) – în unison;
- ***Liturghia pentru cor mixt*** (1943);
- ***Liturghia*** pentru cor de bărbați la 3 voci (1945);
- ***Șase scene din Noul Testament*** pentru cor mixt (1945-1951).

²⁴⁴ Căntece pentru coruri de copii, manual pentru școlile române din Banatul Iugoslav, Lit. Pregler, Timișoara.

4.3.8. Vasile Ijac (1899-1976) - compozitor, profesor, dirijor.

A studiat la Școala normală din Caransebeș, la Conservatorul din Cluj apoi la Schola Cantorum din Paris. A scris muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică de cameră, muzică corală, muzică vocală. Considerat ca fiind unul dintre cei mai instruiți muzicieni bănățeni, Vasile Ijac, și-a adus aportul prin contribuția sa, la cultivarea constantă a muzicii bănățene.



Vasile Ijac a compus un număr, e adevărat nu prea mare, de lieduri care ar putea fi clasificate pe mici cicluri în funcție de autorii textelor, care se află transcrise într-un singur album (manuscris) în arhiva familiei.

Față de alte arte, care, în cultivarea indicilor imitativi se rezumă doar la formă, muzica sa are avantajul de a putea reda inclusiv materia modelului ales, realizând dezideratul creației complete. Așa se și explică faptul că Vasile Ijac se afirmă printre compozitorii generației sale ca unul dintre cei mai „la zi” compozitori ai perioadei interbelice de la mijlocul secolului XX, limbajul operelor sale dovedind acea notă de modernitate academică atât de râvnită dar și greu de obținut.

Muzică corală religioasă:

- **Liturghia în la major** – pentru cor mixt.

4.3.9. Sabin V. Drăgoi (1894-1968) - compozitor și folclorist.

Figură proeminentă a muzicii bănățene, Sabin V. Drăgoi (1894-1968) a activat în calitate de compozitor, folclorist, dirijor, muzicolog, profesor. Studiile muzicale le-a urmat la Iași, la Conservatorul din Cluj și la Conservatorul de Stat din Praga. A scris studii, eseuri, articole, recenzii; a întreprins culegeri de folclor, lucrări didactice, lucrări de muzicologie și folclor, a notat, a prelucrat și publicat cântece populare. Printre numeroasele funcții deținute în țară și peste hotare amintim: rector la Conservatorul și



Institutul de artă din Timișoara (1949-1950), director al Institutului de folclor din București (1950-1964), membru corespondent al Academiei Române (1953-1968), membru (1957-1961) și membru în consiliul executiv (1961-1968) la The International Folk Music Council din Londra.

Personalitate marcantă și complexă, S. Drăgoi a lăsat în urma sa o operă întinsă și variată, prin care acesta și-a înscris numele în cartea de aur a istoriei muzicii universale. Transplantarea acestui talent deosebit pe meleagurile fertile ale Banatului, a avut drept consecință, îmbogățirea simțitoare a mijloacelor expresive, ridicând muzica bănățeană pe înalte culmi ale culturii europene.

Liturghia în mi minor, a sfântului Ion Gură de Aur scrisă în 1926 pentru cor de bărbați pe patru voci se înscrie ca o operă majoră în creația lui Sabin V. Drăgoi precum și în contextul muzicii corale românești.

Opera religioasă Constantin Brâncoveanu²⁴⁵ este concepută prin folosirea elementelor dramatice ale liturghiei creștine evocând latura de ritual de cult. Forma arhitectonică este concepută ciclic, fiecărui ciclu (tripartit) îi corespund trei genuri poetice: dramatic, epic și liric, reprezentate prin condac, icos și litanie.

Aspectul popular este dat de stilul adoptat de compozitor în realizarea lucrării, ideile muzicale de referință sunt extrase din cântecul popular și cântarea bisericească. Colindele, ca specie rituală, sunt citate, prelucrate sau pur și simplu inventate de compozitor, în același mod fiind utilizate și melodiile împrumutate din muzica bisericească.

Liturghia solemnă în Fa Major pentru cor mixt este compusă în 1936, materialul muzical fiind conceput de către compozitor. Stilul acesteia rezultă din îmbinarea elementelor preclasice și baroce, cu cele apusene și cu cele de tradiție românească, respectiv bisericești, populare și corale. Discursul muzical este construit prin lărgirea și diversificarea modulatorie și cadențială, cât și prin introducerea unor elemente de armonizare modală.

Muzică corală în plus față de lucrările menționate anterior:

- *Acatistul Maicii Domnului* (1936) – cor de copii pentru 8 voci;
- *Cinci colinde* pentru cor de femei (1939);
- *Recviem românesc* (1943) – pentru cor de copii, femei, bărbați și mixt

²⁴⁵ *Constantin Brâncoveanu* (1929) – Operă religioasă într-un act, două părți, pe versuri extrase din *Acatistul Sf. Dimitrie cel Nou Basarabov* de Sandu Tudor.

4.2.10. Nicolae Ursu (1905-1969) - muzicolog si compozitor.

Acesta a văzut lumina zilei pe 4 iunie 1905, la Șanovița (pe atunci Sziklás), în casa familiei Nicolae și Livia (născută Cădăriu). În focarul cultural din inima Banatului s-a plămădit, cu siguranță, dragostea compozitorului pentru melosul plaiurilor natale, pentru frumusețea colindelor, cântecelor bătrânești, jocurilor și cântecelor de dor. Mama sa, Livia, era o fiică a Chizătăului și provenea dintr-o familie care a dat vestitului cor din Chizătău pe toți descendenții săi.



Apropierea de muzică se va face chiar la Șanovița, unde bunicul său fusese cantor la biserică, iar tatăl său, de asemenea. Vărul primar al tatălui său l-a învățat notele și troparii. La liceul lugojean, profesor îi va fi nimeni altcineva decât însuși compozitorul Ion Vidu, ale cărui convingeri estetice și naționale asupra rostului cântecului popular, ca expresie a fizionomiei unei națiuni, le vor înrâuri profund pe cele ale elevului Nicolae Ursu. Vidu îl va urmări și-l va stimula fără încetare, promovându-l chiar ca locțiitorul său cu prilejul diverselor evenimente publice. Nicolae se va înscrie la cursurile secției de compoziție a Conservatorului din Cluj, pe care o absolvă în 1933.

Primul rod tipărit al strădaniilor compozitorului Ursu va fi caietul de coruri scris pe melodii populare, apreciat de Sabin V. Drăgoi. Nicolae Ursu va fi felicitat de Tiberiu Brediceanu. Anul 1937 va fi unul dintre cei mai rodnici, compozitorul afirmându-se și în calitate de dirijor și de culegător de folclor. Din 1939 va deveni profesor la Liceul C.D. Loga. În mai 1940 este ales membru în cadrul comitetului de conducere al filialei timișorene a Institutului de Științe al României.

În 1946, Ministerul Artelor va decide înființarea la Timișoara a unui Conservator de stat. Nicolae Ursu va fi numit - în paralel cu învățământul mediu - profesor suplinitor, la armonie, iar apoi la teorie, solfegii și folclor. Muzicienii timișoreni se vor grupa în cadrul Societății filarmonice George Enescu. Pe 27 aprilie 1947 se va înființa Filarmonica de stat Banatul, iar mai apoi și Opera. Compozitorul devine titular al unei catedre universitare și apoi conferențiar la catedra de folclor.

Din nefericire, reorganizarea învățământului superior din toamna lui 1950 va însemna desființarea Institutului de Arte. Studenții săi se vor împrăștia care încotro. La fel și unii dintre cei mai cunoscuți muzicieni. Abia în 1962,

compozitorul își va relua locul la catedra universitară a noului Institut de muzică, creat în cadrul Universității timișorene. Se va stinge la 10 februarie 1969. Până la acea dată, a fost folcloristul care a dat cel mai mare număr de monografii muzicale. Între lucrările sale corale populare și religioase amintim:

- Zece coruri. Melodii populare notate și armonizate;
- Zece colinde și cântece de stea pentru cor mixt și bărbătesc;
- Trei coruri populare bănățene mixte.
- Patru coruri mixte pe teme populare (1934),
- 11 coruri pentru copii pe teme populare (1935),
- 30 coruri din comuna Belinț (15 mixte, 15 bărbățești, 1935),
- Zece cântece patriotice pentru cor mixt (1940),
- 12 coruri mixte pe versuri populare (1946),
- 10 Coruri bărbățești pe teme populare (1946),
- Două coruri mixte pe teme populare (1949),
- Două cântece din Maramureș pentru cor bărbătesc (1953),
- Coruri Albumul (1) (tip. 1955),
- Coruri Albumul (2) (tip. 1967),
- Liturghia în mi minor pentru cor de bărbați (1926);
- Acatistul Maicii Domnului (pentru cor de copii la 8 voci, 1936);
- Liturghia solemnă în Fa major pentru cor mixt (1937);
- Cinci colinde pentru cor de femei (1939).

4.3.11 Zeno Vancea (1900-1990)- compozitor, muzicolog, critic muzical, dirijor de cor, pianist și profesor

A studiat la Lugoj cu Ion Vidu și Iosif Willer, la Cluj cu Gheorghe Dima și Augustin Bena, apoi la Viena, la Neues Wiener Konservatorium (1921-1926, 1930-1931) cu Ernst Kanitz, cu care a studiat contrapunctul și compoziția. Ulterior, aderă la atonalismul și principiile promovate de cea de a doua școală vieneză (Arnold Schoenberg, Anton Webern și Alban Berg), principii care se vor regăsi, selectiv, în creația sa, fără a renunța complet la tradițiile școlii românești. Cât a fost la Viena, a activat și ca dirijor al corului Catedralei ortodoxe din Viena.



A predat contrapunct și istoria muzicii la Conservatorul din Târgu Mureș (1935-1940 și 1945-1948) și la cel din Timișoara (1940-1945). A fost apoi director general al învățământului artistic din București (1949-1950), profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București (1952-1968), secretar (1949-1953) apoi vicepreședinte (1953-1977) al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, al cărei vicepreședinte a fost din 1968, apoi a lucrat la Revista Muzica (1953-1964) al cărei redactor șef a fost între 1957-1964. Este laureat al premiului "Gottfried von Herder" al Universității din Viena (1974). Repertoriul său componistic cuprinde piese religioase sau cu caracter sacru.

Muzică de cameră:

Cvartet bizantin (1931).

Muzică corală:

Psalmul 127 (1927) – pentru cor mixt;

Liturghia pentru cor mixt, pe melodii de strănă din Banat(1928);

Liturghia nr.2 pentru cor mixt, pe melodii de strănă din Ardeal (1936).

4.3.12. Dimitrie Cusma (1909 - 1992) - compozitor, dirijor de cor, folclorist și profesor.

După ce a absolvit Institutul Pedagogic din Caransebeș, a urmat Conservatorul din Cluj Napoca, secția pedagogică. Corist în formația Reuniunea Română de Cântări și Muzică din Caransebeș (1927-1931, profesor de muzică la Școala Normală din Caransebeș (1930-1933), dirijor la Corul plugarilor din Caransebeșul Nou (1931-1934), profesor la Liceul „Troian Doda” (1933-1948), dirijor la Corul Asociației Învățătorilor din Caransebeș (1936), Corul catedral din Caransebeș (1938), Corul corpului didactic din



Caransebeș (1944), profesor la Școala elementară din Glimboca (1948-1951), dirijor la Corul Căminului Cultural din Glimboca (1948-1950), profesor la Școala Normală de fete din Lugoj (1951-1952), dirijor la Corul Căminului Cultural din Făget (1952-1954), profesor la Gimnaziul din Făget (1952-1954) și la Liceul nr. 1 din Reșița (1954-1979), dirijor la Corul Sindicatului învățământ din Reșița (1954-1971), dirijor la Corul Uzinelor Reșița (1954-1971), inspector școlar cu probleme de muzică pe județul Caraș-Severin (1968-1969), profesor la Liceul Padagogic

din Caransebeș (1979-1980). A cules și prelucrat folclor din Banat. A semnat cronici și articole în „Banatul literar” (Timișoara), „Foaia diecezană” (Caransebeș), „Viața nouă” (Caransebeș) etc.

Opera

- *Cu trupul lui Hristos*, pentru cor mixt;
- *Mărire întru cei de sus*, pentru cor bărbătesc/mixt;
- *Serviciul Prohodului*, pentru cor mixt, melodii bisericești, vol. I; cele 8 glasuri fixate în notațiune liniară, Caransebeș, 1934;
- *Imn ocazional* (1931), dedicat generalului Dragalina, pentru cor mixt;
- *Imne liturgice*, pe melodiile glasurilor 1, 2 și 4 pentru cor mixt/bărbătesc. *Imn ocazional* (1947), dedicat Mitropolitului Vasile Lăzărescu (1947);
- *Colecție de colinde locale*, pentru 2,3 și patru voci;
- *18 Colinde*, pentru cor de bărbați;
- *Cântări bisericești* (în colaborare cu I. Teodorovici și Gh. Dobrian), Timișoara, 1980;
- *Cântările Sfintei Liturghii*, pe melodii bisericești notate și armonizate pentru cor mixt Timișoara, 1984.

CONCLUZII

După ce am văzut originea atât de îndepărtată a muzicii noastre bisericești, îndelunga ei evoluție, numeroasele influențe pe care le-a suferit de-a lungul secolelor, precum și cauzele istorice, social-culturale și psiho-sociologice care au determinat deosebirile ei de formă de la un popor ortodox la altul și de la o regiune la alte, se pot stabili – credem – câteva concluzii.

1. Muzica bizantină bisericească bizantină este o sinteză între „psalmodia” vechilor psalmi ebraici – cântare sau rostire recitativă, fără o melodie bine conturată . și vechile imnuri elinice, pe care primii creștini, evrei, greci și de alte neamuri le-au adus în biserica creștină.

2. Această muzică bisericească bizantină a suferit de-a lungul vremii numeroase influențe orientale: arabe, persane, siriene etc., ajungând la o aproximativă „formă” proprie abia către sfârșitul primului mileniu.

3. În forma aceasta, ea a fost impusă popoarelor care au primit creștinismul din răsărit. Bineînțeles, după atâtea diferite influențe, care au alterat puritatea gemină a muzicii bizantine originare, nu se mai poate vorbi de o autenticitate a ei, ci doar de o adaptare a ei la ceea ce este specofoc și particular sufletului național al diferitelor popoare.

Prin urmare, muzica bisericească a tuturor popoarelor care au primit creștinismul din răsărit are aceeași structură modală orientală și aceeași origine comună: muzica bisericească bizantină.

4. Ceea ce s-a întâmplat însă la originea ei cu muzica bisericească bizantină – repetăm, sinteză a psalmodiei ebraice, a muzicii elinice și a influențelor orientale – s-a întâmplat și cu muzica bisericească a popoarelor ortodoxe, cărora le-a fost impusă.

Anume, aceste popoare n-au adoptat pur și simplu muzica bisericească bizantină în forma ei, oarecum, străină de sensibilitatea lor specifică, ci au și adaptat-o simțirii și gândirii lor proprii.

5. Astfel, peste elementele de bază ale muzicii bisericești bizantine și peste influențele eterogene suferite de ea de-a lungul secolelor, s-au adăugat influențele muzicii autohtone a diferitelor popoare ortodoxe, mai ales cele foarte puternice și specific ale muzicii lor populare.

6. În felul acesta, peste același fond comun bizantin, suprapunându-se influențele muzicii autohtone, au luat naștere diferite forme ale muzicii naționale bisericești, potrivit geniului specific al fiecărui popor român, sârb, rus, grec etc.

7. Astăzi deci, după atâtea influențe, nu se mai poate vorbi de o muzică bisericească bizantină autentică și originară, pură și nealterată, ci de tot atâtea variante naționale ale ei, câte popoare ortodoxe au adaptat-o și adoptat-o, potrivit specificului național. Această constatare este un fapt istoric definitiv dovedit de etnologie și muzicologie. De altfel, „însăși muzica religioasă bizantină este o muzică religioasă națională, muzica religioasă a poporului grec, haina în care se simte bine și care se potrivește numai poporului grec, din a căruia ființă și particularitate etnică a luat ființă și s-a desăvârșit ca formă, rămânând străină și nepotrivită celorlalte popoare creștine ortodoxe, fiind departe de sensibilitățile lor sufletești.”

8. Muzica bisericească românească a luat naștere în secolul al XIII-lea, prin introducerea muzicii bizantine în biserica noastră.

9. De atunci încoace, ea a suferit, de-a lungul secolelor, numeroase influențe favorizate de împrejurările istorice, uneori deosebit de vitrege, în care s-a dezvoltat poporul nostru. Printre aceste influențe, cele slavone și apoi cele grecești și turcești – mai ales în timpul jurisdicției Patriarhiei din Constantinopol – au fost cele mai dăunătoare sufletului românesc, cu care am avea nimic comun.

10. Mai târziu, diferiți psalți români (printre care Ieromonahul Macarie) au opus o firescă rezistență acestor influențe, printr-o curajoasă acțiune de „românizare” a muzicii noastre bisericești.

11. Această bine intenționată acțiune însă, nu putea câștiga o victorie definitivă asupra acestor influențe, organizate și susținute oficial, pe de o parte, pentru că împrejurările istorice ale acelor vremuri erau mult prea vitrege pentru neamul românesc, iar pe de altă parte, probabil și pentru că predispozițiile muzicale ale românilor din vechile provincii n-au fost destul de hotărâtoare, pentru a putea rezista, asimila și transforma influențele slavono-bizantine, în formă și spirit național. În orice caz, aceste predispoziții muzicale – așa cum arată Tiberiu Brediceanu – au fost întotdeauna mult mai vii în Banat, decât în oricare altă parte a ținuturilor locuite de români.

12. Aceasta explică, probabil, - pe lângă condițiile social-istorice în care s-au dezvoltat românii din diferitele provincii locuite de ei, - de ce muzica bisericească din vechile provincii a păstrat până în zilele noastre o „formă” mai aproape de cea grecească decât muzica bisericească din Ardeal și Banat, formă cu totul străină de spiritualitatea românească în general și de simțirea și gândirea muzicală a poporului nostru în special.

De altfel, acest caracter străin, în speță grecesc, al așa-zisei muzici bizantine din bisericile vechilor noastre provincii l-au intuit toți psalții români care, dintr-un firesc instinct de apărare și conservare națională i s-au opus cu atâta înverșunare, încercând „românizarea” muzicii noastre bisericești, l-a denunțat și l-a combătut cu atâta competență muzicală Nicolae Filimon și a încercat să-l elimine definitiv din biserica noastră, înțeleptul Vodă Cuza și – mai târziu – Gavriil Musicescu, susținut de însuși Episcopul Pastenie al Dunării de jos.

Profesorul Ioan Brie deci are perfectă dreptate când susține, că „nu există nici un motiv, și ar fi de altfel împotriva intereselor noastre naționale, să adoptăm în biserica noastră muzica religioasă națională a poporului grec, în locul celei religioase naționale românești, în care avem de altfel destule elemente bizantine, dar care au fost cum era și firesc, transformate și stilizate potrivit spiritului și caracterului muzical propriu poporului român.

Dacă la formarea muzici religioase creștine, fie că e vorba de cea bizantină, fie că e vorba de cea a celorlalte biserici și popoare creștine ortodoxe, unul din elemente și cel mai important a fost elementul autohton, cu autoritatea autenticității naționale, atunci este de necontestat faptul că alături de poezia și muzica populară a unui popor, muzica lui religioasă națională autohtonă reflectă istoric în formă și conținutul expresiv, viața spirituală a acelui popor. Face parte din tezaurul bațional spiritual care ilustrează sub diferite forme, bogatul ansamblu de calități morale și spirituale ce imprimă fiecărui popor o sensibilitate proprie, o manieră proprie de a gândi, de a acționa, un caracter individual, o personalitate distinctă.”²⁴⁶ (sublinierea noastră).

13. Prin urmare, ținând seamă de numeroasele influențe pe care le-a suferit muzica bisericească bizantină originară, de-a lungul secolelor, și mai ales de „forme” diferite pe care ea le-a luat, sub influența determinantelor naționale locale, a vorbi astăzi despre caracterul autentic, sau „mai autentic” al muzicii noastre bisericești dintr-o anumită provincie – oricare ar fi ea – față de altă provincie este de-a dreptul absurd. Cel mult se poate spune, că muzica

²⁴⁶ Prof. I. Brie: Studiul citat, p.4-5.

bisericească din vechiile provincii este mai aproape de muzica grecească decât de cea românească, ceea ce – oricine își poate da seama – nu este cât de cât un motiv, să fie generalizată în toate provinciile românești.

14. Așa fiind, în nici o provincie românească nu există o muzică bisericească suverană, care să-și poate aroga caracterul de autenticitate absolută și deci dreptul de a fi generalizată în toate provinciile românești.

O astfel de pretenție, fără nici un fel de îndreptățire, nici istorică, nici psihologică, ar fi tot atât de absurdă ca și aceea de a generaliza în toate provinciile românești același dialect folcloric muzical profan, același tip arhitectonic de casă etc., indiferent cărei provincii românești ar aparține acestea. O astfel de idee ar apărea de-a dreptul ridicolă.

15. Prin urmare, cântarea noastră bisericească este tot atât de bizantină (și deci tot atât de autentică) în toate provinciile românești, având la bază aceeași structură modală orientală a străvechii muzici religioase bizantine. Neînsemnatele deosebiri, caracteristice diferitelor provincii românești, sau chiar diferitelor centre locale mai limitate, nu sunt altceva decât adaosuri, rezultând din influențe diferite, venite pe căi diferite și mai ales din firea oamenilor și a locurilor, care se oglindesc în aceste adaosuri, așa cum a arătat Lucian Blaga (și alții), atât de limpede și convingător.

16. De altfel, toate aceste deosebiri sunt determinate, nu numai de condițiile istorice, sociale, culturale etc., analizate în alte capitole ale acestei lucrări, ci și de unele legi generale ale vieții sufletești, potrivit cărora necesitatea de variații și contraste se impune în mod firesc, precum și de unele legi estetice, care rezultă din cunoscutul principiu aristotelicean al variației în uniformitate, aplicat și în timpul Renașterii.

Diferitele graiuri și dialecte ale limbii noastre românești, diferitele aspecte regionale ale portului nostru național, diferitele dialecte zonale ale folclorului nostru muzical profan etc. oricât ar părea de deosebit, se recunosc totuși ca fiind toate variații ale uneia ale uneia și aceleleași limbi, ale unuia și aceluiași port, ale unuia și aceluiași folclor muzical românesc, în care se oglindește unul și aceluiași suflet românesc. Diversitatea și varietatea în unitate a tuturor acestor creațiuni ale geniului nostru național, departe de a sărăci valoarea specifică a spiritualității noastre românești, tălmăcită în arta noastră națională, din contră o îmbogățesc, constituind acea minunată varietate a ei în în unitate, străbătută de aceeași viziune specifică a poporului nostru asupra frumosului.

17. Aplicând la muzica noastră bisericească aceste legi psihologice generale, comune tuturor oamenilor și aceste principii estetice universale, valabile în toate timpurile și în toate locurile, rezultă neîndoios, că o uniformizare a ei, nu numai că ar fi contrarie acestor imperative categorice, psihologice și estetice, nu numai că ar sărăci-o de sens și expresie, ci ar duce-o la monotonie și banalitate, la închistare și blazare.

18. Muzica noastră bisericească deci, așa cum se prezintă astăzi în diferitele provincii ale țării noastre, trebuie privită ca o unitate organică indestructibilă în dezvoltarea ei istorică, supusă legilor dialectice ale evoluției, făcând parte integrantă din tezaurul artei noastre naționale originale. Așa fiind, cu toată mozaicală diversitate a variantelor ei locale, ea este o muzică bisericească românească, neînsemnatele ei deosebiri de la o provincie la alta având aceleași explicații și semnificații, pe care le au și deosebirile dintre toate celelalte creațiuni spirituale specifice ale românilor din diferitele ținuturi locuite de ei.

Acest adevăr este perfect valabil – așa după cum am văzut – atât pe scară mare cât și pe scară mică, atât pentru muzica noastră cât și pentru aceea a altor popoare. Muzicologul Zeno Vancea, într-un articol intitulat „Tradiție și inovație”, publicat în revista Contemporanul (1964) spune: „Nicii o națiune nu-și poate revendica meritul de a fi creat sau dezvoltat, de una singură, mijloacele de exprimare muzicală. Cultura muzicală a continentului nostru este rezultatul unui lung proces de influențare reciprocă, dar trebuie adăugat că aceasta nu înseamnă implicit și nivelare. Creația muzicală a diferitelor națiuni și-a păstrat, în ciuda influențării reciproce, nota ei caracteristică chiar în cazul în care sistemul, procedeele și tehnica muzicală erau identice.” Iată de ce, muzica noastră bisericească din diferitele provincii românești, cu toată originea ei bizantină comună și cu toate influențele pe care le-a suferit de-a lungul secolelor n-a ajuns la o nivelare cenușie și uniformizată, ci și-a păstrat „nota ei caracteristică”, specifică fiecărei regiuni în parte. Cauzele care au determinat această notă caracteristică le-am arătat în capitolele anterioare.

19. Așa fiind, ar fi „o greșală fundamentală a impune ca muzica religioasă oficială, în toată țara, muzica religioasă dintr-o regiune – și încă, se poate spune, pe cea care a fost cel mai mult supusă unor influențe străine și ostile, grecești și turcești – ca fiind cea mai fiidă și mai tradițională. Fidelă față de valorile spirituale bizantine, grecești? Dar ne punem întrebarea, cu ce este mai de acceptat influența bizantină în muzica noastră bisericească – sau înlocuire muzicii noastre bisericești cu muzica bizantină autentică, sau „mai

autentică”, și de ce n-am accepta influența muzicii slavone (sârbești și bulgărești) în muzica noastră bisericească?! De fapt, noi nu avem nevoie în muzica bisericii noastre ortodoxe române, nici de muzica autentică bizantină, sau „mai autentică bizantină” și nici de muzica slavonă – sârbească sau bulgărească. Noi avem nevoie de o muzică bisericească românească – izvorâtă din spiritualitatea poporului român de pretutindeni – care să ne definească pe noi românii și sub acest aspect al spiritualității și personalității noastre etnice unitare. Că această muzică bisericească românească are influențe bizantine și slavone, sau are la origine muzica bizantină cum se spune este cu totul o altă problemă.

Dacă ar fi să introducem în biserica noastră pe cea mai autentică muzică bisericească bizantină, am fi într-o mare încurcătură: care dintre popoarele creștine ortodoxe păstrarea cel mai fidel muzica bisericească „bizantină autentică”: grecii, sârbii sau bulgarii? Să o adoptăm pe aceea ca să fim cât mai fideli „Bizanțului”? Cred că nu am aduce un serviciu culturii și spiritualității poporului român. Se uită un fapt esențial și anume că, în biserica ortodoxă nu s-a mers pe linia unui centralism și exclusivism exagerat și dogmatic pentru limba liturgică și muzica bisericească, ca și în biserica romano-catolică, ci pe respectarea tradițiilor și aspirațiilor naționale de limbă și cultură ale popoarelor creștine ortodoxe, iar când aceste aspirații și tradiții au fost nesocotite, au întâmpinat rezistența unitară și hotărâtă a acestor popoare.

Și de ce să considerăm, că muzica bisericească din fostul Vechi Regat este mai tradițională, mai autentică? (Credem că e vorba de o tradiție și autenticitate românească). Cum vine asta? Credincioșii din Ardeal și Banat nu au avut nici o contribuție la formarea și păstrarea muzicii noastre bisericești – tezaur spiritual al poporului român – ca și în cazul celorlalte valori spirituale proprii acestui popor? E riscant de afirmat așa ceva. Poate cineva afirma că muzica religioasă din Ardeal și Banat este lipsită de valoare – că nu este un bun spiritual al poporului – că nu este autentică? Ar da dovadă de lipsă de competență și informare – nu este autentică pentru biserica greacă, sârbă sau bulgară, dar este autentică pentru credincioșii din aceste ținuturi românești și în general pentru muzica bisericească în biserica ortodoxă română. Muzica din Ardeal și Banat, pentru care motive e mai puțin autentică și tradițională? Și față de cine? Noi credem că dacă această muzică bisericească s-a inspirat cu precădere din folclorul nostru popular, ca și cea din Vechiul Regat de altfel, este mai autentică și mai tradițională pentru biserica și poporul nostru decât dacă aceasta ar fi de cea mai bună autenticitate bizantină. (Sublinierea noastră).

Profesorul Ioan Brie, din studiul căruia, amintim mai sus, am citat acest lung fragment, are perfectă dreptate. Muzica bisericească din Ardeal și Banat, chiar dacă este atât de influențată de melosul nostru folcloric, așa cum se susține de către unii, sau mai bine zis, tocmai pentru că este influențată de acest melos folcloric, poate fi considerată mai autentică decât muzica bisericească din vechile provincii, chiar dacă aceasta ar fi păstrat muzica bisericească bizantină originară în toată puritatea și autenticitatea ei. Ba chiar mai mult. Această muzică bisericească din vechile provincii este incompatibilă cu sufletul poporului nostru, tocmai prin autenticitatea ei, adică prin caracterul ei bizantin-grecesc, căruia – dacă este atât de autentică – înseamnă că românii din aceste provincii nu i-au împrumutat nimic din simțirea și gândirea lor specific românească, din sufletul lor autentic românesc.

Incompatibilitatea ei cu acest suflet românesc nu este însă numai o afirmație de actualitate. Am arătat doar, strădaniile de „românizare” a muzicii bisericești bizantine în decursul vremurilor și chiar mai mult, încercările de eliminare a ei din biserica noastră, strădanii și încercări izvorâte tocmai din acel instinct de autoapărare al organismului nostru etnic, care respinge tot ceea ce nu se potrivește cu structura lui firească.

De altfel, problema autohtonizării și naționalizării muzicii bisericești bizantine, prin contribuția folclorului local a fost și este o problemă națională, nu numai pentru noi, ci și pentru toate celelalte popoare ortodoxe, care au adoptat muzica bisericească bizantină, astfel încât autenticitatea ei bizantină se complică și mai mult. Aceasta, pentru că și muzica bisericească a acestor popoare – greci, sârbi și bulgari – este puternic influențată de folclorul lor muzical. Așa, de exemplu, Episcopul sârb, Ștefan Lastavic, despre a cărui monumentală lucrare, cuprinzând muzica bisericească sârbească, vorbește mereu despre „cântarea bisericească populară sârbească” și despre „variantele ei locale” de la Belgrad, Karloviț, Zadar, Zombov, Sarajevo, Pakraci etc. De aceea, profesorul Ioan Brie are dreptate când spune în studiul său, că „am fi într-o mare încurcătură” când ar trebui să hotărâm care dintre popoarele creștine ortodoxe păstrează cel mai fidel muzica bisericească „bizantină autentică”: grecii, sârbii sau bulgarii?”

20. Cât privește „puritatea” muzicii bisericești bizantine din diferitele noastre provincii, profesorul Ioan Brie, în studiul său spune, citând pe tache Papahagi: „...Se va putea, bunăoară, constata și pe calea atlasului folcloric că în Transilvania – nefiind mănăstiri ca în Moldova, în Muntenia și în Oltenia și nefiind nici stăpâniri turcești – amalgamările ȋiganizante și man-izante în colorit

oriental, adică turcesc, cu populația autohtonă nu au fost nici extinse și adâncite și că, prin urmare, poezia și muzica românului transilvănean s-au putut menține mai pure și mai decente și estetice.”

Citat de profesorul Ioan Brie în continuare, Tache Papahagi spune: „...Dacă ar fi să socotim că culegerile folclorice cunoscute constituie un exponent al lor (al regiunilor din cele mari diviziuni ale țării), nu vom greși dacă com afirma că Transilvania poate disputa oricând dacă nu originea folclorului liric, cel puțin superioritatea lui”. (Notă. Prin cele trei mari diviziuni ale țării înțelegem: Moldova istorică întreagă, Țara Românească (Muntenia, Oltenia și Dobrogea) și Transilvania (inclusiv Maramureșul și Banatul muntos).

„...Această superioritate lirică-poetică și muzicală se mai caracterizează nu numai prin o mai pronunțată puritate autohtonă în comparație cu cele două diviziuni ale țării ci și printr-o mai substanțială vechime a temelor și a motivelor lor”.

„...Dar Transilvania e nu teritoriu întins. Drept urmare, în legătură cu problema noastră, întreaga Transilvanie nu poate figura pe același plan. În cuprinsul ei trebuie să fie amintite regiuni, sau măcar una, care să fie superioare celorlalte și, în același timp, să fie și în centru de radieră lirică. Pentru atari preocupări, trebuie să avem în vedere și factori de altă natură, care nu rămân streini de ceea ce urmărim aici, cum ar fi factori geografici, etnografici, istorici, sociali etc. Cel puțin pentru un trecut apropiat și în lumina realităților lirice cunoscute de noi, credem că regiunea formată din Banatul estic, din fostele județe Hunedoara și Sibiu, din Făgărașul vestic și din nordul Gorjului și al Mehedinților, e cea care poate sta în fruntea tuturor celorlalte, având ca centru de greutate județul Hunedoara.”

Vorbind deci de factorii „de altă natură”, „geografici, etnografici, istorici, sociali etc.”, care determină superioritatea creațiilor artistice ale populației unei regiuni, Tache Papahagi susține exact același lucru, pe care l-au susținut – bineînțeles cu alți termeni – și Lucian Blaga, Tiberiu Brediceanu, Gh. Breazul, citați în alte capitole ale acestei lucrări.

Subliniind părerile lui Tache Papahagi, profesorul Ioan Brie spune în continuare:

„Considerațiunile de mai sus – și acestea nu sunt singurele în operele crecetătorilor și personalităților noastre culturale – cu privire la valoarea și autenticitatea poeziei și muzicii „românului transilvănean” – se referă și visează în aceeași măsură și muzica religioasă, ca făcând parte – alături de poezie și muzică – din aceeași sferă a valorilor noastre spirituale. Și dacă creația lirică

poetică și muzicală – în general – în Transilvania, are o anumită superioritate, a vechimii și a autenticității, față de creația poetică muzicală lirică din celelalte diviziuni ale țării, atunci de ce nu am admite, cum ar fi logic și firesc, că și muzica religioasă din Transilvania, care face parte în mod organic din sfera lirică poetică-muzicală, nu numai în Transilvania, ci și în celelalte diviziuni ale țării de altfel, să aibă un plus de autenticitate și considerație față de muzica religioasă din celelalte regiuni ale țării, ca și în cazul poeziei și muzicii în general?! – sau cel puțin să nu fie depreciată și anatomizată.

Noi am fi mai îndreptățiți să spunem, că muzica religioasă din Vechiul Regat este mai puțin autentică, mai puțin apropiată sufletului românesc – datorită diferitelor influențe manifestate direct aici, grecești-turcești, decât cea din Transilvania, unde influențele amintite s-au manifestat indirect, foarte slab, sau deloc în unele regiuni.

Atunci, de ce nu s-ar admite și căuta autenticitatea muzicii noastre bisericești în Ardeal și nu în Vechiul Regat. Pentru care considerente? Că, de altfel, epicentrul de formare a poporului român este în Ardeal, nu în Vechiul Regat (sublinierea noastră). Dar să nu privim problema îngust.

Problema muzicii noastre bisericești este o problemă de interes național. Ea este un bun spiritual și un produs, o creație a întregului nostru popor, autenticitatea ei fiind la fel de convingătoare în toate ținuturile românești. Că sunt deosebiri de factură, neânsemnate, de la o regiune la alta, este firesc și natural, dar aceste deosebiri nu trebuie să constituie singurul criteriu în a decreta sau infirma autenticitatea muzicii religioase dintr-o regiune sau alta. O acțiune cu caracter general, privind muzica noastră bisericească, nu poate lua în considerare numai muzica religioasă din toate regiunile țării.

Acesta este singurul punct de vedere ce poate aduce reale foloase muzicii noastre bisericești.”

Atât întrebările, concluziile, cât și soluția propusă de profesorul Ioan Brie sunt legitime, raționale, logice, bine întemeiate și în interesul culturii românești în general și al muzicii noastre bisericești în special.

O altă soluție ar fi tot atât de arbitrară, de absurdă și de dăunătoare spiritualității și bisericii românești, ca și o eventuală încercare – așa cum am mai arătat – de a uniformiza și generaliza în toată țara, folclorul muzical profan, sau costumul nostru național, a cărora bogăție, frumusețe și valoare artistică constă, pe lângă altele, tocmai în varietatea și diversitatea lor.

21. Așa stând lucrurile, problema care se pune, nu poate fi nici într-un caz decretarea muzicii noastre bisericești dintr-o regiune sau alta – oricare ar fi

această regiune – drept singura autentică și pură (sau „mai autentică și pură”) și deci generalizarea ei în toate ținuturile locuite de români. Pentru o astfel de soluție nu există – așa cum am văzut – nici un fel de argument, nici un fel de justificare. O astfel de soluție, pe lângă că ar fi absurdă și cu totul nejustificată, ar provoca grave opoziții în masele largi ale credincioșilor din Ardeal și Banat și – poate – pe unii chiar, i-ar îndepărta de biserică.

De aceea, așa cum conchide și profesorul Ioan Brie în studiul său, „prin „uniformizarea și unitatea muzicii noastre bisericești” nu putem înțelege și nu e permis a înțelege înlăturarea muzicii bisericești din Ardeal și Banat și înlocuirea ei cu cea din Vechiul Regat. Ar fi un fel inexact și implicit de rezolvare a unei probleme atât de complexe, de interes național.

Această uniformizare și unitate în muzica noastră bisericească națională trebuie să rezulte din cunoașterea și popularizarea melodiilor religioase reprezentative de pe întreg cuprinsul țării. (Sublinierea noastră).

Suntem convinși că așa cum unele melodii religioase din Vechiul Regat s-au impus în Ardeal și Banat datorită autenticității și expresivității lor, tot așa și unele melodii religioase din Ardeal și Banat, de asemenea de o reală și autentică valoare, ar fi reținute cu plăcere și interes și în Vechiul Regat.”

[...] Muzica noastră bisericească de pe întreg cuprinsul țării este unitară și uniformă prin conținutul expresiv adânc înrădăcinat în însăși ființa poporului nostru, iar formele variate de exteriorizare nu fac decât să valorifice acest conținut sincer și autentic.

O uniformizare și unitate în muzica noastră bisericească, greșit înțeleasă, ar duce la sărăcirea tezaurului nostru muzical religios național, prin tipizarea, uniformizarea formală și limitarea lui, ca și în cazul muzicii religioase din biserica romano-catolică și protestantă.

Muzica noastră populară, ca și poezia populară este foarte variată ca esență expresivă și diferită ca formă, de la o regiune la alta. Dar prin conținutul ei expresiv este unitară și reprezentativă, reflectând valorile spirituale ale întregului nostru popor. Se poate spune că numai muzica sau poezia populară din Ardeal sau din Banat, din Muntenia sau Moldova, este românească, autentică? ... Credem că nimeni nu poate face asemenea afirmații.

Muzica noastră bisericească națională nu poate fi separată din punct de vedere al actului ei de naștere, al rolului ei expresiv și de refugiu sufletească în trecutul istoric, social, politic și movul al poporului nostru, de cel al muzicii și poeziei populare propriu zise. Atunci, de ce nu ar fi apreciată și tratată în același sens?

Tendențe de evoluție și dezvoltare a muzicii noastre bisericești naționale au fost și trebuie să fie încadrarea ei organică în spiritul artei noastre naționale originale și emanciparea ei de tutela culturilor muzicale străine, oricare ar fi acestea.

Acestea însă, nu prin impunerea arbitrară și prin nimic justificată a unei singure forme a ei, ci printr-o sinteză a tuturor formelor ei din toate ținuturile locuite de români, forme care oglindesc și definesc sufletul românesc în toată complexitatea lui atât de variată și totuși atât de unitară.

Biserica noastră din Ardeal și Banat a adoptat chiar, unele cântări psaltice din Vechiul Regat, ca de exemplu „Tatăl nostru”, „Sfinte Dumnezeu”, „Fie numele Domnului” și altele, pe care credincioșii din aceste provincii românești le cântă în comun cu multă bucurie. De ce n-ar adopta și biserica din Ardeal și Banat de o incontestabilă originalitate și valoare artistică-religioasă, așa cum a făcut Suzana Lorantffy, văduva principelui ardelean, George Rakoczy I-ul, încă înainte cu peste trei sute de ani, introducând în școala de învățători din Țara Făgărașului, cântarea bisericească de la Caransebeș și Lugoj.

De altfel, soluția, unica soluție a uniformizării cântării noastre bisericești, printr-un proces de sinteză organică și amalgamizare într-un tot unitar, pe bază de elemente naționale proprii, specifice trebuințelor sufletești ale întregului nostru popor, nu este numai o soluție a noastră, ci și a altor cunosători de seamă ai muzicii noastre bisericești. Așa, de exemplu, I. Popescu-Pasărea, pe care l-am mai citat în această lucrare, susține:

„În urma atâtor frământări și polemici duse pe tema muzicii noastre psaltice bisericești, situația ei se caltrifică astăzi prin înștiințarea Academiei de muzică bisericească, datorită solitudinii Prea Fericitului Patriarh Miron. În acest institut, nădărdim că se va putea studia muzica psaltică în forma sa autentică bizantină, precum și în diferitele ei adaptări făcute de biserica noastră la geniul muzical român. Aici, ca într-un laborator, se va topi materialul de folclor muzical bisericesc, existent în toate provinciile românești, spre a se putea ajunge astfel la crearea unui singur gen de cântare bisericească, propriu bisericii române ortodoxe.” Părerea cunoscutului muzician și teoretician al muzicii noastre bisericești este categorică: „crearea unui singur gen de cântare bisericească, propriu bisericii române ortodoxe” nu se poate face decât prin topirea – ca într-un laborator – a materialului de folclor muzical bisericesc „existent în toate provinciile românești”.

Acest adevăr de necontestat a fost demonstrat de toate marile culturi ale tuturor neamurilor cu vechi tradiții bisericești.

Aplicându-l, se va putea crea adevărata muzică bisericească românească, potrivit concepției muzicale proprii întregului nostru popor, din toate ținuturile locuite de el, muzică bisericească românească originală, care să exprime sufletul românesc în toată autenticitatea lui.

Bazându-se pe străvechea muzică religioasă bizantină și pe tradiția multiseculară a ortodoxismului nostru românesc, ea va lega trecutul bisericii noastre de viitorul ei, prin crearea unui stil muzical religios autohton, care să poarte amprenta spiritualității românești în toată strălucirea ei.

„Tradiția bine înțeleasă e ca o coloană de marmură rămasă de la un templu vechi pentru a înălța un templu nou” e un atât de frumos cuvânt al lui Ovid Densusianu, pe care-l citează profesorul și compozitorul Ioan D. Chirescu, în prefața lucrării citate a lui Doru Popovici.

BIBLIOGRAFIE

1. 170 *Melodii populare românești din Maramureș*, București, ESPLA, 1957; 810 *Melodii populare românești din Banat*, 1925.
2. Alexe, C.S. - În lucrarea de doctorat "Sfantul Niceta de Remesiana si ecumenicitatea patristică", publicată în S.T., seria H, An XXI, nr.7-8, 1969.
3. Barbu Bucur, Sebastian- *Cultura muzicala de traditie bizantina pe teritoriul Romaniei*, Bucuresti, Ed. Muzicala, 1989.
4. Belean, Nicolae. *Cântări bisericești*. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1995, pag. 3.
5. Blaga, Lucian, - Zări și etape, București, Ed. Humanitas.
6. Brailoiu, C. - „Colinde și cântece de stea”, București, 1931.
7. Breazu, G. - „Muzica bisericească românească”. În: „Pagini din Istoria Muzicii Românești”, vol II Buc., Ed Muz, 1970.
8. Breazu, G. - „Colinde”, București, 1938.
9. Brediceanu, Tiberiu - *Cântarea bisericească de strană. Calendarul Banatului pentru anul 1933*.
10. Bria, Ioan, pr.- *Dictionar de teologie ortodoxa*, Ed. IBMBOR, Bucuresti, 1994.
11. Brie, Ioan - *Considerațiuni generale asupra muzicii în Biserica Ortodoxă și cu privire specială asupra muzicii în Biserica Ortodoxă Română*. (manuscris)
12. Burn, A.E. - „Niceta of Remesiana, His life and works”. Cambridge at the University Press, 1905.
13. Buta, Mircea. *Glasurile psaltice din vestul țării pe înțelesul tuturor* (manuscris).
14. Cabrol, F. & Leclercq, H.- „Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie ”, Ed. Letouzey, Paris, 1924.
15. Candrea, I. A. - Densușianu, Ovid - "Dicționarul etimologic al limbii române. Elemente latine.", București. 1914.
16. Caraman, P.- „Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la romani si slavi", Iași, 1931.
17. *Cântece pentru coruri de copii*, manual pentru școlile române din Banatul Iugoslav, Lit. Pregler, Timișoara.
18. Cf. Oana-Pop, Rodica – *Creația pianistică românească - secolul XIX*. București, Editura Muzicală.
19. Cinci, Eugen - *Mogućnosti edukacije budućih vaspitaca za individual izovan rad sa muzicki darovitim učenikima*. Zbornik 13, Vârșeț, Școala Superioară pentru Educatori, 2007.

20. Ciobanu, G. -, „Muzica bizantină” în: "Studii de muzicologie", vol. VI, Buc. Ed. Muzicală, 1970.
21. Ciobanu, Gheorghe - *Muzica bisericească la români*. Revista *Biserica ortodoxă română*, nr. 1 -2, 1972.
22. Ciobanu, Gheorghe - *Muzica bizantină în "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie"*, vol. I, București, 1974.
23. Conform clasificării lui Zeno Vancea în *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*. București, Editura Muzicală, 1968.
24. *Constantin Brâncoveanu* (1929) – Operă religioasă într-un act, două părți, pe versuri extrase din *Acatistul Sf. Dimitrie cel Nou Basarabov* de Sandu Tudor.
25. *Coruri Barbatesti* – Institutul de arte grafice Iosif Sidon, Lugoj, 1926.
26. Cosma, Aurel (junior), *Bănățeni de altădată*, vol. I, Timișoara, tipografia Unirea Română, 1993.
27. Cosma, O.L., - "Hronicul muzicii românești", vol I, Buc, Ed. Muzicală, 1973.
28. Crețu, Grigore - "Mardare Cozianu. Lexicon slavo-românesc", Buc., 1900.
29. Cucu, G. - „200 colinde populare", Buc., 1936.
30. Cusma, Dimitrie- Teodorovici, Ioan - Dobreanu, Gheorghe. *Cântări bisericești*. Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1980.
31. Demenescu, Veronica Laura.- *Elemente de limbaj modal în creația compozitorilor bănățeni; raportarea acestora la modelele prestigioase ale muzicii din prima jumătate a secolului XX* (rezumatul tezei de doctorat, 2007.)
32. Drăgoi, V. S.- „303 colinde cu text și melodii", Craiova.
33. Drd. Vasile Stanciu, *Compozitorul Trifon Lugoian*, Mitropolia Banatului, nr. 5/1988.
34. *Enciclopedia della musica III, RICORDI, MILANO*, 1964.
35. Fasquelle, I.- *Encycopédie de la musique*, Paris, 1958.
36. Firca, Gheorghe, *Muzica bănățeană de tradiție bizantină, în Creștin ortodox.ro*
37. Gerbert, Martin -, „*Scriptores ecclesiastici De Musica Sacra potissimum*", 3 vol; Georg Olms, Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963.
38. Giurescu C.C, D.C. -"Istoria românilor, vol.1, Buc.1975.
39. Grajdian, Vasile, pr.-*Elemente de cântare bisericească și tipic*, Ed. Univ. Lucian Blaga, Sibiu, 2002.
40. Ioan, Lupan, "Istoria unirii românilor", București 1938.
41. IoanTomi - Dicționar - 123 compozitori, dirijori, muzicologi, personalități ale culturii muzicale din Banatul istoric, Filarmonica "Banatul" Timișoara, 2009, www.banaterre.eu.
42. Ion Vidu - *Cântece, doine și strigături*. București, ESPLA, 1958.
43. Iorga, Nicolae - "Histoire des roumains et de la Roumanite orientale" II Bucarest, 1937, pag. 109.
44. *Istoria României in date*, Buc, 1971.
45. *Istoria României*, vol. II, Buc. 1962.
46. Jora, Mihail,- *Momente muzicale*, București, Ed. Muzicala a Uniunii Campozitorilor din România, 1963.

47. Lipovan, Atanasie. *Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an* (volumul II). Arad, Tipografia diecezană, 1946.
48. Lugojan, Trifon. *Cele opt glasuri aranjate pe note* (partea I). Arad, Tipografia diecezană, 1927.
49. Marza, T.-„Folclor muzical din Bihor” , Buc, 1974.
50. Mârza, Traian - *Cadențe modale finale în cântecul popular românesc*. București, *Studii de muzicologie*, vol. 11, 1966.
51. Meteș, Ștefan -Istoria bisericească a vieții religioase a Românilor din Transilvania și Ungaria, Sibiu, 1935.
52. Mihaescu, H.- *Limba latină în provinciile dunărene ale Imperiului Roman*, Bucuresti, 1960.
53. Oțetea, A.-" Istoria poporului român", Buc; 1970.
54. Panaitescu, P.P. "Introducere la Istoria culturii românești" București, 1969.
55. Panțâru, G.- "Un manuscris muzical de vârsta milenara" Buc, *Revista Muzica* nr. 3 1967.
56. Papahagi, T.- „Graiul si folclorul Maramureșului", Buc., 1935.
57. Păcurariu, Mircea, Pr. Prof. Dr.- "Două sute de ani de învățământ teologic la Sibiu" 1786 - 1986, Sibiu 1987.
58. Pârvan, Vasile - "Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-roman", Buc, 1911.
59. Pârvan, Vasile – op. cit., Buc, 1911.
60. Petrescu, Ioan, "Condacul Nașterii Domnului", în "Studii de muzicologie comparată", Buc, 1940.
61. Popescu, G. Ioan, Diacon -"Învățământul muzical în B.O.R. de la începuturi până în secolul al XVIII inclusiv", în "B.O.R.", București în LXXXVII, tir. 10, 1969.
62. Popovici, Doru, Mioreanu, Costin,- Începuturile muzicii culte românești, București, Ed. Tineretului, 1967.
63. Popovici, Doru,- *Muzica corală românească*, București, Ed. Muzicală, 1966
64. Poslușnicu, Grigorie- "Istoria muzicii la Români, București 1928.
65. Poslușnicu, M. Gr.-Istoria muzicii la români, București, Ed. Cartea Românească.
66. Rosetti, Al.-"Colinde religioase la români", Buc, 1920.
67. Șerbănescu, Pr. N.-"1600 de ani de la prima mărturie documentară despre existența Episcopiei Tomisului", în: B.O.R., 87 (1969), nr. 9-10.
68. Vancea, Zeno, *Cântarea corală bisericească*, Timișoara. Ed. Morsvetz, 1944.
69. Vârtosu, E.- „Paleografia româno-chirilică", Buc; Ed. Științifică 1968.
70. Vintilescu, P. Pr. - "Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească", Buc, 1937.
71. Vlad, Șofron, Preot, Prof. Dr. și Păcurariu Mircea, Asistent- "Istoria Institutului Teologic de grad Universitar din Sibiu (1811-1961) în "Mitropolia Ardealului", Sibiu, anul VI, nr. 11-12, 1961.