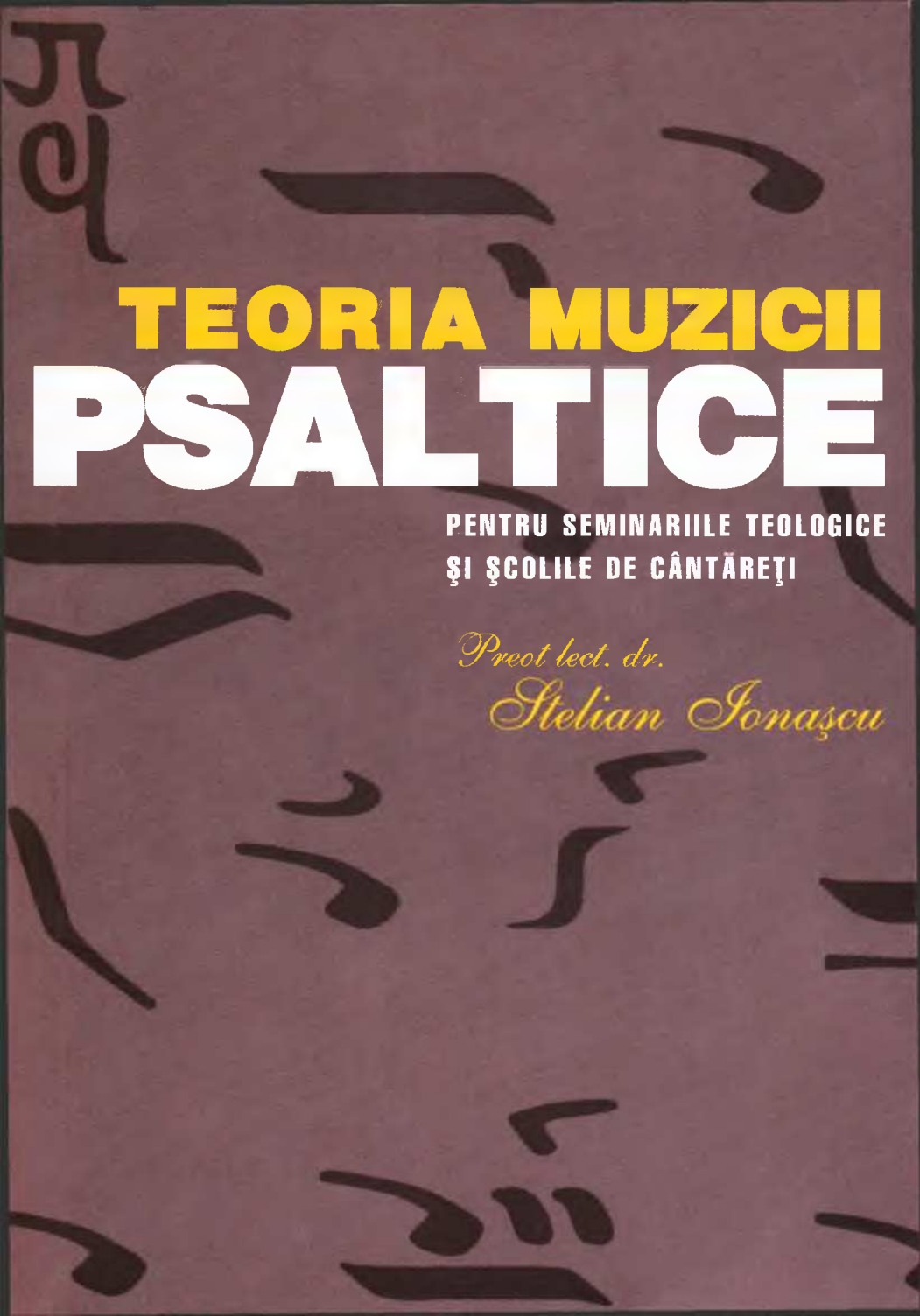




TEORIA MUZICII PSALTICE

PENTRU SEMINARIILE TEOLOGICE
ȘI ȘCOLILE DE CÂNTĂREȚI

Preot lect. dr.

Stelian Ionașcu

Preot lect. dr. Stelian Ionașcu

TEORIA MUZICII PSALTICE
PENTRU SEMINARIILE TEOLOGICE
ȘI ȘCOLILE DE CÂNTĂREȚI

Lucrare tipărită cu binecuvântarea
Prea Fericitului Părinte Patriarh
† TEOCTIST

editura
Σοφία

București, 2006

© Editura Sophia, pentru ediția prezentă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IONAȘCU, STELIAN

**Teoria muzicii psaltice pentru seminariile teologice și
școlile de cântăreți /** preot lect. dr. Stelian Ionașcu. - București :
Editura Sophia, 2006

ISBN (10) 973-7623-72-X; ISBN (13) 978-973-7623-72-0

783.27(075.35)

CUVÂNT ÎNAINTE

Făcând parte din patrimoniul muzical național, muzica psaltică este deopotrivă și emblema ortodoxiei noastre alături de liturgică și învățătura de credință (dogmă); muzica psaltică este, așadar, viața Bisericii noastre strămoșești.

Pentru aceasta este necesar ca muzica psaltică să nu fie doar un obiect de cercetare pentru un număr restrâns de persoane, ci ea să fie cunoscută sub toate aspectele de către toți preoții, cântăreții, de către călugării și maicile din Sfintele Mănăstiri, și chiar de mireni cu râvnă și cu vocație pentru cântarea noastră bisericească.

Am dori ca notația liniară (occidentală), în care s-au transcris majoritatea cântărilor noastre bisericești, să nu „ispitească” ochiul ucenicilor care doresc să-și însușească notația neumatică.

Așadar, se impune - pentru elevii seminariști care sunt viitori preoți și pentru cântăreți - ca notația psaltică să fie însușită cât mai exact și temeinic pentru ca nu cumva într-un viitor nu prea îndepărtat, muzica psaltică să ajungă obiect de cercetare doar pentru specialiști.

Pentru aceasta recomandăm cu toată dragostea și încrederea lucrarea tânărului profesor de muzică, pr. Stelian Ionașcu, care conține teoria muzicii psaltice și care reînnoiește

*tradiția teoreticoanelor mai vechi, precum cel al lui Macarie
Ieromonahul, Anton Pann, Ioan Popescu-Pasărea, Theodor V.
Stupcanu, Nicolae Severeanu, Amfilohie Iordănescu, Oprea
Demetrescu ș.a.*

Cu binecuvântări,

† T E O C T I S T

Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române

RECOMANDARE

Adept constant și hotărât al curentului modern și benefic de transcriere a cântărilor bisericești psaltice pe notația liniară și redactarea lor pe ambele notații muzicale paralel sau suprapuse, așa cum propune *Gramatica muzicii psaltice-studiu comparativ cu muzica liniară* - alcătuită și tipărită la București la Editura Institutului Biblic, cu binecuvântarea vrednicului de pomenire, Patriarhul Justinian, în 1950, ca și toate celelalte cărți de muzică bisericească, apărute de atunci până astăzi și care constituie rodul muncii fără preget a înaintașului nostru, profesorul, dirijorul și compozitorul Nicolae C. Lungu, în colaborare cu protopsaltul Grigore Costea și compozitorul Ion Croitoru, cărora li s-au adăugat cu vremea și alți ostenitori din ogorul muzicii bisericești, toți deopotrivă teologi și muzicieni consacrați și recunoscuți, de care au beneficiat peste cincizeci de serii de seminariști și studenți și care au deprins foarte bine ambele notații muzicale, nesimțind niciun fel de greutate în însușirea concomitentă a acestora, cu excepțiile de rigoare, trebuie să fie totuși echilibrat și rațional și mai ales înțelegător față de unele tendințe mai noi - și totuși foarte vechi - de propunere a teoriei muzicale bisericești numai cu semnele psaltice (neume, cum tehnic sunt numite), crezându-se că metoda este mai eficientă pentru deprinderea mai temeinică a acestora și, deci, a cântărilor. Să dea Dumnezeu să fie așa! Poate că și generațiile tinere sunt altfel decât cele ce au trecut prin greutăți de tot felul și care erau obișnuiți cu munca și disciplina și de ce nu, cu felul extraordinar întru deprinderea cunoștințelor teologice, lingvistice, muzicale etc.

Prin urmare, nu trebuie să ne împotrivim predării notațiilor muzicale separat, fiindcă, în fond, scopul trebuie să fie acela de însușire a unui număr

cât mai mare de cântări bisericești, cât mai corect posibil și de către cât mai mulți subiecți (cântăreți, seminariști, teologi, preoți, laici etc.) dar mai ales a deprinderii deopotrivă a ambelor notații muzicale, așa cum de altfel se procedează în școlile teologice din Principate.

De aceea recomandăm tipărirea, pentru uzul Seminariilor Teologice, a studiului de *Teoria muzicii psaltice*, alcătuită și experimentată deja cu elevii Seminarului Teologic-Liceal din București, a preotului lector universitar dr. Stelian Ionașcu. Precizăm că această recomandare izvorăște dintr-un sentiment de prietenie și apreciere deosebită pe care poate să-l nutrească un profesor universitar față de ucenicul și colaboratorul său.

Părintele Stelian Ionașcu, teolog și muzician complet (profesor, dirijor, compozitor și cercetător), de curând și membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, a dovedit, prin tot ce a realizat până acum, mai ales prin susținerea unui strălucit doctorat în Teologie, specialitatea *Muzică bisericească și ritual*, sub conducerea științifică a subsemnatului, că este cu advărat un cadru de nădejde al muzicii noastre bisericești. Îi urăm din toată inima succes.

Pr. Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu
de la Facultatea de Teologie Ortodoxă
a Universității București

*1 octombrie 2006,
de ziua Sfântului Roman Melodul*

INTRODUCERE

Trăind deopotrivă experiența de elev seminarist și mai apoi de profesor, am găsit de cuviință să întocmesc o carte de muzică bisericească în care să împletesc cunoștințele personale cu experiența marilor noștri înaintași, titani ai muzicii bizantine: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, D. Suceveanu, I. Popescu Pasărea, N. Severeanu ș.a., precum și a celor mai aproape de noi ca timp: Gr. Costea, I. Croitoru, N. Lungu - referindu-mă la „Gramatica muzicii psaltice“, Profesor Dr. Sebastian Barbu-Bucur, „Exerciții de paralaghie“ sau Victor Giuleanu -, „Melodica bizantină“.

Fără a nega valoarea deosebită a tuturor „Gramaticilor“ anterioare, în această carte vom încerca o împletire între teoria și practica muzicii psaltice mai vechi și mai noi, însă după norme didactice și pedagogice moderne. Astfel, dorim să înlesnim însușirea temeinică, rapidă și de durată a notației psaltice de către toți elevii seminariști și cântăreți, făcându-i să înțeleagă toate „mecanismele“ și „tainele“ cântării bisericești, asigurând totodată și materialul didactic necesar pentru anii I și II de studiu.

În prefața „Gramaticii“ din 1969, prof. N. Lungu aduce câteva îmbunătățiri de natură practică și pedagogică, care au fost de un mare folos:

a) Paralaghia (solfegierea) se face eficient din Ni (scara lui Ni fiind asemănătoare structurii gamei Do Major în sistem temperat), față de Pa (gl. I, un glas minor), folosindu-ne astfel de cunoștințele anterioare ale elevilor, dobândite în clasele primare.

b) Structura glasurilor, diastematica intervalelor și caracteristicile lor minore, majore sau cromatice sunt specificate cu claritate.

Am observat însă, atât ca elev cât și ca profesor, că utilizarea notației duble pentru inițierea elevilor în muzica psaltică este inefficientă, aceștia fiind tentați să facă analogia silabelor psaltice (Ni, Pa, Vu, Ga ...), cu notația liniară occidentală și să nu-și însușească cu claritate noțiunile de bază (semne vocalice, temporale, consonante și lucrarea acestora).

Atâta timp cât elevul seminarist pășește în anul I cu noțiuni minime de muzică liniară, pedagogic este să nu ne folosim decât foarte rar de similitudini între notația psaltică neumatică și cea liniară occidentală.

Cu siguranță că pentru un absolvent de liceu, școală de muzică sau Conservator este chiar indicat să folosim paralelismul notației pentru inițierea acestuia în muzica psaltică, pentru că se face pornind de la niște premize, de la ceva ce știe foarte bine.

Cartea de față - special pentru elevii seminariști și cântăreți își propune o expunere sistematică, clară, cu exemplificări practice și *amănunte teoretice*, fără să apelăm în exerciții la notația liniară. Acolo unde am prezentat scara unor glasuri în notație occidentală am făcut-o pentru că explicațiile respective privesc niște cazuri particulare ale unor scări auxiliare utilizate în muzica bisericească grecească, grecii având octava, divizată în șaptezeci și două de secțiuni și astfel am simplificat teoretizarea lor.

Autorul

Capitolul 1

SEMIOGRAFIA NOTĂȚIEI BIZANTINE

Muzica bizantină s-a format, s-a dezvoltat și a evoluat în cadrul Imperiului Bizantin. Bizanțul a fost o entitate *istorico-socială* extrem de frământată și de zbuciumată a evului mediu, dacă ne gândim la cele aproximativ douăsprezece veacuri cât a durat Imperiul Roman de Răsărit, întemeiat de Constantin cel Mare la anul 330 d. Hr. și șters apoi definitiv de pe harta politică a lumii la 1453, prin ocuparea lui de către turci.

Și totuși, ca *entitate artistică*, deci în domeniul artelor, plămădite sub egida imperiului, dăinuie și astăzi, după aproape două milenii - bineînțeles cu evoluțiile și transformările de rigoare.

Bizanțul a fost un teren deosebit de prielnic pentru toate artele timpului: sculptură, pictură, arhitectură, gravură în metale prețioase, mozaic policrom și implicit muzică. Prototipul artei bizantine era ilustrat în arhitectură și pictură prin impunătoarea catedrală Sfânta Sofia din Constantinopol, zidită pe timpul împăratului Justinian (527-565).

Cântul bizantin prinde forme în ambianța cultului creștin ortodox, nu mult după căderea civilizației antice grecești, cu elemente provenind din lumea greco-romană, ebraică și arabo-siriană, la care se vor adăuga, în mod firesc, structuri consistente din muzica laică orientală. Se adaugă la origini și melodiile poemelor de ceremonial care erau executate în cinstea împăraților bizantini, a familiilor imperiale, transferate mai târziu în zona liturgică în imne la închinarea arhierilor înainte de începerea Sfintei Liturghii și în polichronii (urări de "mulți ani!"), în diverse ocazii.

Semiografia constituie ansamblul de semne utilizate pentru reprezentarea în scris a operelor muzicale de artă (semeion=semn; grafo=a scrie).

Fixarea muzicii prin modalități grafice - ca de altfel a oricărui limbaj, fie el vorbit sau artistic - datează din timpuri străvechi, utilizându-se procedee variate, începând cu înscrisurile cuneiforme consemnate la popoarele orientale antice și continuând cu literele alfabetului - cum întâlnim la vechii greci, care atribuiau fiecărei litere, din cele alese pentru redarea muzicii, o semnificație concretă (melografia antică).

Așadar, în zona și perioada de început a muzicii bizantine, principalul procedeu de grafie muzicală era cel cu ajutorul alfabetului clin.

Bizantinii au mers însă pe altă cale decât vechii greci în elaborarea sistemelor semiografice pentru muzica lor, ajungând la soluții originale bazate pe *principiul scrierii diastematice*.

Conform acestui principiu, fiecare semn grafic - în speță fiecare neumă - reprezintă un interval melodic oarecare, ascendent sau descendent, iar nu un sunet fix ca în notația occidentală cu portativ.

Aceasta explică faptul că notația bizantină n-a avut nevoie și nu va utiliza în evoluția sa portativul muzical - elementul principal de referință pentru întreaga semiografie occidentală.

Muzicologii bizantiniști, români și străini, recunosc *cinci etape sau perioade principale ale sistemului semiografic* grupate în scrierea *paleo-, medio- și neo-bizantină*.

a) Muzica *paleo-bizantină* folosește două sisteme primare de notație, atingând și spații concomitente în timp:

- notația *ecfonică*, pe parcursul secolelor V-XII;
- notația *lineară*, în uz între secolele IX-XIV.

b) Muzica *medio-bizantină* utilizează, de asemenea, două sisteme de notație, venind însă în ordine cronologică:

- notația *hagiopolită*, în vigoare între secolele XII-XV;
- notația *cucuzeliană*, în uz între secolele XV și XVIII.

c) Muzica *modernă (neo-bizantină)* se oprește la un singur sistem semiografic, durând de la începutul secolului XIX și până astăzi - sistem realizat prin reforma condusă de Hrysant de Madytos (notația *hrysantică*).

Din istoricul notației bizantine

Creștinismul a împrumutat - cum era și firesc - în primele veacuri creștine, muzica psalmilor din sinagoga iudaică, ce constituie fără dubii elementul primordial, esențial și fundamental în originea cântărilor noastre bisericești. Răspândirea creștinismului în lumea greacă și romană ne face să credem că elementului muzical primordial de la sinagoga iudaică i se va adăuga amprenta culturii eline și arabo-siriene, care împreună vor constitui plămada muzicii Bisericii Creștine.

Nu știm însă cum era (cum „suna“) această cântare a primilor creștini pentru că nu ni s-a transmis nici un document muzical, care să ne pună la curent cu melodiile religioase ale vechilor evrei, maniera lor de învățare fiind exclusiv orală. Cei ce se pregăteau să devină „soliști“ la templu sau sinagogă memorau după auz formulele muzicale, mai mulți ani și le aplicau la rîndul lor în cult.

Mai târziu, s-a introdus obiceiul de a indica pe text, locurile de cadentă, prin niște *semne* ce atrăgeau atenția solistului, executând aici o formulă melodică mai amplă, mai bogată din punct de vedere melismatic. Semnele erau foarte simple (punct, virgulă, accent grav, accent ascuțit sau apostrof). Ele stau la baza scrierii sau *notației ecfonetice*, prima formă semiografică întâlnită în muzica bizantină.

Așadar, de o notație propriu-zis muzicală putem vorbi mai cu seamă în vremea Imperiului Bizantin; ea s-a format, a funcționat și s-a dezvoltat în cadrul Imperiului pe o anumită perioadă de timp, dar nu s-a confruntat cu evoluția istorică a Imperiului, care la 1453 dispare. Cântarea, ca și celelalte arte, se transferă în spațiile vecine, în special la popoarele ortodoxe; astfel și muzica noastră bisericească este o muzică de „sorginte“ bizantină care va căpăta particularități proprii poporului român prin „amprenta“ geniului românesc impusă de mari psalți: Macarie Ieromonahul,

Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu Pasărea ș.a.

Sistemul de notare a muzicii derivă din prosodia grecească (greutatea silabelor accentuate) și nevoia de a conduce corul cântăreților; la acestea se mai adaugă și necesitatea păstrării în scris pentru posteritate a lucrărilor muzicale.

Notația muzicii bizantine constă într-un sistem de semne care se scriu deasupra unui text din Sfânta Scriptură (Apostol, Evanghelie) sau textelor liturgice alcătuite de Sfinții Părinți. Aceste semne se numesc *neume*. Sistemul de notație a evoluat în decursul timpului, perfecționându-se până la actualul sistem de notație din Biserica Ortodoxă.

a) Din punct de vedere cronologic, prima notație muzicală este *notația eckfonică* (citire cu voce tare) folosită în secolele V-XII, pentru citirea solemnă a pericopelor din Evanghelie, a Apostolului și a textelor din profeți (Paremii). Acest sistem constă din semne de culoare roșie scrise deasupra, dedesubtul sau între cuvintele textului, precum și la sfârșitul textului. Forma lor e diferită: linii simple, duble, drepte, oblice, curbe, zig-zag, grupuri de trei puncte și o cruce aurită la sfârșitul frazelor. Este o semiografie aproximativă care nu explică cu exactitate înălțimile sunetelor, derivând din sistemul prosodiei grecești, atribuit lui Aristofan din Bizanț.

Se păstrează până astăzi un manuscris în notație ecfonică: „Lectionarul evanghelic grecesc“ (ms. 160) din Biblioteca Centrală a Universității de la Iași, cercetat de arhid. prof. Grigorie Panțiru și analizat în lucrarea: „Lectionarul Evanghelic de la Iași“ - București, 1983.

b) Al doilea moment al evoluției semiografiei bizantine îl reprezintă *notația paleobizantină* folosită între sec. IX-XII. Este o notație mai evoluată decât cea eckfonică indicând și ceva din „mișcarea melodiei“ ci vagi aproximări ale înălțimii redată prin semne. Această notație se împarte în trei perioade:

1) notația „esphigmeniană“, după un manuscris de la Muntele Athos din Mănăstirea Esphigmenion.

2) notația chartres, după câteva foi ale unui alt manuscris de la Muntele Athos, aflate în biblioteca Chartres, distruse însă în al II-lea Război Mondial.

3) notația andreatică, după codex 18 al Schitului Sf. Andrei de la Muntele Athos.

Ultima perioadă a acestei epoci (sfârșitul sec. XI, începutul sec. XII) scoate la iveală notația Coislin, după un condice (220) al Bibliotecii Naționale din Paris. Acum apare prima oară isonul () pentru indicarea unei note repetate.

c) Perioada sec. XII-XIV este a unor prefaceri deosebite în Imperiu și care vor afecta pozitiv și muzica bizantină. Cercetătorii numesc notația specifică acestei perioade: *hagiopolită, rotundă sau medie bizantină*. Denumirea de rotundă vine de la faptul că folosește semne rotunde. În notația acestei perioade mediobizantine semnele capătă precizie definitivă. La clarificarea liniei melodice mai contribuie acum și folosirea unor semne numite „mărturii“, care indică precis eul sau modul (glasul), fiind așezate la început, în cuprinsul și la sfârșitul melodiei.

Se găsesc acum trei semne foarte clare (ison, oligon și o variantă mai veche numită „oxia“ = ascuțit) pe care le putem numi „semne fundamentale“ - cu semnificații asemănătoare domeniului teologiei (Treimea) - care vor sta la baza celorlalte semne (petasti, hamilii, epistrof) și a combinațiilor dintre ele care generează intervale muzicale de terță, cvartă, cvintă etc.

d) Notația sec. XV-XIX este numită „notația lui Cucuzel“. Tradiția îi acordă acestuia un mare rol creator în compoziția și notația muzicală bisericească, așa cum în trecut i s-a acordat lui Ioan Damaschin. Semnele vocalice (de înălțime) rămân și în această epocă, având aceeași întrebuințare. Totuși, ca o caracteristică, desprindem enorma înmulțire a semnelor dinamice și expresive numite „semne (hironomice)“ sau „marile hipostase“. Se presupune că cel care conducea corul desena cu mâna în aer forma lor, indicând astfel ritmica, dinamica, tempo și expresia melodică. Aceste semne hironomice se scriau cu roșu deasupra sau sub

semnele vocalice. În perioada cucuzeliană numărul acestor semne variază între 35 și 45 de semne expresive și 15 semne vocalice (astăzi sunt doar 10 semne vocalice).

Perioada sec. XIV până la 1814, anul reformei Școlii de la Constantinopol este una de constanță a semiografiei, dar înlăuntrul ei au apărut acele momente de „exighisire“ (tălmăcire, retraducere a unei tradiții). Acest lucru s-a datorat momentului istoric 1453 (căderea Imperiului Bizantin de Răsărit), când s-a produs o dispersie a marilor personalități ale muzicii bizantine spre țările ortodoxe din jur (Școala de la Putna din Țara noastră - sec. XV-XVI, școlile din Serbia, Athos, Grecia sau Rusia); în această perioadă tradiția bizantină suferă; muzica nu se putea învăța din cărți ci era nevoie de un „maestru“ - așa cum se numea și Cucuzel - acest termen având o conotație mai largă: profesor, dar și relație ucenic-duhovnic sau „îndreptar“ din toate punctele de vedere.

Prin căderea Constantinopolului se creează un „hiatus“, tradiția se rupe și atunci, ceilalți maștri de pe la 1650-1660 sunt nevoiți să reactualizeze muzica scrisă înainte de Căderea Constantinopolului. Ei „exighisesc“ (tălmăcesc) muzica și se înmulțesc semnele „negre“ (vocalice) în defavoarea celor „roșii“ (semne expresive, hironomice).

Printre aceștia amintim pe la anul 1671 pe Balasie Preotul Nomofilax, de la care se păstrează un manuscris de la Muntele Athos în care se tălmăcesc cântările lui Cucuzel, Glichis, Agalianos, Agathon ș.a. După 1750, Petre Protopsaltul din Peloponez - Grecia, a reactualizat și el cântările mai vechi în notația contemporană lui.

Pentru că tradiția mai veche se pierdea treptat - fiind puțini cei care să mai tălmăcească semnele lui Ioanis Cucuzel - școala din Constantinopol va lua o măsură radicală - aceea a reformei - asemănătoare cu cea a Papei Marcelus în Apus (sec. XV) care ordonă unei mari personalități a vremii, Giovanni Pierluigi da Palestrina, să reformeze muzica gregoriană.

Aceeași măsură o iau și bizantinii prin mitropolitul Hrisant, împreună cu psalții Hurmuziu Hartofilax și Grigorie Levitul, la începutul sec. XIX.

Notația actuală a muzicii bizantine

Vechea notație muzicală, despre care am vorbit mai înainte, a fost folosită până la începutul sec XIX, când Mitropolitul Hrisant, împreună cu Hurmuziu Hartofilax și Grigorie Levitul au purces la reforma ei. Deși această reformă avusese loc în 1814, ea s-a concretizat printr-o lucrare teoretică: „Introducere în teoria și practica muzicii eclesiastice“ tipărită la Paris în 1821.

La această lucrare se mai adaugă și „Marele teoreticon al muzicii“, editat la Triest în 1832, care sintetizează istoric și practic scopul reformei:

- reforma introduce un sistem de solfegiere (paralaghisire) ca în Apus, cu ajutorul denumirii înălțimii sunetelor - Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni, Pa - înlocuind paralaghia polisilabică (ananes, neanes etc.)
- reduce numărul semnelor ascendente și descendente;
- reduce numărul semnelor dinamice și expresive;
- fixează tactul (tempoul) cântărilor și scările celor opt glasuri.

La noi în țară vorbim de o muzică psaltică de sorginte bizantină, care înseamnă o „românire“ a muzicii care se cânta în imperiu și apoi o dezvoltare cu nuanțe proprii, prin punerea pecetei „geniului românesc“ autentic. „Românirea“ cântărilor psaltice începe odată cu Filotei Monahul, psalt la curtea lui Mircea cel Bătrân, Filotei sin Agăi Jipei, Mihalache Moldovlahul, Șerban Protopsaltul și continuând cu o pleiadă de psalți români care vor desăvârși acest proces, dând muzicii bizantine nota caracteristică în limba română: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu-Pasărea.

Înnoirile muzicii bizantine prin „sistema cea nouă“ - cum este numită într-o expresie a timpului reforma actuală efectuată de Hrysant, episcop de Madytos - pătrund astfel, începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, și în Țările Române; de fapt, Macarie Ieromonahul traduce și

tipărește la Viena în 1823, la doar 2 ani lucrarea teoretică a lui Hrisant, sub denumirea de „Theoreticon“. La aceasta se mai adaugă o altă lucrare de propagare a principiilor componistice ale noului stil: „Bazul teoretic și practic“ al muzicii bisericești, elaborat și publicat la București în 1845, de către Anton Pann.

Au urmat de-a lungul anilor o seamă de lucrări teoretice pe care le vom menționa la Bibliografie, Gramatici care au avut menirea să păstreze tradiția de veacuri a Bisericii noastre strămoșești: muzica bisericească.

Caracteristicile generale ale melodicii bizantine

Notația muzicii psaltice are la bază „relaționarea“ și „relativizarea“ dintre sunetele vocalice. În mod obligatoriu trebuie să cunoaștem glasul în care ne aflăm, să intonăm o „formulă de acordaj“ specifică glasului, să pornim de la o „mărturie“ iar semnele ne ajută să conducem melodia. Semnele nu se vizualizează pe un portativ ca în muzica occidentală și de aceea cât mai multe exerciții trebuie să creeze elevului deprinderea de a intona intervalele cu exactitate.

Muzica psaltică este eminent melodică, beneficiind de o dezvoltare orizontală bogat ornamentată și cu un ambitus considerabil, putând fi însoțită de o pedală (ison), o notă lungă ținută pe coarda de recitare, baza scării glasului respectiv.

Deși caracterul dinamic și agogic al cântărilor nu e consemnat grafic, acesta este detectat direct la fiecare melodie din dialectica de construcție a frazelor discursului muzical și, de asemenea, din însăși substanța și structura melodiei, unde acționează în mod legic principiile de dinamică expresivă cunoscute în limbaj occidental de „antecedent - consecvent“ iar oriental: „anabasis - catabasis“ și „protasis - apodosis“.

Modulația în muzica psaltică se face cu mare ușurință cu ajutorul floralelor, putându-se face inflexiuni modulatorii în cele trei genuri: diatonic, enarmonic și cromatic, fără pregătiri cum sunt necesare în muzica apuseană.

De asemenea, am urmărit să prezentăm mai în detaliu sistemul de cadențe al fiecărui glas, necesare atât în cântarea practică (improvizatorică), dar mai ales pentru sesizarea „parfumului“ deosebit al fiecărui glas în parte.



Capitolul 2

TEORIA, PRACTICA ȘI METODICA PREDĂRII MUZICII PSALTICE

Comparativ cu muzica occidentală, cântarea psaltică bisericească folosește o notație deosebită: nu se folosește portativ, cheie, valori de note ci, cu ajutorul unor semne (neume) care dețin câte un „cod” încărcat de anumite semnificații, formăm melodii care se încadrează în stilul bizantin-oriental.

Sub aceste semne sunt scrise silabele unor texte religioase necesare practicării serviciilor liturgice.

Neumele indică anumite intervale și nu sunt sunete fixe; în general știm glasul și numele notei de la care pornim iar semnele arată mersul melodic (ascendent, descendent, salt sau mers treptat, valori mai lungi sau mai scurte), până la sfârșitul unei fraze melodice unde vom avea o cadență perfectă sau imperfectă marcată printr-o „mărturie”.

În muzica bisericească deosebim cinci feluri de semne neumatice: *vocalice, temporale, consonante, florale și mărturii*.

I. Semne vocalice simple și compuse

Aceste semne au o „anumită lucrare” (mers treptat sau prin salt, ascendent sau descendent), deci se referă strict la „înălțime”.

I. 1) Semnele vocalice simple. În muzica bisericească sunt 10 semne vocalice; 8 dintre ele sunt simple, adică lucrarea lor este constantă.

— ison (nu urcă, nu coboară)

descendente:

↘ epistrof (coboră o treaptă)

↘ iporoi (coboră două trepte **consecutiv**)

↘ elafon (coboră două trepte **prin salt**)

↘ hamili (coboră patru trepte **prin salt**)

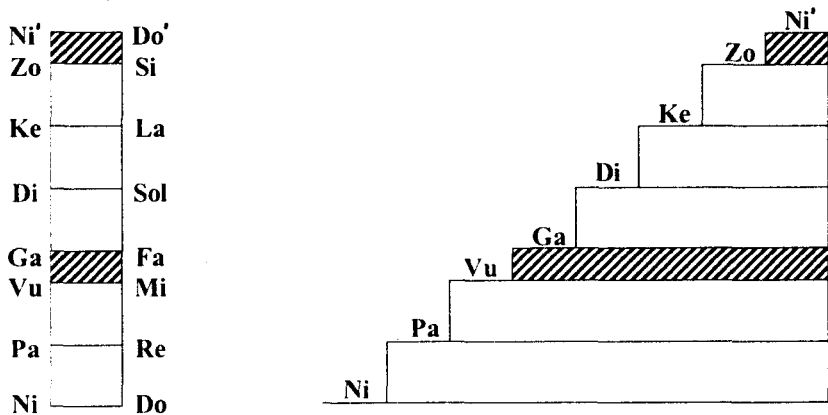
ascendente:

— oligon (urcă o treaptă **neaccentuată**, de obicei pe o silabă consonantă)

↗ petasti (urcă o treaptă **accentuată**, numai pe consoană)

↗ două kentime (urcă o treaptă **neaccentuată**, moale, pe o prelungire de vocală)

Cadrul vocal necesar: Gama Do Major = scara lui Ni



Exerciții:

a) Profesorul plimbă un arătător pe această scară, pentru început treptat, apoi prin salt, crescând gradul de dificultate, iar elevii intonează cu silabe psaltice (Ni, Pa, Vu ...), tactând măsura.

Aceste exerciții de vizualizare pe scara lui „Ni” sunt necesare în primul rând pentru cunoșterea unor deprinderi de intonare corectă; de asemenea, trebuie însușită și paralaghia psaltică (Ni, Pa, Vu ...), intonând ascendent și descendent, treptat sau prin salt, mai ales că înălțimea notelor nu se citește pe portativ ci trebuie calculată matematic.

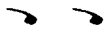
N.B.: Începând cu silabisirea psaltică și intonarea pe scara lui Ni, elevul trebuie obișnuit să tacteze metrul, lovind ușor cu mâna sau cu degetul în bancă. Propriu-zis se arată că fiecare silabă se pronunță simultan cu bătaia în bancă: nu mai devreme, nu mai târziu: de exemplu, la intonarea gamei: $\checkmark$ Ni, $\checkmark$ Pa, $\checkmark$ Vu, $\checkmark$ Ga etc. ... sunetul coincide cu bătaia.

b) Exerciții de paralaghie cu semne vocalice simple:

1. Ni  Ni 

  Ni  

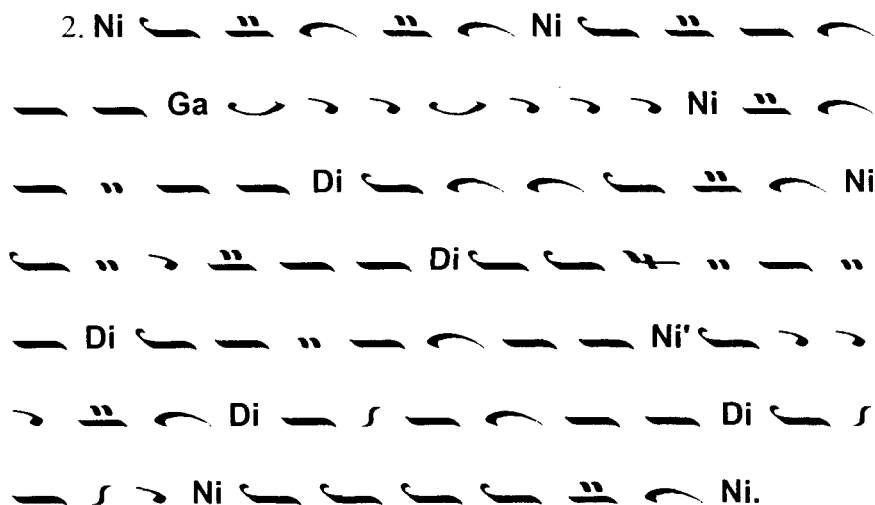
Ni  "  Di 

  Ni  "  Di 

 "  Ni'  / /  Ga

  Di  

 Di   Ni.



I. 2) *Semne vocalice compuse (semne combinate, sprijinite și înălțuite).*

Alături de semnele simple învățate, se mai adaugă următoarele:

- *o kentimă*. N-o întâlnim niciodată singură ci numai în *combinație* cu oligon și petasti sau *sprijinită* pe acestea. Prin definiție, urcă *două trepte* prin salt.

- *İipsili*. Întâlnit doar în *combinație* cu oligon și petasti sau *sprijinit* pe acestea. Prin definiție urcă *patru trepte* prin salt.

a) *Semne combinate*. Anumite semne *se combină* cu oligonul sau petasti-ul. (Deosebirea când folosim oligon sau petasti rezultă din accentul sau nonaccentul silabei respective. Spuneam că *două semne sunt combinate* dacă valoarea oligonului sau a petastiului (1 treaptă) se adaugă (se adună) semnului cu care se combină.

Ex.: o kentimă, prin definiție urcă două trepte, dar când e așezată pe oligon astfel: ; ea se combină cu acesta și atunci semnul devine un

întreg ($2+1=3$ trepte prin salt; în acest caz am socotit oligonul) sau  (oligon combinat cu petasti $1+1=2$ trepte prin salt).

b) Semne sprijinite. Oligonul sau petasti-ul poate să sprijine anumite semne și atunci valoarea lor (o treaptă) nu se ia în considerație.

De exemplu: ipsili prin definiție urcă patru trepte. Așezat pe dreapta oligonului este sprijinit, deci acest semn  urcă patru trepte prin salt.

c) Semne „înlănțuite“. (n.n.) În următoarele variante, oligonul și cele două kentime nici nu se combină, nici nu se sprijină, ci sunt „înlănțuite“.

 +  (oligon + două kentime)

1.  (fiecare urcă 1 treaptă) – citim întâi oligonul și apoi kentimele

2.  (fiecare urcă 1 treaptă) – citim întâi kentimele și apoi oligonul.

Exemple:

1.     

2.     

În legătură cu semnele vocalice elevul trebuie să știe că în notația psaltică (hrisantică) se folosesc zece semne, dintre care opt le-am numit simple (vezi explicațiile p. 18) și două (kentima și ipsili, care nu se folosesc niciodată singure, ci combinate sau sprijinite) le-am numit semne vocalice compuse (vezi p. 21).

Aceste două semne păstrează prin definiția lor o anumită lucrare: kentima urcă două trepte prin salt, ipsili urcă patru trepte prin salt, dar numai când sunt sprijinite pe oligon sau petasti; dacă se combină cu oligonul sau petasti-ul, atunci lucrarea lor va fi alta (vezi tabloul general

al semnelor până la octavă, p. 25), putând să urce și 3, 4, 5 etc. trepte prin salt.

Semnele înlănțuite au în componența lor oligonul și două kentime. Le-am numit așa deoarece ele nici nu se combină, nici nu se sprijină, având fiecare lucrarea dată prin definiție, fiind utilizate componistic pentru prelungirea unei vocale.

Exerciții suplimentare pentru capitolul I:

1. Ni — — — — —
 — — — — — Ni' — — — — —
 — — — — — Ni.

2. Ni — — — — — Ni — — — — — Pa — — — — —
 — — — — — Vu — — — — — Ga — — — — — Di — — — — —
 — — — — — Ke — — — — — Zo — — — — — Ni' — — — — —
 — — — — — Ni' — — — — — Zo — — — — — Ke — — — — —
 Di — — — — — Ga — — — — — Vu — — — — — Pa — — — — —
 — — — — — Ni.

3. Ni — — — — — Vu — — — — — Ga — — — — — Di — — — — —
 — — — — — Ke — — — — — Zo — — — — — Ni' — — — — — Ke

Di Ga Vu Pa
Ni.

4. Ni Pa
Vu Ga Di
Ni' Ke Di
Ga Vu Pa
Ni.

5. Ni Ni
Pa Vu
Ga Di
Ke Ni'
Ni'.

* Prin convenție, elevii vor tacta *două bătăi* pe semnul dinaintea fiecărei măturii, până la învățarea clasmei.

Tabloul general al semnelor vocalice până la octavă

descendente

ascendente

ison

↘ - 1 treaptă

↑
↑
↑ } 1 treaptă

↘↘ - 2 trepte consecutiv

↑↑
↑↑ } 2 trepte

↘↗ - 2 trepte prin salt

↑↓
↑↓ } 3 trepte

↘↘↘ - 3 trepte

↑↑↑
↑↑↑ } 4 trepte

↘↘↘↘ - 4 trepte

↑↑↑↑
↑↑↑↑ } 5 trepte

↘↘↘↘↘ - 5 trepte

↑↑↑↑↑
↑↑↑↑↑ } 6 trepte

↘↘↘↘↘↘ - 6 trepte

↑↑↑↑↑↑
↑↑↑↑↑↑ } 7 trepte

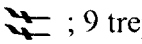
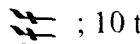
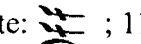
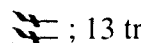
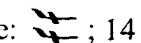
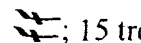
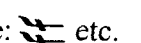
↘↘↘↘↘↘↘ - 7 trepte

Semne vocalice peste octavă (facultativ)

ascendent

- 8 trepte:  ;  : Ni → Pa'
- 9 trepte:  ;  ;  ;  : Ni → Vu'
- 10 trepte:  ;  ;  : Ni → Ga'
- 11 trepte:  ;  : Ni → Di'
- 12 trepte:  ;  : Ni → Ke'
- 13 trepte:  ;  : Ni → Zo'
- 14 trepte:  ;  : Ni → Ni''
- 15 trepte:  ,  : Ni → Pa''

descendent

- 8 trepte:  ; 9 trepte:  ; 10 trepte:  ; 11 trepte:  ;
- 12 trepte:  ; 13 trepte:  ; 14 trepte:  ; 15 trepte:  etc.

**Exerciții de paralighie care folosesc
semnele vocalice până la octavă:**

1. Ni  Ni 

 Ni  Ni 

 Ga  Di

 Ni 

 Ni  Di 

 Di  Ni

 Ni  Ni'

 Ni.

2. Ni 

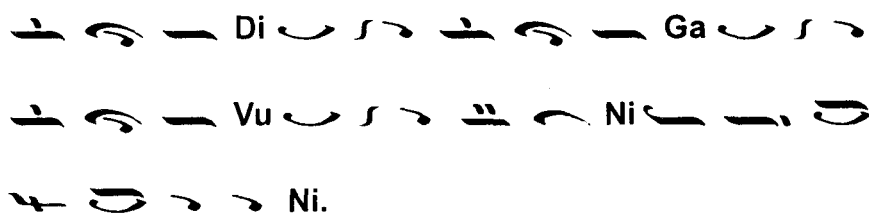
 Ni' 

 Ni.

3. Ni ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Di
 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Ni ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 Di ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Ni' ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Di ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 Ni' ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Pa ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 Ni.

4. Ni ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Ni' ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Ni.

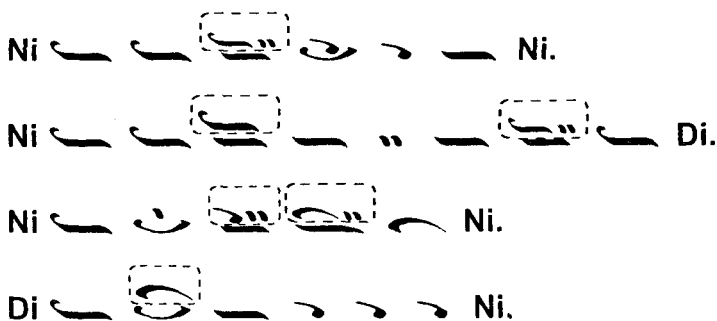
5. Ni ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Pa ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Vu ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Ga
 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Di ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 Ke ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Zo ㄴ이 ㄴ이
 ㄴ이 ㄴ이 Ni' ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 ㄴ이 Ke ㄴ이 ㄴ이



1. 3) Sprijinirea semnelor pe oligon și petasti

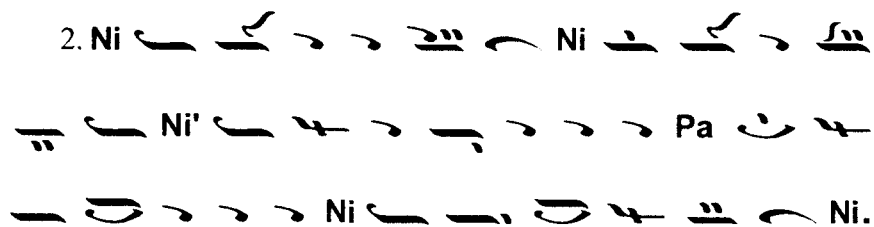
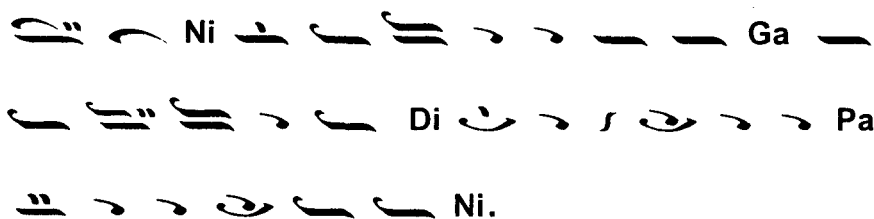
Atunci când pe oligon sau petasti *se sprijină* un semn sau două, oligonul și petasti-ul *nu se iau în considerație* (rămân mute) și citim doar semnele (semnul) de deasupra. Orice semn sprijinit se cântă cu accent.

Exemple:



Exerciții:



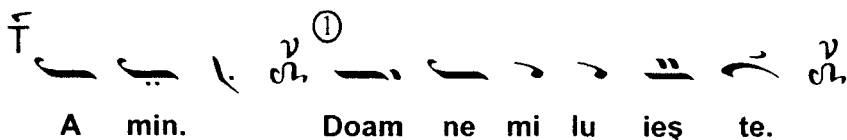


Exemple muzicale cu text

Muzica bisericească este o muzică vocală, având un text adecvat pentru slujbele din Biserica noastră. De aceea, în vederea pregătirii intonării glasurilor, ne propunem să-i pregătim pe elevi cu câteva exemple de cântări propriu-zise care să creeze acestora deprinderile de a cânta cu text (pe cuvinte). Cântări de acest fel pot fi dictate (cu text sau note) de către profesor și elevii să scrie după auz.

Ectenia Mare
glasul VIII, λ π εῖ, Ni

Melodie tradițională, uniformizată



② — — — — — ③ — — — — —
 Doam ne mi lu ieș te. Doam ne mi lu
 — — — — — ④ — — — — — ⑤ — — — — —
 ieș te. Doam ne mi lu ieș te. Doam ne mi
 — — — — — ⑥ —
 lu ieș te. Doam ne mi lu ieș — te.

—
 Prea Sfân tă Năs că toa re de Dum ne
 —
 zeu mi lu ieș te - ne pre noi. Ți
 —
 e Doam — — — — — ne.

Fie numele Domnului

glasul VIII, λ π $\ddot{\alpha}$, Ni

Melodie uniformizată

λ π $\ddot{\alpha}$ —
 Fi e nu — me le Dom nu lui bi

ne cu vân tat, de a cum și pâ nă-n veac!

de două ori, apoi:

Fi e nu me le Dom nu lui bi

ne cu vân tat, de a cum și pâ nă-n

veac, de a cum și pâ nă-n veac!

Catavasiile Înălțării sfintei Cruci

glasul VIII, ^λπσ, Ni

după A. Pann și

I. Popescu-Pasărea

(din Catavasierul uniformizat)

Cru ce în sem nând - Mo i si de-a

drep tul cu to ia gul, Ma rea Ro și

e a des păr țin lui Is ra el ce lui ce

cu pi cio rul a tre cu t-o, iar de-a cur me
 ziș lo vin du - o, a îm pre u na t-o
 îm po tri va oș ti lor lui Fa ra on,
 în scri ind dea su - pra ne bi ru i ta ar
 mă. Pen tru a ceas ta lui Hris tos
 Dum ne zeu - să-l cân tăm, că s-a prea - mă
 rit.

II Semne temporale

Muzica bisericească psaltică este predominant monodică (melodică), desfășurându-se pe orizontală într-o succesiune ritmică deosebit de bogată și variată.

Exercițiile efectuate până acum au avut o singură unitate ritmică (fiecare semn o bătaie).

Varietatea ritmică din muzica psaltică se realizează folosind *semnele temporale*. Acestea se așează deasupra sau sub semnele vocalice și rolul lor este exclusiv *ritmic*, deci nu se referă la *înălțime*.

Prin definiție, un anumit semn temporal poate să mărească cu o bătaie sau mai multe *durata* unui semn, iar altul poate determina ca mai multe semne vocalice să se cânte *într-o singură bătaie* (un timp).

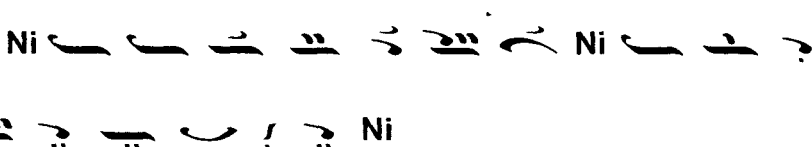
1) Clasma → prelungește durata semnului cu încă o bătaie, deci: semnul sub (pe) care se așează clasma va dura două bătăi (timp).

Apli • - are același efect ca și clasma (două bătăi);

Dipli •• - nota pe care se așează durează 3 bătăi;

Tripli ••• - nota pe care se așează durează 4 bătăi.

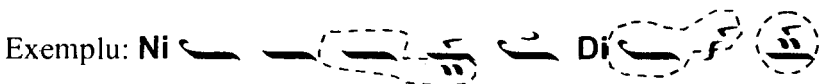
Exemplu:



2) Gorgonul ← *Definiție*: a) împarte timpul în două jumătăți; b) are efect asupra a două semne; cel pe care se așează și semnul dinainte; c) gorgonul (semnul pe care se așează) se ia *întotdeauna* la ridicare de mână. Nu se așează niciodată pe petasti (⤿).

a) Ni ⤿ (⤿) ⤿ (⤿) ⤿ Ni.

b) * (⤿) (în acest caz, gorgonul se referă la kentime și acestea se iau împreună cu semnul dinainte; * = orice semn vocalic)



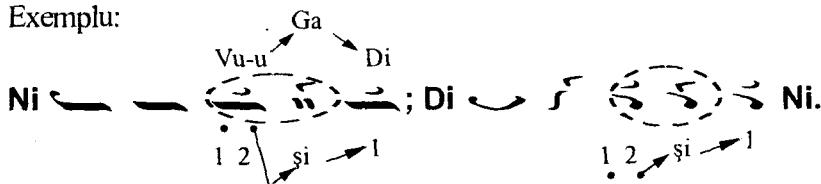


3) Clasma urmată de gorgon:

- după definiție, clasma ne cere să batem de 2 ori

- după definiție, gorgonul ne cere să luăm nota dinaintea lui odată cu acesta, deci: *vom bate de două ori și la ridicarea de mână cântăm nota cu gorgonul.*

Exemplu:

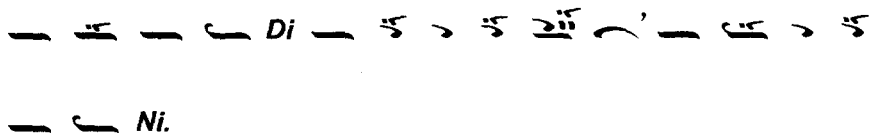


Caz particular: Combinații ale gorgonului cu apli:

a) (prima notă este mai lungă, a doua mai scurtă). De reținut, că amândouă se cântă într-o bătaie.



Exemplu: **Ni** **Di** **Ni.**



b) (a doua notă este mai lungă, prima mai scurtă).

Ni — — — — — 5' → 5' Ni.

Exemplu: Di — — — — — 5' — — — — — 5' → Ni — — —

— 5' — — — — — Di — — — — — 5' → 5' → Vu — — —

5' — — — — — 5' — — — — — Ni.

4) Petasti cu clasmă: 

- după definiție, clasma ne cere să batem de două ori (2 timpi);

- în plus, când e așezată sub petasti, realizăm o „ondulație“, atingând nota superioară și revenind.

Exemple:

a) Di ^{Di} — — — — — ^{Ga} ^{Di/i}  — — — — —  — — — — —  Ni.

- în cazul de mai sus, nota superioară este Ke, dar nu ca notă reală și de aceea nu-l pronunțăm pe Ke, deși îl intonăm ca înălțime;

b) Ni ^{Ni} — — — — — ^{Pa} ^{Vu/u}  — — — — —  Ni.

Caz particular: petasti cu clasmă () urmat de gorgon ()

Ni — — — — —  — — — — — 5' — — — — — 5' Ni.

1 2 și 1.

5) Întâlnirea dintre epistrof și elafon: ㄣ ㄣ

a) * ㄣ ㄣ (unde * = orice semn vocalic)

Atunci când epistroful se întâlnește cu elafonul, epistroful și nota de dinainte merg împreună, iar elafonul nu mai coboară două trepte ci o singură treaptă.

Exemple: Di ㄣ Ga Vu Pa ㄣ ㄣ Ni.

Ni ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ

ㄣ ㄣ Ni.

b) * ㄣ' ㄣ (unde * = orice semn vocalic)

Atunci când epistroful este despărțit printr-o virgulă de elafon, sau când acestea sunt mai distanțate (ㄣ ㄣ), epistroful și nota dinainte nu se mai cântă împreună, iar elafonul coboară două trepte prin salt.

Exemplu: Di ㄣ Ke ㄣ Di ,Vu ㄣ ㄣ ㄣ Vu.

Exerciții de paralaghie:

1) Clasmă, apli, dipli, tripli

Ni ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ Di ㄣ ㄣ

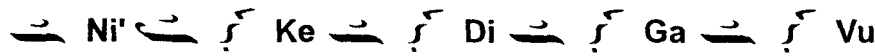
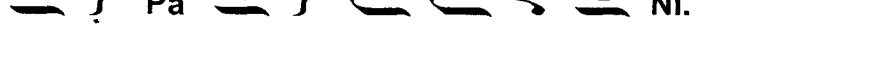
ㄣ ㄣ ㄣ Ni' ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ ㄣ

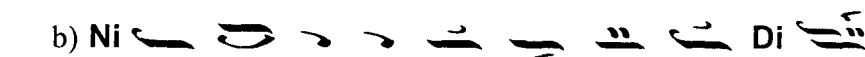
 Ni — "  Ga  Ni.

2) Gorgon și clasmă

 Ni  Di  Ni  Di  Ni.

3) Clasmă urmată de gorgon

a)  Ni  Vu  Ga  Di  Ke  Zo  Ni'  Ke  Di  Ga  Vu  Pa  Ni.

b)  Ni  Di  Di  Di  Di

~ ~ ~ ~ ~ Ni'.

4) Petasti cu clasmă

Ni ~ ~ ~ ~ ~ Di
~ ~ ~ ~ ~ Ni ~ ~ ~ ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ Ni ~ ~ ~ ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ Ni.

5) Întâlnirea dintre epistrof și elafron

Ni ~ ~ ~ ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ Di ~ ~ ~ ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ Ni ~ ~ ~ ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ Di ~ ~ ~ ~ ~ Ni.

Exerciții suplimentare

1. Ni ~ ~ ~ ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ Ni' ~ ~ ~ ~ ~

5. Ni ٲ ٲ Vu ٲ ٲ Ga ٲ ٲ
 ٲ Di ٲ ٲ Ke ٲ ٲ Zo ٲ ٲ
 ٲ Ni' ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ Ni.

6. Ni ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ Ni' ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ Ni.

7. Ni ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ Ga ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ Ni' ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ
 ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ Ni.

8. Ni ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ

— — — — — Ni' — — — — —
 — — — — — Ni.

9. Ni — — — — — Di — — — — —
 — — — — — Di — — — — —
 — — — — — Di — — — — — Ni.

II. 2) Semne temporale derivate ale gorgonului

Digorgonul: ⚡

- împarte timpul în trei părți egale;
- are efect asupra notei pe care se așează, una dinainte și una după;
- cele trei note (semne) se cântă toate trei într-o bătaie.

Exemple:

a) Di — — — — — Ni'.

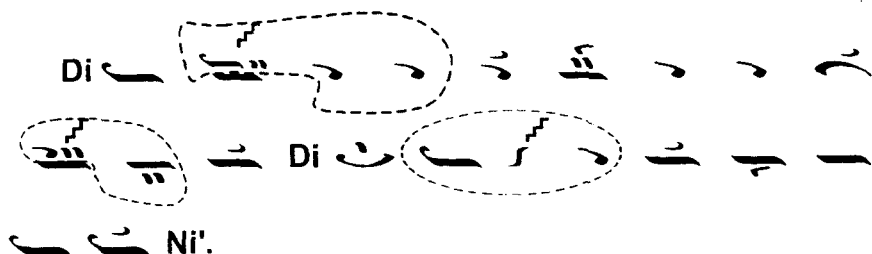
b) Ni — — — — — Ni.

c) Ni — — — — — Di — — — — —

— — — — — Ni.

Trigorgonul: 

- împarte timpul în patru părți egale;
- are efect asupra a patru semne: cel pe care se așează, unul dinainte și două după;
- toate cele patru semne se cântă într-o bătaie.



Caz particular: Combinații ale digorgonului cu apli

a)  - (prima notă e mai lungă, următoarele două scurte).

De reținut: cele trei semne se cântă într-o singură bătaie:

Ex: **Ni**    **Ni.**

b) **Ni**    - (ultima notă e mai lungă, primele două scurte)

Ex: **Ni**      **Di.**

c) **Ni**    - (prima și ultima scurte, cea de la mijloc lungă)

Ex: *Ni*  *Ni*.

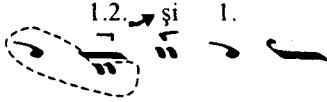
Argonul ⇐

Are efect de clasmă pentru semnul pe care se așează (oligon) și de gorgon pentru semnele anterioare. Îl întâlnim numai în următoarea formulă ritmico-melodică:

2 bătăi

 (unde* = orice semn vocalic)

Ni  *Ni*.

Di  *Ni*.

Diargonul ⇐

Întâlnit în aceeași formulă ritmică, are efect de dipli asupra oligonului:

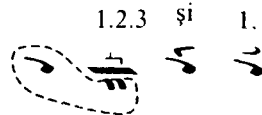
3 bătăi

(unde* = orice semn vocalic)



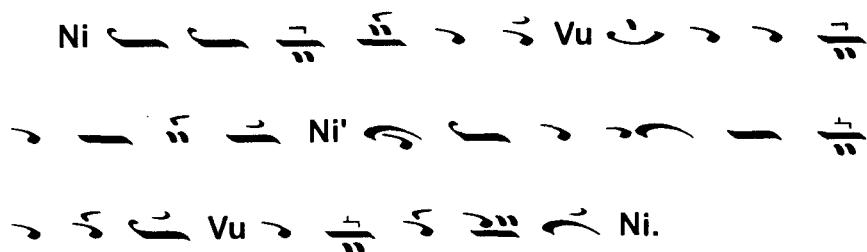
3 bătăi

Ni  *Vu*.

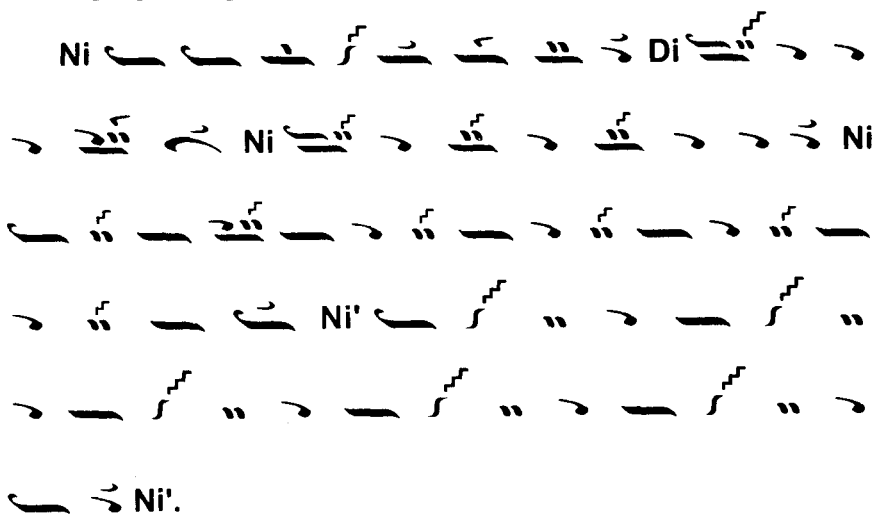
Ni  *Vu*.

Exerciții:

Argon, diargon:



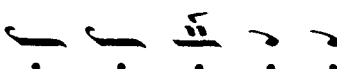
Digorgon, trigorgon:



Tactarea în muzica psaltică se face diferit de tactarea în muzica liniară. Astfel, în muzica psaltică, metrica reprezintă un sistem extrem de simplu, reducându-se la *măsura de un tact* (o bătaie).

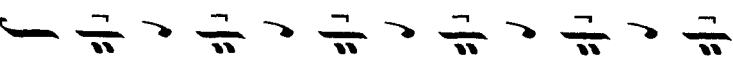
Ipotetic, un tact (timp) echivalează cu o bătaie uniformă a mâinii de jos în sus. „Tactul - spune Anton Pann - este purtarea mâinii în sus și în jos sau ardicarea și lăsarea mâinii până la desăvârșita ardicare, de unde începe mâna să se coboare către a doua lăsare, se numără timp de un tact.” (Anton Pann „*Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*”, București, 1845, p. 9).

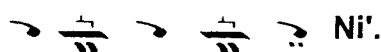
Dacă tempoul (viteza) cântărilor variază, atunci și viteza cu care tactăm se modifică, însă nu și metrul (numărul de băți).

Ni  Ni.

(Se execută exercițiul de sus *mai rar*, apoi repede, dar numărul de băți va rămâne același. Astfel, se evită confuzia termenilor: viteză (tempo) și ritm care va rămâne același.)

Exerciții suplimentare

1. Ni 
 Ni'
 Ni.

2. Ni 
 Ni'.

3. Ni 

Ni'

Ni.

4. Ni

Ni'

Ni.

5. Ni

Ni'

Ni.

6. Ni'

Ni

Ni.

7. Ni Di
Ni
Ni.

8. Ni Di
Ni
Ni'
Ni.



Tabloul combinațiilor principale între apli, gorgon și derivatele lor

 patru bătai:

 trei bătai:

 două bătai

 o bătaie

 două semne la bătaie

 trei semne la bătaie

 patru semne la bătaie

 cinci semne la bătaie etc.

 prima lungă, a doua scurtă într-o singură bătaie

 prima scurtă, a doua lungă într-o singură bătaie

 prima lungă, a doua foarte scurtă într-o singură bătaie

 prima foarte scurtă, a doua lungă într-o singură bătaie

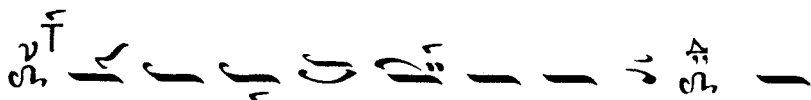
 prima lungă, două scurte într-o singură bătaie

 două scurte, ultima lungă într-o singură bătaie

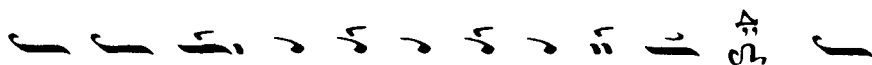
 prima și ultima scurte, a doua lungă într-o singură bătaie

Exemple muzicale cu text:

Câți în Hristos

după I. Bunescu

Câți în Hris tos v-ati bo te zat, în



Hris tos — v-ati — și-m — bră — cat, A



li — lu i a.

Hristos a înviat

glasul VIII, $\lambda_{\text{max}} \text{ Ni}$

după G. Musiceseu



Hris to s a în — vi at — din morti,



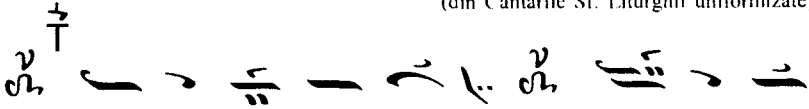
cu moar tea pre moar te căl când și ce lor din mor



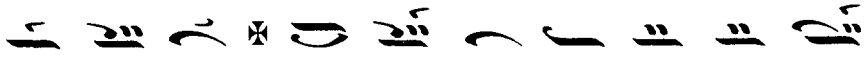
mân turi vi — a tă dă ru in — du - le.

Heruvic
glasul VIII. ^λπϞ Ni

după I. Popescu-Pasărea
(din Cântările Sf. Liturghii uniformizate)



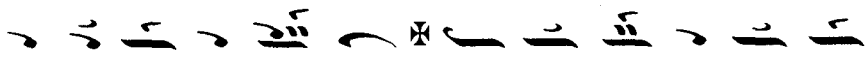
 A ————— min. Noi — ca



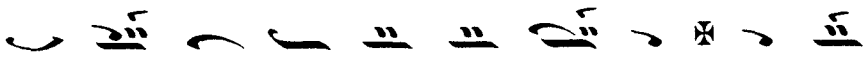
 re, ca — re pre He ru vimi,



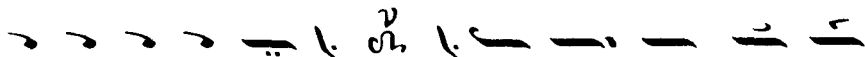
 — pre — He — ru — vimi, cu tai — nă



 cu tai ————— nă, în chi pu im, cu



 tai ————— nă în chi pu im, — în —

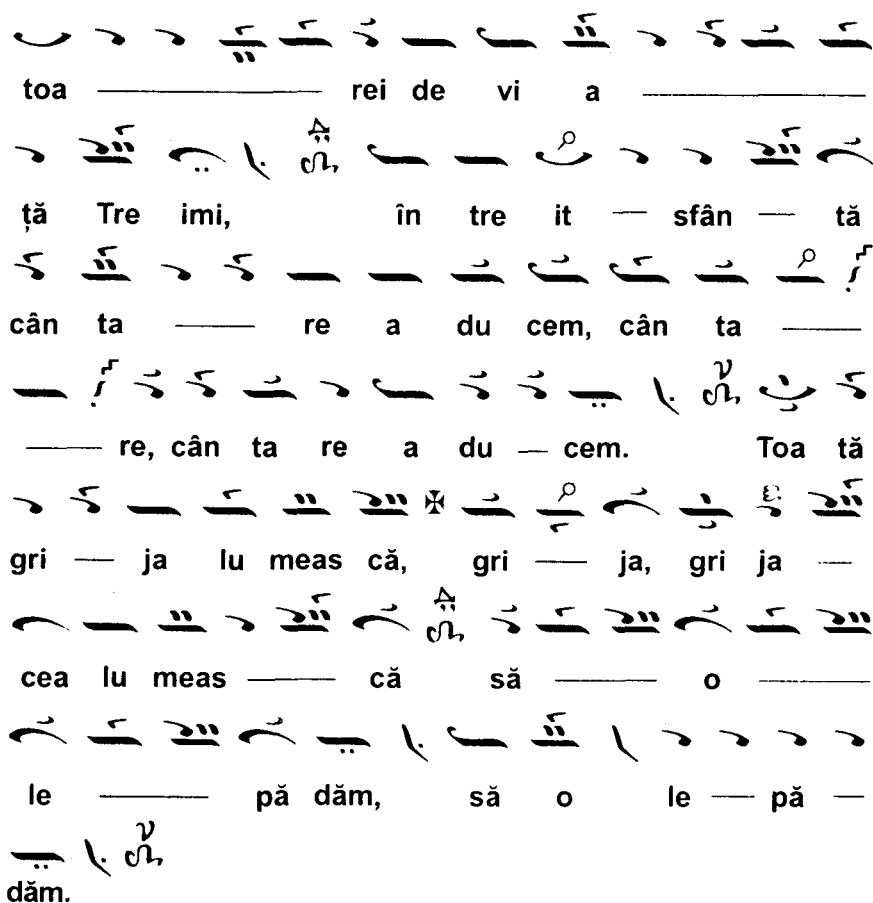


 chi — pu — im; și fă că toa —



 rei de vi a — ță Tre imi, — fă că

✠ stavros = respirație scurtă



Ca pre Împăratul

glasul VIII, ^λπϵ, Ni



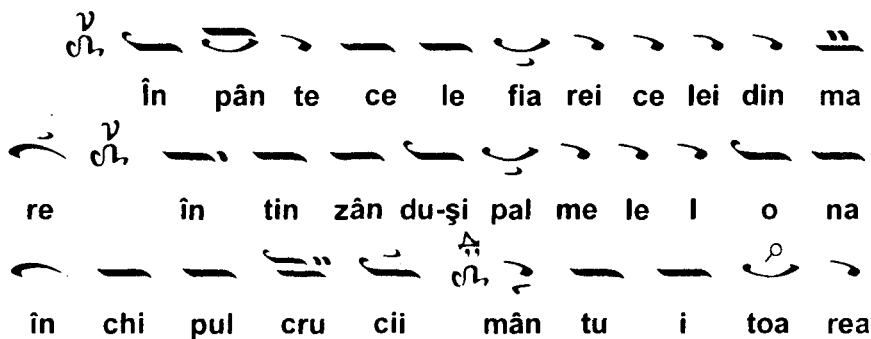
Ca pre Îm pă ra tul tu tu ror —



Catavasia a 6-a la 14 septembrie

glasul VIII, ^λπϞ, Ni

(din Catavasierul uniformizat)



pa ti mă lă mu rit — a — pre în
 chi pu i t-o, de un de a tre ia zi
 ie șind a în sem nat în vi e rea cea
 mai pre sus de lu me a lui Hris tos Dum
 ne zeu Cel — ce S-a răs tig nit cu Tru pul
 și cu în vi e ————— rea cea de a
 tre ia zi lu mea — a lu mi nat.

Reamintim că elevii pot primi o dictare - din aceste fragmente sau din altele - după auz, note și/sau cuvinte. Dictarea se va face cu vocea, nu cu instrumentul.

III Ornamente (semne consonante sau melisme)

După cum se cunoaște din estetica generală a artelor, elementele ornamentale constituie detalii importante de stilistică; de aceea în arhitectură, sculptură, pictură, ceramică etc. - ca și în muzică - ele caracterizează epoci, curente artistice, școli de interpretare și alte asemenea aspecte ce definesc un stil de creație sau altul.

În stadiul din urmă al dezvoltării muzicii bizantine - stil neo-bizantin - asistăm la o reconsiderare a stilului ornamental, conform noii orientări fixate acestei arte de către marii ei reformatori de la începutul secolului al XIX-lea: Hrisant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigorie Levitul.

Schimbările revin ca o reacție firească la hiperornamentarea melodiei din perioada anterioară, și constau în orientarea melodică spre un stil ornamental mai liniștit și mai ponderat. Mulțimea de neume din sistemul anterior (cel cucuzelian) se va reduce la cinci semne: varia, omalon, antichenomă, psifiston și eteron.

1. *Varia* \ (în limba grecească „varis“ = accent grav: greu, apăsător)

Se scrie înaintea izonului \ —, înaintea unui semn coborător \ ↘, sau a două semne coborâtoare \ ↘ ↘.

a) accentuare și ornare ușoară cu o apogiatură scurtă superioară a semnelor de după varie, dacă se desfășoară pe o bătaie:

Di — — \ — ↘ ↘ ↘ ↘ Ni.

Ga — \ ↘ ↘ — Ga.

- accentuarea simplă a semnelor de după varie dacă se desfășoară pe durate scurte.

Ga — \ ↘ ↘ — Ga.

b) rol melismatic în câteva situații speciale și în cadențele stihirarice după cum urmează:

Di \  \  Vu → Di   Vu.

Di \  \  Ni → Di   Ni.

Di \   Pa → Di   Pa.

Pa  \  Pa → Pa  

\   Pa.

Ni   Ni → Ni 

  Ni.

Ni   Ni → Ni  

 Ni.

c) rol de pauză în combinație cu apli:

\ pauză de 1 timp;

\.. pauză de 2 timpi;

\... pauză de 3 timpi;

Omalonul e un ornament fin, constând într-o ușoară unduire (ondulare) la treapta superioară a sunetului de referință - deci o urcare și o coborâre a vocii în formula unei broderii superioare; omalon = unit, neted, egal.

$$\frac{1}{2} = \frac{1}{2}$$

Ni Ni → Ni Ni.

$$\frac{1}{2} = \frac{1}{2}$$
[illegible]

The diagram shows two quarks, labeled u and d , interacting via a gluon exchange. The quarks are represented by horizontal lines. A wavy line (gluon) connects them, with a circle at the vertex containing the label g . The quarks are labeled u and d at the ends of the lines.

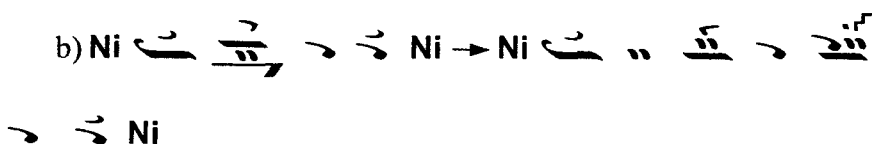
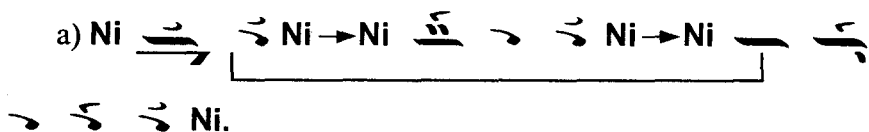
Ni.

d) aşezat sub trei semne (ultimele două ison şi gorgon pe primul ison):

1). 



Alte variante interpretative ale omalonului:

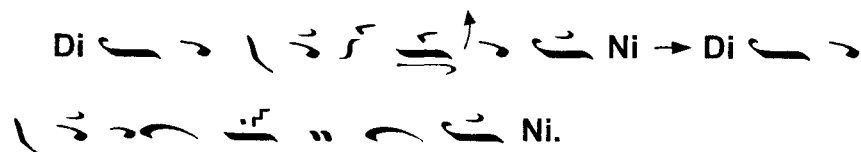
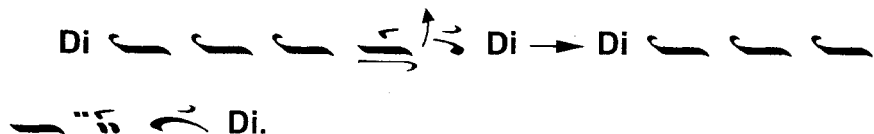


3) *Antichenoma* →; *antichenoma cu apli* →

Se așează întotdeauna sub un semn vocalic urmat de un semn descendent.

„Produce cu ton sunetul lui oligon, ca și când ar deșerta sau ar răsturna glasul, ardicându-l și în condra întorcându-l treptat la locul său.“ (A. Pann, „*Bazul teoretic și practic*“, p. 58).

a) are ca efect o apogiatură scurtă posterioară dacă vizează sunete de durate mici:



—, ˘ ˘ ˘ ˘ Ni.

Alte interpretări ale psifistonului:

1. Ni — ˘ ˘ ˘ Ni → { Ni — ˘ ˘ ˘
˘ ˘ ˘ Ni.
Ni — ˘ ˘ ˘
˘ ˘ Ni.

2. Ga ˘ ˘ Vu → Ga ˘ ˘ ˘
˘ ˘ Vu.

3. Ni — ˘ ˘ ˘ Ni → Ni — ˘ ˘
˘ ˘ Ni.

4. Ni ˘ ˘ ˘ Vu → Ni ˘ ˘
˘ ˘ Vu.

5. Ni ˘ ˘ Ni → Ni — ˘ ˘ ˘ Ni.

6. Ga ˘ ˘ Di → Ga — ˘ ˘ Di.

5) *Eteronul* ˘ este un ornament indicând cântarea legată și expresivă a sunetelor cuprinse în cadrul desenului său neumatic.

a) rol de legato de expresie:

Di      Ni'. (prelungirea silabei „i“)
Că tre Ti _____ ne.

b) rol melismatic (o apogiautră superioară sau echapée):

Ni'      Ni → Ni' 

    Ni.

sau: Di  Ga → Di    Ga.

sau: Di  Ke → Di    Ke.

sau: Di      Ni → Di 

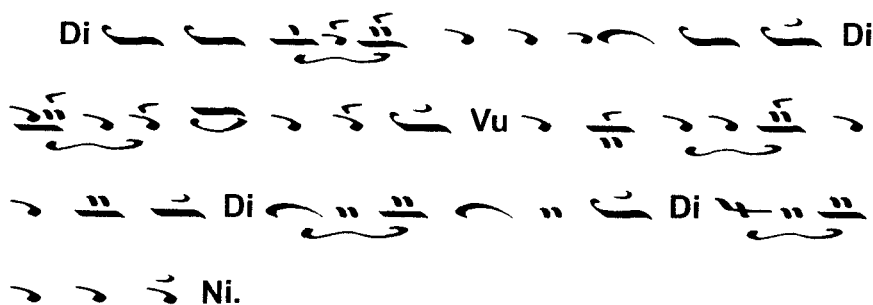
    Ni.

sau: Ni     Ni Ni 

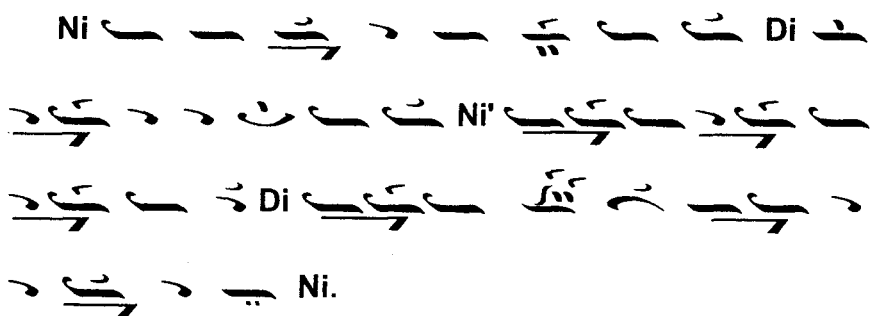
   Ni.

Exerciții

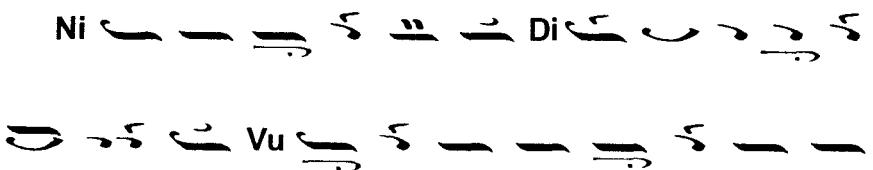
1. Eteron



2. Omalon



3. Antichenomă



Ni

Di Ni.

4. Varie

Ni Vu

Ni

Ni.

5. Psifiston

Di Ni

Ni

Ni

Ni.

Exerciții suplimentare

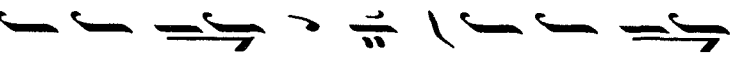
1. Ni Ni'

Ni

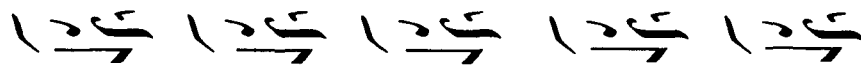
Ni.

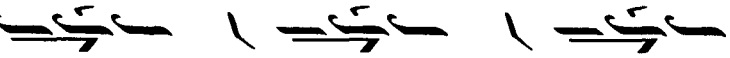
2. Ni 
 Ni'

 Ni.

3. Ni 

 Ni'
 Ni.

4. Ni 
 Ni'

 Ni.

5. Ni 


٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

Ni. ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

10. Ni ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ Ni' ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

Ni. ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

11. Ni ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ Ni' ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥

Ni. ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٤ ٥



Exemple muzicale cu text

Apărătoare Doamnă

glasul VIII, ^λπϞ, Ni

Melodie tradițională, uniformizată


A pă ră toa re Doam nă, pen tru

bi ru in ță mul ță mi — re,

iz bă vin du - ne din ne voi, a du cem

ți — e, Năs că toa re de Dum ne

zeu, noi, ro bii tăi. Ci, ca u na ce ai

stă pâ ni — re ne bi ru i — tă,

iz bă veș te - ne din toa — te — ne

vo i le, ca să stri găm ți e:

„Bu cu ră - te, mi rea să, pu ru rea Fe
ciao ————— ră!“

Ce vă vom numi?

glasul VIII, $\lambda \ddot{e} \ddot{e}$ Ni

(din Podobierul uniformizat)

Ce vă vom nu mi pre - voi sfin ți
lor? He ru vimi, că în tru voi S-a - o - dih
nit Hris tos. Se ra fimi, că ne în ce
tat L-ați prea mă rit pre El. În ————— geri,
că de trup v-ați le pă dat. Pu teri,
————— că lu crați — cu mi nu ni le.

Mul — te sunt nu mi — ri le voas tre,

dar mai mul te da ru ri le. Ru ga

ți - vă să se mân tu ias că su

fle te le noas tre.



Variante melismatice în sfera semnelor vocalice și a semnelor din „sistema veche“

Cercetătorii bizantinologi mai noi (în special greci, și aici mă refer la lucrarea citată în bibliografie a lui Gheorgos Konstantinu) care au studiat mai atent „sistema veche“, au ajuns la concluzia că unele formule melodice în notație hrisantică păstrează în mod „ascuns“ - transmis prin tradiție - lucrarea unor semne din vechea notație (cum ar fi piesma, lighisma, oxia ș.a.) și care generează o seamă de melisme. De fapt, prin reforma hrisantică se elimină aceste semne, însă ele erau interpretate „din memorie“ de urmași; cu timpul însă, tradiția s-a pierdut.

a) petasti 

1. Ni    Ni → Ni    Ni.

2. Di    Vu → Di    Vu.

3. Di    Vu → Di    Vu.

4. Di    Vu → Di    

  Vu.

5. Di    Vu → Di    

 Vu.

6. Di    Pa → Di     Pa.

7. Di   Vu → Di   Vu.

8. Di   Vu → Di   Vu.

9. Ni   Pa → Ni   Pa.

  Pa.

b) piesma (ή πίεσμα) 

1. Di   Pa } → Di   Pa.

2. Pa   Pa → Pa   Pa.

c) lighisma (τό λυγισμα)  (încovoiere, mlădiere)

1. Di   Ke = Di   → Di   Ke.

2. Di   Di → Di   Di.

d) tromicon (τό τρομικό)  (tremolo)

1. Ni    Ni → Ni     

   Ni.

2. Ga    Vu → Ga     

  Vu.

3. Ni    Ni → Ni      Ni.

e) strepto (τό στρεπτό) 

Di    Di → Di     

  Di.

f) oxia (η' οξία)  (accent ascuțit)

Anumite oligoane din notația hrisantică ar fi fost de fapt oxii ()
cu un rol expresiv distinct de oligonul propriu-zis:

1. Ni     Ni → Ni     

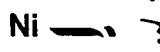
  Ni.

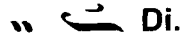
2.a. Ni    Ni → Ni     

   Ni.

2.b. Ni —  Ni → Ni — 
 Ni.

2.c. Ni —  Ni → Ni — 
 Ni.

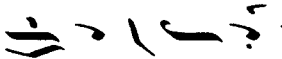
3.a. Ni  Ni → Ni —  →  Ni.
 3.b. Ni  Ni → Ni —  → 
 Ni.

4. Ni  „  Di → Ni — 
 Di.

5. Vu  Vu → Vu — 
 Vu.

g) „microisonul“ (το ἰσάκι) 

1. Ni  Ni → Ni 
 Ni.

2. Ni  Ni → Ni  Ni.

3. Ni  Ni → Ni  Ni.

Observăm că interpretarea semnelor consonante (ornamentale) nu este constantă; de la epocă la epocă există mici diferențe. Aceste diferențe se simt și la nivel de Biserică națională (Greacă, Română, Sârbă, Bulgară, Rusă) în cadrul aceleiași perioade stilistice, dar și la nivel de interpreți (maestri) ai aceleiași țări ortodoxe.

De aceea, semnele consonante nu pot fi învățate fără explicațiile și exemplificarea profesorului. Ele nu trebuie să fie însă ignorate, căci dau toată frumusețea muzicii bizantine; am venit în ajutorul elevilor cu încercarea de a „traduce” lucrarea semnelor consonante pe baza semnelor vocalice și temporale. Rolul profesorului nu este însă de neglijat în aprofundarea acestui capitol.

În ultima parte a capitolului am încercat să extindem puțin raza de acțiune a semnelor expresive, însă capitolul poate să rămână facultativ până către anii III-IV de studiu, când elevii sunt deja bine ancorați în cântarea și interpretarea glasurilor bisericești.



IV Alte semne din notația neumatică Ftorale și mărturii

Toate semnele muzicii bizantine au un fond arhaic, în interiorul căruia au apărut o seamă de mutații trans-melodice, trans-ritmice și chiar trans-modale. În exemplele de mai jos putem observa aceste transformări de tip anamorfotic care nu au alterat însă fondul arhaic:

Mss. Marea Moartă:

(semne derivate din notația masoretică)



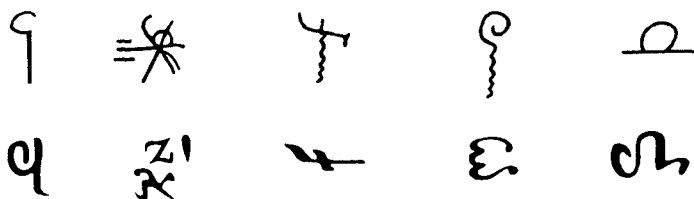
Mss. paleobizantine:

(mutații ale semnelor masoretice

în sistemul semiografic proto-creștin)



Mutații către sistemul notației hrisantice:



Dezvoltându-se numai în plan linear (orizontal) - deci melodic - varietatea schimbărilor modale care apar în muzica bisericească vine ca o compensație a acestui neajuns. Această libertate a mișcării melodice în cadrul modurilor (glasurilor) bisericești se numește *modulație*.

Acest lucru se realizează prin semne grafice care poartă numele de *ftorale*, care indică trecerea în noul mod (glas), („ftora“, în greacă = stricare, alterare).

Ftoralele sunt în număr de 20 și se împart în:

a) principale (modulatorii);

b) secundare (alterații).

a) În scopul de a indica punctul în care firul melodic părăsește glasul inițial și trece în altă zonă modală, se întrebuințează „ftorale“ pentru fiecare din cele trei genuri de cântări:

1. diatonice (8); 2. cromatice (5); 3. enarmonice (5).

1. Ftorale diatonice:

Ⲛ	ⲡ	ⲉ	ⲓ	ⲛ	ⲕ	ⲟ	ⲛ'
ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni'

2. Ftorale cromatice:

glasul II: - pentru di ⲉ { efect: Ke ifes și Pa grav ifes: Pa
- pentru ke ⲛ { acut natural;

glasul VI: - pentru pa ⲉ { efect: Vu ifes ; Ga diez; Zo ifes; Ni'
(pasaje melodice ascendente) { diez;
glasul VI: - pentru di ⲛ {
(pasaje melodice descendente)

- muștar ρ (pentru di), efect: ga diez și pa diez;

3. Ftoralale enarmonice:

agemul ρ (pentru zo), efect: zo ifes și vu ifes;

nisaburul ρ (pentru di), efect: ga diez, vu diez după varianta lui

Macarie și, ga diez vu natural, după greci;

general ifes φ (pentru ke), efect: zo ifes pe tot parcursul melodiei până la apariția unei noi ftoralale;

general diez δ (pentru ga), efect: vu aproape de ga pe tot parcursul melodiei, până la apariția unei noi ftoralale;

hisarul θ (pentru ke), efect: di diez și zo ifes.

De reținut că aceste ftoralale săvârșesc aceeași „lucrare” (modulație), și când se așează pe oricare altă treaptă a scării unui glas, modulând similar, după structura originală.

Ex.: glasul II: Di θ ρ $\rightarrow$ Di.

Ga θ ρ $\rightarrow$ Ga.

b) Ftoralalele secundare sunt diezul (σ) și ifesul (ρ), care au corespondent în muzica liniară diezul (#) și bemolul (b). Acestea alterează ascendent, respectiv descendent, cu un semiton înălțimea sunetului *sub care*, respectiv *pe care* se așează:

Ex.: Di ρ σ $\rightarrow$ Di.

Di ρ σ $\rightarrow$ Di.

Am prezentat ftoralalele ca făcând parte din capitolul despre semiografia bizantină pentru că ele sunt într-adevăr semne (neume) cu conotații foarte precise întâlnite pe lângă semnele vocalice.

„Lucrarea“ lor în detaliu se va face la fiecare glas în parte și într-un capitol separat - la sfârșitul analizei morfologice a tuturor glasurilor - intitulat: „Modulația în muzica psaltică“.

Mărturiile. Partiturile cântărilor bisericești utilizează și o seamă de semne *orientative*, pentru controlul intonației corecte a diastematicii, denumite *mărturii*.

O mărturie este concepută ca un simbol grafic alcătuit din două semne suprapuse:

- unul deasupra, reprezentând inițiala unui sunet anume pe scara muzicală;
- celălalt dedesubt, reprezentând încadrarea sunetului respectiv într-unul din nodurile unui gen (diatonic, cromatic sau enarmonic).

De exemplu: $\begin{array}{c} \text{П} \\ \text{Q} \end{array}$ - inițiala sunetului Pa
- semnul distinctiv al scării diatonice

sau π - inițiala sunetului Pa
 $\hookrightarrow$ - semn distinctiv al scării cromatice

Semnele inițiale ale sunetelor provin din denumirile lor în limba greacă: ν (Ni) Π (Pa) β (Vu) Γ (Ga) Δ (Di) K (Ke) Z (Zo) ν' (Ni)'

Mărturiile astfel concepute sunt numite și „chei”; ele se așează la începutul cântărilor, pentru a indica glasul și sunetul de pornire, precum și pe parcurs, la punctele unde se termină o frază sau începe alta.

În felul acesta - prin mărturii - interpretul partiturii are un control permanent și o atestare exactă atât a sunetului pe care se află cu intonația, cât și a glasului în care este scrisă cântarea; în consecință ea confirmă corectitudinea execuției.

a) mărturii diatonice:

$\frac{z}{\psi}$ $\frac{v}{\eta}$ $\frac{\pi}{\varphi}$ $\frac{\beta}{\kappa}$ $\frac{\gamma}{\eta}$ $\frac{\Delta}{\int}$ $\frac{x}{\varphi}$ $\frac{z}{\kappa}$ $\frac{v}{\eta}$

b) mărturii cromatice:

1. glasul II: $\underline{\nu}$ π $\underline{\flat}$ $\underline{\sharp}$ $\underline{\Delta}$ $\underline{\times}$ $\underline{z'}$ $\underline{\nu'}$

2. glasul VI: π $\flat$ $\underline{\sharp}$ $\underline{\Delta}$ $\underline{\times}$ $\underline{z'}$ $\underline{\nu'}$ π'

c) mărturii enarmonice:

π $\flat$ $\underline{\sharp}$ $\underline{\Delta}$ $\underline{\times}$ $\underline{z'}$ $\underline{\nu'}$ π'



Redăm mai jos diagrama cuprinzând mărturiile utilizate în scrierea psaltică:

Numele treptelor și notelor	Mărturiile diatonice	Mărturiile cromatice			Mărturiile enarmonice		
	Ehurile 1, 4, 5, 8	Eh 2	Eh 6	„Muștar”	Scara „Agem” Eh 3,7	„Nisabur”	„Hisar”
Pa (Re)				ca în diatonic			ca în diatonic
Vu (Mi)				idem			idem
Ga (Fa)					ca în diatonic		idem
Di (Sol)					idem	ca în diatonic	
Ke (La)				ca în diatonic	idem	idem	ca în diatonic
Zo (Si)	 	 	 	idem	 	idem	
Ni (Do)	 	 	 	idem	ca în diatonic	idem	ca în diatonic
Pa (Re)				idem	idem	idem	idem

Capitolul 3

ANALIZA GLASURILOR BISERICEȘTI

Despre moduri (glasuri). Generalități

Arta noastră muzicală bisericească este de sorginte bizantină, de esență monodică și factură modală, utilizând structuri și fizionomii melodice proprii, care o diferențiază de oricare altă artă sonoră tonală sau tonomodală din creația universală.

Modul sau glasul (ehul) presupune un ansamblu de formule și structuri melodice cu o configurație artistică specifică și o funcționalitate distinctă de muzica occidentală.

Fiecărui glas îi corespunde o *scară modală* ce reprezintă relațiile structurale ale glasului prin dispunerea sunetelor sale componente în ordinea înălțimii.

În zona bizantină, în numirea glasurilor bisericești s-au impus două terminologii: una greacă care denumeste cu termenul de *ehuri* și una slavă care denumeste cu *glasuri*; astfel în variantă grecească nu putem spune decât ehul 1, 2, 3, 4 și ehul 1 plagal, 2 plagal, 3 plagal, 4 plagal, iar în terminologia slavonă spune glasul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Autentice:

α'	β'	γ'	δ'
δ	λ	ϱ	μ
alfa „dorios“	vita „lidion“	gama „frigios“	delta „mixolydios“

Plagale:

$\lambda \pi \alpha'$	$\lambda \pi \beta'$	$\lambda \pi \gamma'$	$\lambda \pi \delta'$
plaghios	plaghios	plaghios	plaghios
„alfa“	„beta“	„gama“	„delta“

Glasul I - dorios - $\overset{\curvearrowright}{\breve{\alpha}}$ (Πa)

Glasul II - lidios - $\overline{\breve{\alpha}}$ (Δi)

Glasul III - phrygios - $\breve{\gamma}$ (γα)

Glasul IV - mixolydios - $\overset{\curvearrowright}{\breve{\alpha}}$ (Βου)

Glasul V - hypodorios - $\lambda \pi \breve{\alpha}$ (Πa)

Glasul VI - hypolidios - $\lambda \pi \overline{\breve{\alpha}}$ (Πa)

Glasul VII - hypofrigios - $\overline{\breve{\gamma}}$ (Zo)

Glasul VIII - hypomixolidios - $\lambda \pi \overset{\curvearrowright}{\breve{\alpha}}$ (Ni)

Sisteme muzicale

Gamele apusene se formează cu ajutorul tetracordurilor (o succesiune de patru trepte). În muzica bisericească se folosesc patru feluri de succesiuni numite *sisteme*.

1. *Sistemul difoniei* este alcătuit din două distanțe (intervale) - de unde și numele de difonie - și trei sunete numite tricord, care se înlanțuiesc într-o notă comună. Terțele înlanțuite, după tratate, ar fi egale, în realitate însă sunt neegale.

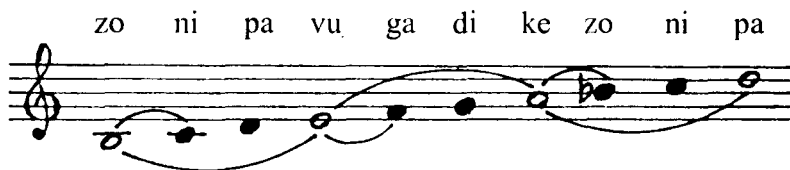


2. *Sistemul trifoniei* este alcătuit dintr-o înlanțuire de tetracorduri, fiecare tetracord conținând trei intervale de secundă (*trifonie*) sau patru sunete (tetracord). Sunt trei feluri de înlanțuiri de tetracorduri sau trifonii:

a) Prima trifonie, cu baza pe ke (*la*) și semitonul așezat la mijlocul tetracordului.



b) A doua trifonie, cu baza pe zo (*si*) și semitonul la capătul de jos al tetracordului.



c) A treia trifonie, cu baza pe di (*sol*) și semitonul la capătul superior al tetracordului.

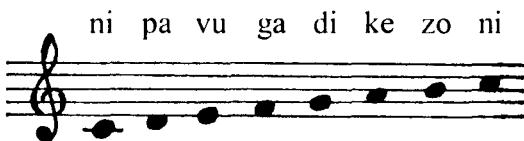


3. *Sistemul roții sau al tetrafoniei* conține patru intervale (tetrafonie) sau cinci sunete (pentacord). Este o înlanțuire de mai multe cvinte unite prin note comune. Prima tetrafonie are baza pe di (*sol*), a doua pe pa (*re*), a treia pe ke (*la*) și a patra pe vu (*mi*).

di ke zo ni pa vu ga di ke zo ni pa vu ga di ke zo



4. *Sistemul octavei sau al diapasonului* conține opt sunete și șapte distanțe sau intervale de secunde.



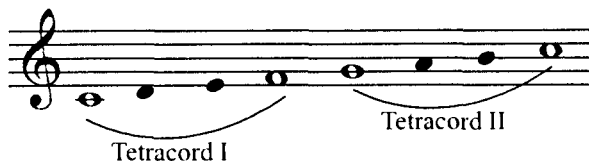
5. *Sistemul disdiapasonului* este o înlănțuire de două octave, pornind de la di (sol).

di ke zo ni pa vu ga di ke zo ni pa vu ga di



Sistemele muzicale ("peri sistematon") reprezintă - în accepțiunea greacă - o combinație de mai multe sunete dispuse în ordine succesivă ascendentă sau descendentă.

Tetracordul, ca o formațiune neautonomă și element constitutiv al tuturor scărilor modale, *este cel mai important sistem*, fiind alcătuit din patru sunete, a căror dispunere într-un interval de cvartă determină caracterul diatonic, cromatic și enarmonic. Modurile grecești se formau prin juxtapunerea de tetracorduri, numite de ei "echoi". Sunetele extreme ale tetracordurilor erau imuabile (fixe) și se numeau "estotes", formând coloanele de neclintit ale construcției melodice, iar sunetele intermediare ale tetracordurilor erau considerate mobile și se numeau "metaboles", putând schimba înălțimea:



Genurile muzicii bisericești

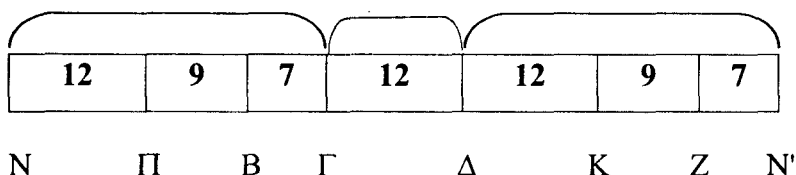
Tactul cântărilor. Cadențele

Un prim factor ce deosebește între ele glasurile muzicii bisericești îl constituie genul melodic cărora aparțin, în care acestea se diversifică, astfel că muzica bisericească apare mult mai variată în plan structural.

Există trei genuri melodice:

a) *genul diatonic* - glasurile 1, 4, 5, 8 și se caracterizează practic prin folosirea în cadrul scărilor glasurilor a tonurilor și semitonurilor. Teoretic, plecând de la faptul că muzica bizantină este o muzică netemperată, scara diatonică are în structura sa: tonuri mari, tonuri mici și tonuri mai mici (semitonuri).

Astfel, scara lui Ni s-ar putea prezenta astfel:



Privită astfel, scara este într-adevăr „dia-tonică”; respectarea în interpretare a diferenței dintre tonul mare și tonul mic rămâne o problemă deschisă și puțin rezolvată într-o zonă a muzicii temperate în care ne mișcăm, vrând-nevrând.

b) *genul cromatic* - glasul 2 și plagalul său, glasul 6, precum și scara muștar (ϳ), utilizând secunde mărite, de un ton și jumătate (practic) și chiar mai mari (teoretic).

c) *genul enarmonic* - glasul 3 și glasul 7 precum și scara agem, nisabur și hisar, utilizând teoretic microtoniile, intervale de sfert de ton. În mod practic, genul enarmonic s-a redus la un gen diatonic temperat.

Pentru că Macarie Ieromonahul și Anton Pann prezintă teoretic aceste genuri, fără să facă referiri la modificarea intonațională a glasurilor, considerăm că pe vremea lor se cânta încă netemperat cu microintervale, ton mare și ton mic și cu intervale mai mari decât secunda mărită.

Percepția actuală a muzicii bizantine în context universal depinde mult de zona istorică și geografică a popoarelor ortodoxe care o practică atunci când vorbim despre această lume a microtoniilor.

O controversă în ceea ce privește *cromatismul bizantin* a apărut prin negarea existenței acestuia înainte de reforma hrysantică. Teoria este susținută de I.D. Petrescu și mai apoi de Titus Moisescu. I.D. Petrescu, în lucrarea „*Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română*“, apărută în 1937 propunea la nivel de autoritate bisericească (sinod) impunerea unor măsuri: textele vechilor documente liturgice-muzicale să fie declarate normative, diatonicizarea muzicii bisericești care ar aduce purificarea în însăși ființa ei, înlăturarea tuturor elementelor străine ș.a.

V. Giuleanu, în „*Melodica bizantină*“, (p. 46) se întreabă și el dacă în muzica bizantină au existat dintotdeauna cântări cromatice; tot el argumentează că, dacă muzica apuseană a fost profilată doar pe diatonism - I.D. Petrescu prin studiile sale la Paris fiind și el influențat de diatonismul apusean - muzica bizantină a utilizat de la începuturile sale și cromatismul modal. În primul rând, muzica bizantină moștenește direct mijloacele de lucru evreiești, dar și eline - la vechii greci, se știe, genul cromatic a fost clar reprezentat. Chiar Septimiu Boetius (sec. VI d. Hr.), teoretician al muzicii medievale apusene, în tratatul său „*De musica*“ vorbește de existența celor trei genuri - diatonum, chroma, charmonia. Petre Vintilescu în „*Poezia imnografică și cântarea bisericească*“ pomeneste de existența genului cromatic în perioada lui Ioan Damaschinul. La aceasta se adaugă irezistibila influență a melosului popular din regiunile răsăritene.

Este adevărat că ne lipsesc documentele muzicale de epocă pentru confirmarea acestei realități, dar nici nu se poate acredita ideea că, în

muzica bizantină, cromatismul a apărut mai târziu, venind din influențele melosului turco-arab după căderea Imperiului bizantin, de la 1453. Se afirmă chiar că genul cromatic a fost introdus prin reforma hrysantică de la începutul secolului al XIX-lea.

A accepta o asemenea idee înseamnă a admite un „hiatus“ de cincisprezece secole între cromatismul elin și cel bizantin sau, dacă ar fi pus pe seama reformei hrysantice ar trebui să negăm total conservatorismul dogmatic răsăritean, gândindu-ne că peste noapte, cineva ar fi putut să introducă în cântarea bisericească o așa „noutate“ lipsită de orice temei tradițional.

Considerăm, aşadar, inadecvate și fără finalitate încercările unor bizantinologi contemporani de a „diatoniza“ în întregime muzica bizantină, eliminând din corpul ei cromatismul modal, ca unul ce nu i-ar aparține organic.

De asemenea, amintim că în gramatica lui G. Konstantinou (citată de noi), se amintește evaziv de genul enarmonic, glasurile enarmonice (în special gl. III și VII) fiind de fapt glasuri „diatonice“ cu scări echivalente diatonismul egal temperat (vezi mai detaliat la „*Scările glasurilor*“).



Tactul cântărilor bisericești (tempo, mișcare)

În muzica bisericească există un strâns raport între tempoul sau viteza de desfășurare a cântăților și formele lor ritmice, determinându-se caractere și structuri specifice pentru fiecare din cele patru grade de mișcare (tacturi) cu care se lucrează această muzică:

a) *tactul recitativ* $\bar{T}$, presupune o mișcare liberă, declamatorie, apropiată de cadența vorbirii (parlando).

Acest tact se utilizează în cântarea liturgică a preotului sau diaconului la ecteniii, ecfonise, citirea Apostolului și a Sfintei Evanghelii, la citirea acatistelor sau în recitativul stihurilor care introduc o stihiră.

b) *tactul irmologic* $\bar{T}$ (tropăresc) presupune o mișcare vie, animată, ce se desfășoară cursiv, fiind, într-o viteză constantă giusto-silabică, fiecărei silabe repartizându-i-se o singură durată de etalon.

Acest tact se utilizează în cântarea stihurilor de la vecernie, a stihoavnei, troparelor, antifoanelor de la Utrenie și Sfânta Liturghie, sedelnelor Utreniei, binecuvântărilor Învierii, catavasiilor, a doxologiilor.

c) *tactul stihiraric* $\bar{T}$ - o mișcare liniștită, moderată, calmă; acest tact dezvoltă pe lângă formele de tip silabic, o seamă de forme de tip melismatic, cu prelungiri decente ale vocalelor, făcând textul înțeles. În special, tactul stihiraric aduce în plus față de tactul irmologic, cadențe specifice într-un ritm melismatic de genul:



Acest gen de cadență îl întâlnim la toate glasurile, în tactul stihiraric, pe treptele specifice ale galsului respectiv.

Exemplu de cântări în tactul stihiraric: Doamne strigat-am, stihirile, dogmaticile glasurilor, laudele, slavele laudelor ș.a.

d) *tactul papadic* $\frac{1}{2}$ - presupune o mișcare rară, uneori gravă, așezată.

În cântarea papadică, despărțirea de ritmica prozodică este totală; textul devine pretext, iar muzica text; melodia se desfășoară pe lungi vocalize independente de textul literar. De aceea genul acestor cântări permite o ritmică bogată cu toate combinațiile posibile de gorgoane, trigorgoane ș.a.

Cântările cele mai uzitate în acest tact sunt chinonicele și heruvicele.



Despre cadențe

Ca orice altă piesă muzicală (populară sau cultă, omofonă sau polifonă) și cântările din muzica bisericească debutează într-un tipar ritmico-melodic de deschidere și se termină formând o turnură conclusivă. Între aceste două poluri - incipit și finis - pot fi cuprinse diferite momente care marchează un popas vremelnic sau un nou avânt spre punctul conclusiv al linie melodice ("răzimări", cum le spune Macarie Ieromonahul).

Ca și în limbajul vorbit, linia melodică comportă, așadar, pentru logica sa de construcție formală, o serie de întreruperi strâns legate de punctuația gramaticală, întreruperi denumite generic *cadențe*. Acest sentiment de punctuație și suspensie se realizează în muzică nu prin întreruperea discursului muzical cu ajutorul pauzelor, ci prin întorsături cadențiale specifice pe care le vom analiza la fiecare glas în parte.

Ca aspect general însă - pentru toate modurile - cadențele sunt de trei feluri:

a) *cadențe imperfecte*, situate de regulă la jumătatea unei fraze muzicale, cerând continuarea ideii muzicale; textul literar este semnalat cu virgulă, uneori punct și virgulă, conjuncția „și” care face legătura propozițiilor în frază;

b) *cadențe perfecte*, situate de regulă la sfârșitul unei fraze melodice, exprimând în mod complet ideea sau un șir de idei muzicale. Textual o cadență perfectă este consemnată cu punct, punct și virgulă, două puncte, semnul exclamării etc.;

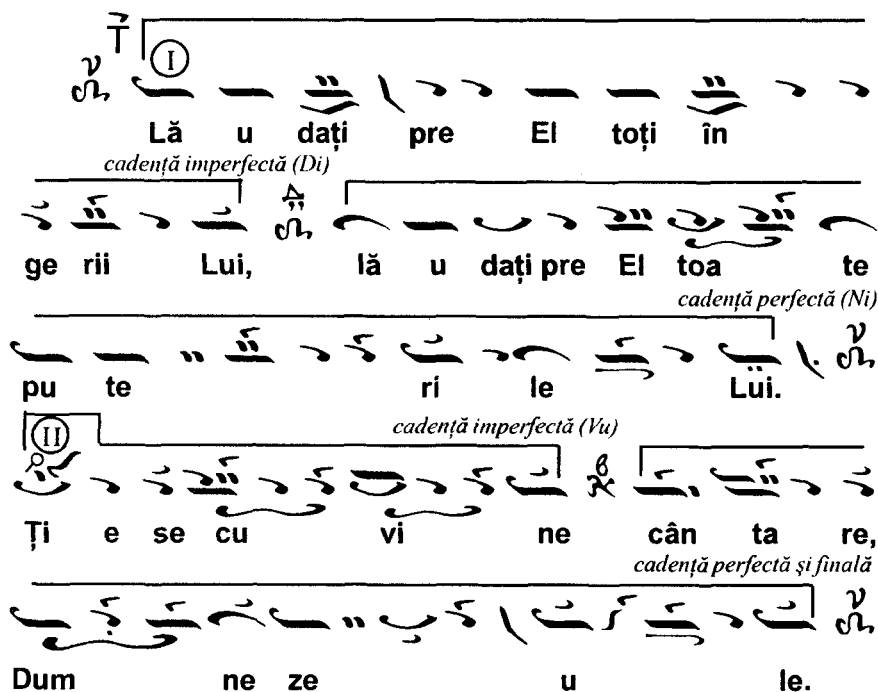
c) *cadențe finale*, sunt cadențe perfecte marcând sfârșitul cântării. La textul literar poate apărea doar punct.

N.B.: Aceste cadențe diferă de la un glas la altul prin încadrarea specială într-o scară specifică fiecărui glas și diferă în funcție de tactul cântării (irmologic, stihiraric sau papadic). Elevii trebuie să

diferențieze - mai ales când vor învăța să cânte practic - modul de cântare irmologic (silabic) de cel stihiraric (cu cadențe melismatice, specifice), mai ales când scara glasului este identică pentru ambele tacturi.

Exemplu de cadențe în cântarea stihirarică:

glas VIII  VI



Lă u dați pre El toți în

cadență imperfectă (Di)

ge rii Lui, lă u dați pre El toa te

cadență perfectă (Ni)

pu te ri le Lui.

cadență imperfectă (Vu)

Ți e se cu vi ne cân ta re,

cadență perfectă și finală

Dum ne ze u le.

În acest fragment din Laudele gl. VIII (N. Lungu), sunt două fraze melodice cu câte două cadențe (două imperfecte și două perfecte); cele două fraze alcătuiesc împreună o *periodă*. Mai multe perioade alcătuiesc o *secțiune*. În general, sfârșitul secțiunilor este marcat cu o „coda“, pentru a „anunța“ preotul să intervină cu replica specifică, după rânduielile tipiconale.

Exemplu („Dogmatica“ glasului VIII):

su fle te le noa stre,

coda

su fle te le noa stre.

Exemplu de cadențe într-o cântare irmologică
fragment din Doxologia glasului VIII

Lă u dă mu - Te, bi ne Te cu vân

tăm, în chi nă mu - ne Ți e. Te

slă vlm pe Ti ne. Îți mul Țu mim Ți e

pen tru sla va Ta cea ma re.

cadență imperfectă (Di)

cadență perfectă (Ni)

cadență imperfectă (Vu)

cadență imperfectă (Di)

cadență perfectă și finală (Ni)

În exemplul de mai sus avem o perioadă muzicală alcătuită din două fraze melodice, prima cu o cadență imperfectă și una perfectă, a doua cu două cadențe imperfecte (Vu și Di) și o cadență perfectă finală.

Scările glasurilor: analiză comparată

Scara modală echivalentă în conceptul tonal cu *gama* constă din reprezentarea relațiilor structurale ale unui glas prin dispunerea sunetelor sale componente în ordinea înălțimii. Scara modală derivă din glasul respectiv și nu invers; ea reprezintă de fapt *schematic* fenomenul artistic complex cuprins în noțiunea de *eh* (mod, glas). De obicei, scara rămâne la stadiul orientativ; sunt câteva sunete „pilon“, iar celelalte își modifică foarte ușor înălțimea prin mersul melodic, florale etc.

Scara unui glas constituie sistemul de abstractizare și, totodată, de singularizare, printr-un șir de trepte, a raporturilor generate de sunete în cadrul glasului.

După *dimensiunea* sau spațiul limită pe care-l cuprind diferite scări modale, acestea se împart în :

- *scări octaviante*, utilizând toate cele șapte trepte ale unui glas, deci cu alcătuire completă, numite și scări „*diapason*“ („*dia*“ = prin; „*pason*“ = toate = scară care cuprinde toate sunetele).

- *scări infraoctaviante*, utilizând 3, 4, 5 sau 6 trepte, după principiul „*roții*“ sau scările generate de anumite florale care nu sunt specifice unui mod, cum ar fi: hisar, nisabur, muștar ș.a.

- *scări supraoctaviante*, de forma dublei octave (*disdiapason*), pentru cântări cu ambitusuri largi.

O problemă controversată în domeniul scărilor muzicale din muzica bizantină e reprezentă sistemul de divizie acustică a *octavei bizantine*, prin diferențierea care apare la nivel de Ton mare și ton mic:

- octava bizantină după Euclide, preluată de elini are *36 de secțiuni*;

- octava lui Helmotz, *54 de secțiuni*;

- octava unei Comisii internaționale din 1881, menționată de Jaques Chailley și folosită de G. Konstantinou are *72 de secțiuni*;

- octava lui Hrysant de Madithoss, adoptată și de Macarie Ieromonahul are 68 de secțiuni;

- octava lui Anton Pann, 22 de secțiuni (versiune românească);

- octava temperată 12 secțiuni egale (semitonuri).

Noi vom face un mic studiu comparativ la ultimele patru variante din enumerarea de mai sus și vom observa raporturile acustice ale acestor scări:

1. „Scara modală“ după Hrysant și Macarie Ieromonahul cu diapasonul împărțit în 68 de secțiuni, având următoarea variantă diastematică:

T mare = 12 secțiuni	}	în genul diatonic
T mic = 9 secțiuni		
T mai mic (semiton) = 7 secțiuni		

T cromatic $\simeq 2 + = 14$ secțiuni	}	glasul II cromatic
T mare = 12 secțiuni (ton de legătură)		
semiton cromatic = semiton diatonic = 7 secțiuni		

T cromatic $\simeq 2 + = 18$ secțiuni	}	glasul VI cromatic
T mare (de legătură) = 12 secțiuni		
Semiton cromatic descendent (prin ifes) = 7 secțiuni		
Semiton cromatic ascendent prin (prin diez) = 3 secțiuni		

T enarmonic = 13 secțiuni	}	genul enarmonic
T mare = 12 secțiuni		
semiton enarmonic = 3 secțiuni		

2. „Scara modală“ după Anton Pann cu diapasonul împărțit în 22 de secțiuni, având următoarea variantă diastematică:

T mare = 4 secțiuni	}	în genul diatonic
T mic = 3 secțiuni		
T mai mic (semiton) = 2 secțiuni		

$T \text{ cromatic} \simeq 2 + = 5 \text{ secțiuni}$
 $T \text{ mare (de legătură)} = 4 \text{ secțiuni}$
 $\text{semiton cromatic} = \text{semiton diatonic} = 2 \text{ secțiuni}$

} glasul II cromatic

$T \text{ cromatic} \simeq 2 + = 6 \text{ secțiuni}$
 $T \text{ mare (de legătură)} = 4 \text{ secțiuni}$
 $\text{Semiton cromatic descendent (prin ifes)} = 2 \text{ secțiuni}$
 $\text{Semiton cromatic ascendent prin (prin diez)} = 1 \text{ secțiune}$

} glasul VI cromatic

$T \text{ mare} = t \text{ mic} = 4 \text{ secțiuni}$
 $\text{Semiton enarmonic} = 1 \text{ secțiune}$

} genul enarmonic

3. „Scara modală“ după comisia internațională și adoptată de Gheorgos Konstantinou, cu diapasonul împărțit în 72 de secțiuni, având următoarea variantă diastematică:

$T \text{ mare} = 12 \text{ secțiuni}$
 $T \text{ mic} = 10 \text{ secțiuni}$
 $T \text{ mai mic (semiton)} = 8 \text{ secțiuni}$

} în genul diatonic

$T \text{ cromatic} \simeq 2 + = 16 \text{ secțiuni}$
 $T \text{ mare (de legătură)} = 12 \text{ secțiuni}$
 $\text{Semiton diatonic} = 6 \text{ secțiuni}$
 $\text{semiton diatonic} = 8 \text{ secțiuni}$

} glasul II cromatic

$T \text{ cromatic} \simeq 2 + = 18 \text{ secțiuni}$
 $T \text{ mare (de legătură)} = 12 \text{ secțiuni}$
 $\text{semiton cromatic ascendent și descendent} = 7 \text{ secțiuni}$

} glasul VI cromatic

$T \text{ mare} = T \text{ mic} = 12 \text{ secțiuni}$
 $\text{semiton} = 6 \text{ secțiuni}$

} gen „enarmonic“

4. „Scara egal temperată“, cu diapasonul împărțit în 12 semitonuri egale, echivalentă gamelor occidentale:

$T = 1$ secțiune
 $\text{semitonul} = 1/2$ secțiune
 }
 genul diatonic și cromatic

$T \text{ cromatic} = 1 \frac{1}{2}$ secțiuni
 $T = 1$ secțiune
 $\text{semitonul} = 1/2$ secțiune
 }
 gen cromatic

Analiza grafică a „scărilor“. Deosebiri de structură și intonație

Glasul VIII (diatonic)

	68s.		22s.		72s.		12s.
	Ni'		Ni'		Ni'		Ni'
7	Zo	2	Zo	8	Zo	1/2	Zo
9	Ke	3	Ke	10	Ke	1	Ke
12	Di	4	Di	12	Di	1	Di
12	Ga	4	Ga	12	Ga	1	Ga
7	Vu	2	Vu	8	Vu	1/2	Vu
9	Pa	3	Pa	10	Pa	1	Pa
12	Ni	4	Ni	12	Ni	1	Ni

„Scară“ după Hrysant și Macarie „Scară“ după A. Pann „Scară“ după Comisia internațională și G. Konstantinou „Scară“ egal temperată

Cu excepția scării temperate care nu face distincție între ton mare și ton mic, celelalte scări cu tradiție orientală sesizează această deosebire.

În scara după Anton Pann T mare - T mic - ST (4-3-2) se prezintă într-o progresie aritmică cu proporția 1; după G. Konstantinou progresia aritmică are proporția 2 (12-10-8).

Concluzia ar fi că diatonismul modal bizantin este (teoretic) *diferit* de diatonismul tonal din muzica occidentală.

O asemănare între sistemul temperat și netemperat vom observa mai degrabă în cadrul genului enarmonic.

Credem că diatonismul bizantin cu Tonuri mari și mici a rezultat din atracția sunetelor în sens *ascendent* spre „pilonii“ de bază ai scării modale: Ex.: în glasul VIII „pilonii“ sunt Ni, Vu, Di și Ni'. Melodica atrage pe Zo spre Ni', pe Pa spre Vu și pe Ga spre Di cu semidiez (♯) modificând propriu-zis diastematica în Tonuri mari, mici și semitonuri:



Privită din această prismă, o scară modală formată numai din tonuri - mari, mici și „mai mici“ (în greacă: mizon, elasson, elahistos) - își merită pe deplin numele de scară „dia-tonică“ și nu mai are nevoie de o demonstrație teoretică specială care să justifice noțiunea de diatonism.

Glas II (cromatic)

68s.	22s.	72s.	12s.
7 Ni'	2 Ni'	6 Ni'	1/2 Ni'
Zo	Zo	Zo	Zo
14	5	16	1 1/2
7 Ke	2 Ke	8 Ke	Ke
Di	Di	Di	Di
12	4	12	1
7 Ga	2 Ga	6 Ga	Ga
Vu	Vu	Vu	Vu
14	5	16	1 1/2
7 Pa	2 Pa	8 Pa	Pa
Ni	Ni	Ni	Ni

„Scară” după
Hrysant și Macarie

„Scară”
după A. Pann

„Scară” după Comisia
internat. și G. Konstantinou

„Scară”
egal temperată

Glas VI (cromatic)

68s.	22s.	72s.	12s.
3 Ni'	1 Ni'	6 Ni'	1/2 Ni'
Zo	Zo	Zo	Zo
18	6	18	1 1/2
7 Ke	2 Ke	6 Ke	Ke
Di	Di	Di	Di
12	4	12	1
3 Ga	1 Ga	6 Ga	Ga
Vu	Vu	Vu	Vu
18	6	18	1 1/2
7 Pa	2 Pa	6 Pa	Pa
Ni	Ni	Ni	Ni

„Scară” după
Hrysant și Macarie

„Scară”
după A. Pann

„Scară” după Comisia
internat. și G. Konstantinou

„Scară”
egal temperată

În genul cromatic cea mai interesantă remarcă este că în tradiția românească semitonul cromatic este egal cu semitonul diatonic; tradiția greacă face distincție între cele două semitonuri, astfel încât *semitonul cromatic* este mai mare decât cel diatonic și egal cu *tonul mic* în diastematica diatonică. Acest lucru a generat o intonație specială a glasului II, prin „relativa“ diatonizare a lui Ke (care nu mai e ifes) și eliminarea 2+ (Ke^{ifes} - Zo). Această intonație se mai întâlnește și la noi în mănăstirile din Moldova, limitând însă varietatea acustică a glasului II printr-o oarecare diatonizare.

În glasul VI (cromatic) însă, în tradiția românească asistăm la prezența a două semitonuri distincte: unul rezultat prin alterare descendentă între (Pa-Vu'; Ke-Zo) (de 7 secțiuni la Macarie, respectiv 2 la A. Pann) și altul rezultat prin alterarea ascendentă între (Ga-Di; Ni-Pa') (de 3 secțiuni la Macarie, respectiv 1 ^{1/2} la A. Pann). În tradiția greacă întâlnim un singur semiton cromatic, de 6 secțiuni.

Glas III (enarmonic)			
68s.	22s.	72s.	12s.
Ni' -----	Ni' -----	Ni' -----	Ni' -----
13	4	12	1
Zo -----	Zo -----	Zo -----	Zo -----
3	1	6	1/2
Ke -----	Ke -----	Ke -----	Ke -----
12	4	12	1
Di -----	Di -----	Di -----	Di -----
12	4	12	1
Ga -----	Ga -----	Ga -----	Ga -----
3	1	6	1/2
Vu -----	Vu -----	Vu -----	Vu -----
13	4	12	1
Pa -----	Pa -----	Pa -----	Pa -----
12	4	12	1
Ni -----	Ni -----	Ni -----	Ni -----
„Scară“ după Hrysant și Macarie	„Scară“ după A. Pann	„Scară“ după Comisia internaț. și G. Konstantinou	„Scară“ egal temperată

În gramatica lui Gh. Konstantinou, citată de noi în bibliografie, se pomenenște tangențial de genul enarmonic; singurele genuri analizate rămân; cel diatonic și cel cromatic.

Observăm că „scara“ lui Gh. Konstantinou este identică cu scara „egal-temperată“. Așadar, „enarmonismul“ galsului III (variantă grecească) poate fi catalogat ca un „diatonism“ în intonație egal-temperată.

Macarie și A. Pann teoretizează enarmonismul prin apropierea la sfert de ton între Vu și Ga prin atracția ascendentă a lui Vu și între Zo și Ke prin atracția lui Zo la sfert de ton către Ke.

În analiza morfologică a glasurilor bisericești vom urma firesc, tradiția românească, abordând enarmonismul ca gen distinct în muzica psaltică și vom prezenta facultativ, cazuri particulare ale unor scări derivate.



Glusul I (Dorian)

În ordinea teoretică, glasul I reprezintă primul sistem de organizare diatonică a cântărilor bisericești.

Cântările glasului I folosesc, în principal, o scară *diapason* (adică cu dispozitivul intervalic complet al celor 7 trepte) având baza în Pa.

Semnul glasului (cheia): ѿ Па

Ftoraua specifică: $\flat$, de obicei pentru Ke.

Scara glasului:

Pa'		Re
	4	
ni		do
zo	2	si
	3	
ke		la
	4	
di		sol
	4	
ga		fa
vu	2	mi
	3	
Pa		Re



Pa'		Re
	1	
ni		do
zo	1/2	si
	1	
ke		la
	1	
di		sol
	1	
ga		fa
vu	1/2	mi
	1	
Pa		Re

Intonație autentică bizantină
(cu tonuri mari, mici și semitonuri)

Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

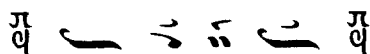
Am prezentat scara glasului I în două variante (una cu tonuri mari, mici și semitonuri, care este autentică de tip bizantin, și alta cu tonuri egale și semitonuri, convențională de tip occidental) care teoretic presupune că precizia acustică (intonațională) firească este prima, dar

practic intonația vremurilor noastre este temperată (tonuri egale). Un lucru menționat de toți cercetătorii muzicii bizantine este că glasul I trebuie să aibă în structura scării sale tot timpul Zo natural (aproape de Ni); în practică, atât în gramaticile de după I. Popescu Pasărea cât și în cântările publicate), melodiile glasului I se intonează în urcare cu zo natural și în coborâre cu Zo ifes. Astfel, în unele cazuri, maeștri contemporani ai cântului bisericesc, folosesc și colorarea frigidă a glasului alterând descendent treapta a II-a (Vu ifes). Impunerea intonației cu Zo natural nu se poate face atâta timp cât cărțile de strană utilizează scara gl. I alterată cu Zo ifes în coborâre. Acest lucru întărește și mai mult faptul că „practica“ depășește limitele stricte ale „teoriei“, în cazul nostru „scara“ reprezintă doar schematic fenomenul artistic complex.

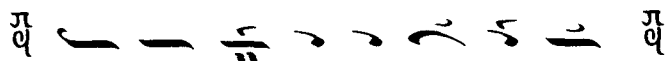
Formula clasică de intonare (acordaj) a glasului I:



Alte formule din gramatici mai vechi:

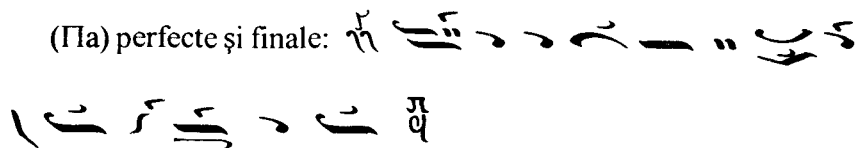


A na nes.

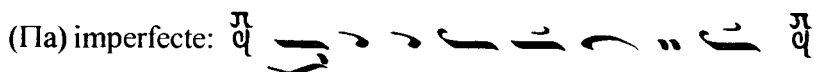


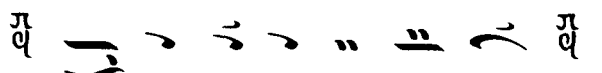
Cadențe stihirarice:

(Πa) perfecte: 

(Πa) perfecte și finale: 

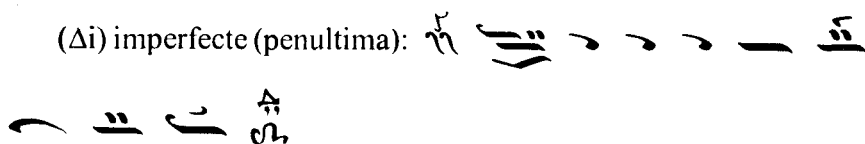
(Γa) imperfecte: 

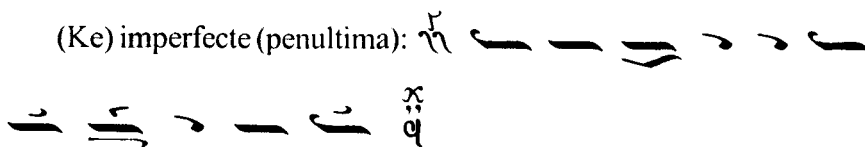
(Πa) imperfecte: 







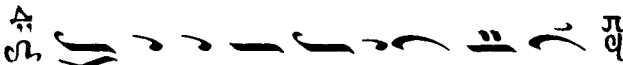
(Δi) imperfecte (penultima): 

(Ke) imperfecte (penultima): 

Concluzie: perfecte și finale pe Pa;
imperfecte pe Pa, Ga, Di și Ke.

Cadențe irmologice:

(Πa) perfecte: 



(Πa) perfecte și finale: 

(Δi) imperfecte: 

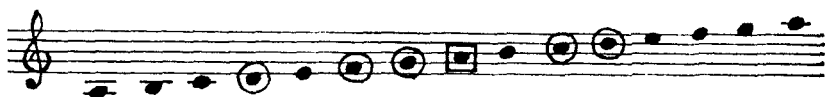




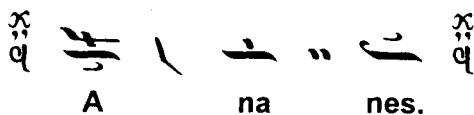


Concluzie: perfecte și finale pe Pa;
imperfecte doar pe Di.

Observații: În gramaticile mai vechi apar disensiuni în ceea ce privește scara cu baza în Zo natural din grav. Anton Pann și Teodor N. Stupcanu o consideră o variantă a glasului I (numită „varis” sau „protovaris” = greu) iar I. Popescu Pasărea consideră că este o variantă a glasului VII. Închinăm să dăm dreptate lui Popescu Pasărea deoarece și la greci se mai utilizează doar următoarele scări ale glasului I și nu se fac referiri la o scară cu baza în Zo grav:



glasul I tetrafon din Ke (εχω πρώτος), glasul I „exterior“; cheia Ke $\flat$; apechema (formula):



Am notat în pătrat $\square$ cadența perfectă și în cerc $\bigcirc$ cadențele imperfecte.

În mod surprinzător, anumite cântări ale glasului I pătrund în sfera cromaticului, cum vom întâlni câteva sedelne de la Utrenia gl. I (vezi: „Mormântul Tău, Mântuitorule“, „Pe cruce Te-ai pironit“ etc.). Este vorba despre glasul I din Ke cromatic malakós (μαλακός = liniștit) după difonie cu cheia $\flat$ Ke $\frac{\flat}{\flat}$, transpus în lucrările mai noi în Di $\frac{\flat}{\flat}$ pentru a ușura citirea (glas II $\frac{\flat}{\flat}$).



Glasul al II-lea (Lidian)

Primul studiu de melodică cromatică îl vom efectua prin cântările glasului al II-lea, având în structura sa ca interval caracteristic secunda mărită ($1^{1/2}$).

ni'		do'
zo	2	si
	5	
ke		la ^b
Di	2	Sol
	4	
ga		fa
vu	2	mi
	5	
pa		re ^b
ni	2	do

*Intonație autentică bizantină
(cu tonuri de 4 și 5 secțiuni)
și semitonuri*



ni'		do'
zo	1/2	si
	1 1/2	
ke		la ^b
Di	1/2	Sol
	1	
ga		fa
vu	1/2	mi
	1 1/2	
pa		re ^b
ni	1/2	do

*Intonație convențională
(cu tonuri, secunde, mărite
și semitonuri)*

În plan funcțional, divizarea scării modale a glasului nu se face prin tetracorduri, despărțite prin intervalul de ton între Ga și Di, ci prin sistemul difoniei (vezi capitolul „Despre glasuri”) care explică și de ce Pa din acut este natural iar cel din grav este alterat descendent.

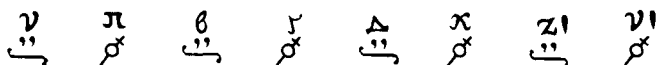
Semnul glasului (cheia): sau

Ftorale: a) pentru Di (sau Vu, Ni, Zo', Pa') cu efect asupra lui Ke, care devine ifes ^ρ ;

b) ♩ pentru Ke (sau Ga, Pa și Ni') cu același efect.

„Lucrarea“ acestor ftorale cromatice poate fi anulată de ftoralele diatonice sau enarmonice.

Mărturiile cromatice ale glasului al II-lea:



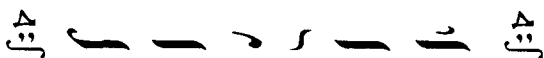
Formula clasică de intonare (acordaj) a glasului al II-lea:



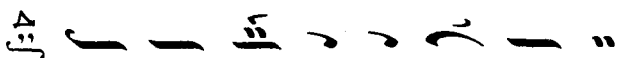
Alte formule din gramaticile mai vechi:

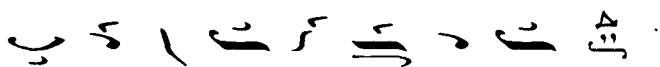


Ne a ne es.

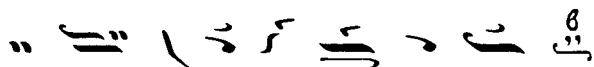


Cadențe stihirarice:

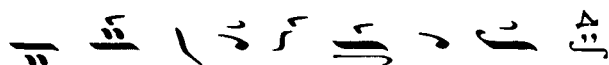
(Di) perfectă: 

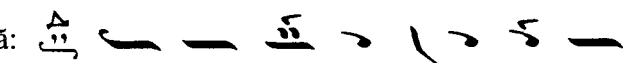


(Vu) perfectă: 



(Di) finală: 

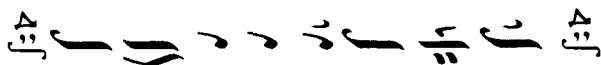


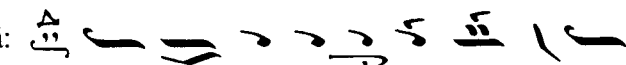
(Di) imperfectă: 



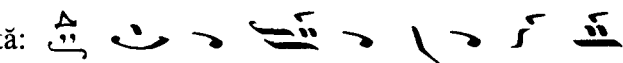






(Vu) imperfectă: 



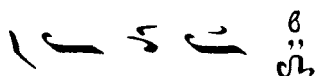
(Zo') imperfectă: 

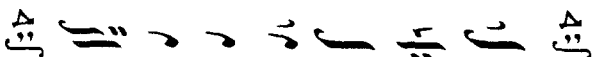


Concluzii: în tactul stihiraric cadențele perfecte sunt pe Di și Vu, cele imperfecte pe Di, Vu și Zo, iar finale doar pe Di.

Cadențe irmologice:

(Vu) perfectă: 



(Di) imperfectă: 

(Di) finală: 



Cadențele irmologice sunt perfecte în Vu, imperfecte în Di și finale numai în Di.

Observații: glasul II irmologic are o formă specifică pentru cântările stihoavnei, antifoanelor Utreniei și troparelor de la Canon, întrebuițând scara cromatică a glasului VI cu baza în Πα.

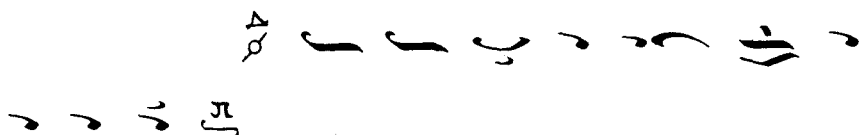
Cadențe irmologice după scara glasului VI:

Δi (imperfecte): 





Πα (perfecte): 



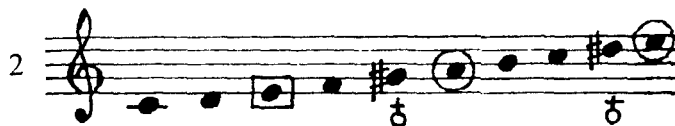
Alte forme ale glasului II:

Școlile din Grecia prezintă și alte scări ale glasului II, pe care însă le prezentăm cu titlu informativ și facultativ:



$\overline{\text{Vu}} \ominus$ glas II cromatic din Vu sau „meso-ul, glasul median, de mijloc“ al ehului II cromatic.

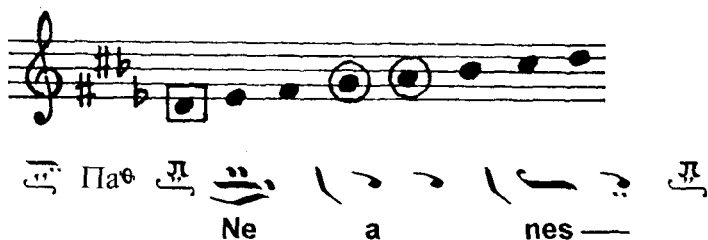
Forma de intonație: $\overline{\text{Vu}} \ominus$ $\overline{\text{Ne}}$ a $\text{nes} \text{ —}$



glasul II liniștit ($\epsilon\tau\omega \mu\alpha\lambda\alpha\kappa\acute{o}\varsigma$) $\overline{\text{Vu}} \ominus$. Îl întâlnim doar prin manuscrise sau tipărituri mai vechi, dar el trebuie gândit astfel: $\overline{\text{Vu}} \ominus = \ominus$;

formula (apechema): $\overline{\text{Vu}} \ominus$ $\overline{\text{Ne}}$ a $\text{nes} \text{ —}$

Această scară se transformă într-o scară a lui $\Pi\alpha$ ($\oplus$), fragmente modulatorii întâlnind și astăzi prin trecerea scurtă din glasul II în glasul IV spre baza $\text{Ni} \downarrow$



(Vezi Dogmatica glasului II și stihira a IV-a din Vecernia glasului II, N. Lungu)

3. Grecii mai folosesc pentru tactul papadic o scară a glasului al II-lea cu baza în Pa, numit și „ehul al II-lea prim“.



în care tetracordul Pa-Di este diatonic.

Glasul al III-lea (Frigian)

Studierea glasului al III-lea prezintă unele dificultăți, întrucât se face după două concepte diferite:

- un concept original, prin care modul e considerat de factură enarmonică (cu sferturi de ton în componență);

- un concept convențional, prin care modul se consideră diatonic prin crearea unei scări alcătuită din tonuri și semitonuri. Acest al doilea concept provine din influența muzicii temperate apusene, datorită căreia s-a ajuns la tratarea glasului III drept echivalentul unei tonalități (fa major).

Scara glasului:

ni'	do
4	
so	si ^b ↓
1	
ke	la
4	
di	sol
4	
Ga	Fa
1	mi [#]
4	
pa	re
4	
ni	do



*Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari
și sferturi de ton)*

ni'	do
1	
so	si ^b
1/2	
ke	la
1	
di	sol
1	
Ga	Fa
1/2	mi
1	
pa	re
1	
ni	do

*Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)*

Semnul glasului: ъ (Γa)

Ftorale specifice: a) ⁹ (agemul); acesta coboară pe Zo aproape de Ke la sfert de ton și în același timp ridică pe Vu către Ga la sfert de ton (când se așează pe Ga). În practică, glasul III nu se mai cântă enarmonic, ci diatonic, cum am mai spus:

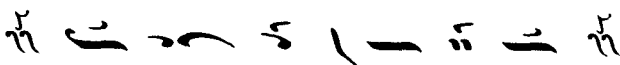
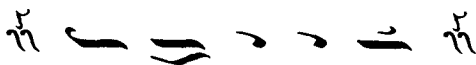
ъ Γa ъ;  Γa);

b) se mai folosesc și ftoralele enarmonice: general ifes[♯] și general diez[♯].

Formula clasică de intonație (acordaj):



Alte formule din gramaticile mai vechi:



Na

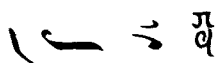
na.

Cadențe stihirarice:

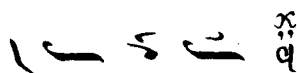
(Πα) perfecte: $\begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix}$ 

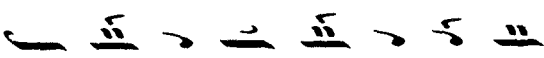


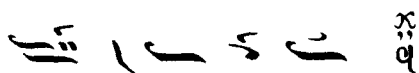
$\begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix}$ 

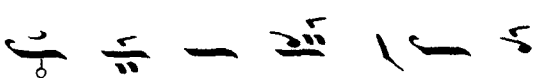


(Κε) imperfecte: $\begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix}$ 



$\begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix}$ 



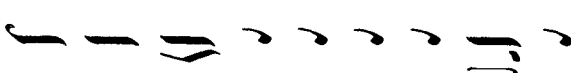
$\begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix}$ 

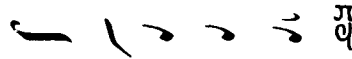


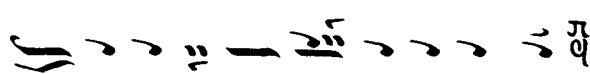
(Γα) finale: $\begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} \times \\ \times \\ \times \end{smallmatrix}$ 



Cadențe irmologice:

(Πα) perfecte: $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 

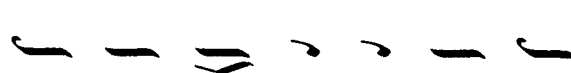


$\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 

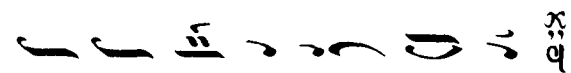
$\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 

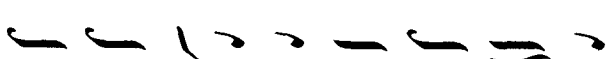


(Ke) imperfecte: $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 

$\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 



$\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 

(Γα) finale: $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ 



Observații:

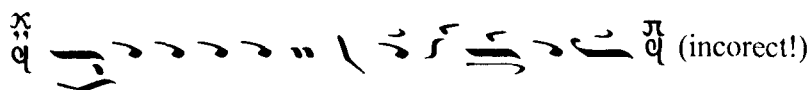
1. Glasul al III-lea mai întrebuițează o scară asemănătoare celei propriu-zise (εσω), însă sunt „căutate“ mult mai des cadențele din Πα:



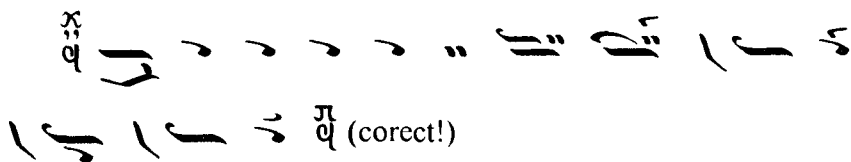
(ѿ Γa ϕ — ; sau —)

2. I. Popescu Pasărea amintește că în Anastasimatarul lui Macarie, stihirile de la Laude sunt scrise în tactul irmologic (excepție de la regulă). De asemenea, și stihirile de la Vecernie trebuie să se cânte în tactul irmologic (afară de slave).

3. Observăm că glasul al III-lea face excepție și de la tipul de cadență melismatică specifică stihiraricului; astfel, cadența de tipul:



este înlocuită cu:



Glasul al IV-lea (Mixolidian)

Cel de-al patrulea glas diatonic prezintă cântări mult mai diversificate decât celelalte glasuri, pentru fiecare din cele patru ipostasuri ale sale:

- a) glasul al IV-lea irmologic (leghetos)
- b) glasul al IV-lea stihiraric
- c) glasul al IV-lea papadic

a) Glasul al IV-lea irmologic

Melodica glasului IV leghetos folosește o scară diatonică, cu baza pe Vu, cel mai important sunet din scară.

Vu'		Mi
pa	3	re
	4	
ni	2	do
zo	3	si
ke	4	la
di	4	sol
ga		fa
Vu	2	Mi



*Intonație autentică bizantină
(cu tonuri mari, mici și semitonuri)*

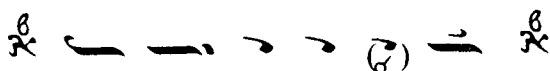
Vu'		Mi
pa	1	re
	1	
ni	1/2	do
zo	1	si
ke	1	la
di	1	sol
ga	1	fa
Vu	1/2	Mi

*Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)*

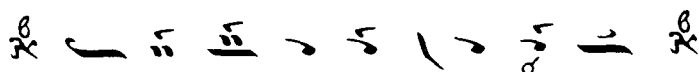
Semnul glasului:  Vu $\bar{v}$

Flora specifică: ϵ Vu

Formula clasică de intonație (acordaj):



Alte formule:



le ghe tos

Cadențe irmologice:

(Vu) perfecte: A^{A} B^{B} C^{C} D^{D} E^{E} F^{F} G^{G} H^{H} I^{I} J^{J} K^{K} L^{L} M^{M} N^{N} O^{O} P^{P} Q^{Q} R^{R} S^{S} T^{T} U^{U} V^{V} W^{W} X^{X} Y^{Y} Z^{Z}

[illegible]

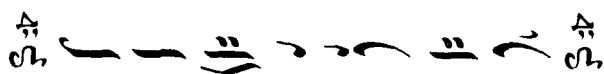
٢٨٠

(Vu) finale: 

1-1-28

(Di) imperfecte: $\frac{6}{\times}$       

“ ۱۱ ”



(Vu) imperfecte:

(Па) imperfecte:



N.B. Troparele și Condacele glasului al IV-lea fac excepție de la regulile tactului irmologic propriu-zis; ele întrebuintează scara glasului al II-lea, cu cadențe perfecte și finale în Vu, imperfecte în Di:



Câteva sedelne de la Utrenia Învierii (gl. IV) sunt în glasul al VI-lea (podobia: „Spăimântatu-s-a Iosif”), de fapt folosește scara glasului II cu o treaptă mai jos:



b) Glasul al IV-lea stihiraric:

Cântările glasului IV stihiraric folosesc o scară diapason având ca bază sunetul Pa, ca și scara glasului I diatonic. Intonația comportă - asemenea celorlalte glasuri diatonice - două variante:

pa'		re
	4	
ni		do
zo	2	si
	3	
ke		la
	4	
di		sol
	4	
ga		fa
Vu	2	Mi
	3	
pa		re



pa'		re
	1	
ni		do
zo	1/2	si
	1	
ke		la
	1	
di		sol
	1	
ga		fa
Vu	1/2	Mi
	1	
pa		re

*Intonație autentică bizantină
(cu tonuri mari, mici și semitonuri)*

*Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)*

Deosebiri de cântările glasului I vor apărea în sistemul de cadențe precum și în repartizările funcționale proprii glasului IV (baza principală a glasului pe sunetul Vu; bază secundară pe sunetul Pa).

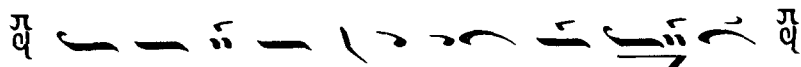
Semnul glasului: Ѡ, Па

Ftoraia specifică: Па ?

Formula clasică de intonație (acordaj):



Alte formule:



A ghi a.

Cadențe stihirarice:

(Πα) perfecte:

(Vu) finale:

(Di) imperfecte:

(Vu) imperfecte:  





c) Glasul al IV-lea papadic (Aghia):

Cântările glasului al IV-lea papadic folosesc o scară proprie, diferită de celelalte două variante, având centrul polarizator pe Di:

Di'		Sol
	4	
ga		fa
vu	2	mi
	3	
pa		re
	4	
ni		do
zo	2	si
	3	
ke		la
	4	
Di		Sol



Di'		Sol
	1	
ga		fa
vu	1/2	mi
	1	
pa		re
	1	
ni		do
zo	1/2	si
	1	
ke		la
	1	
Di		Sol

*Intonație autentică bizantină
(cu tonuri mari, mici și semitonuri)*

*Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)*

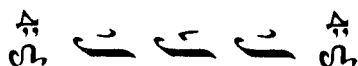
Semnul glasului:  Pa

Ftorea specifică: 

Formula clasică de intonație (acordaj):



Alte formule:

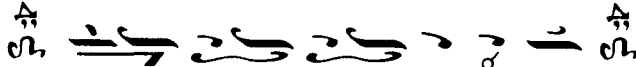


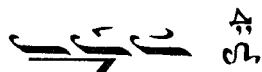
A ghi a.

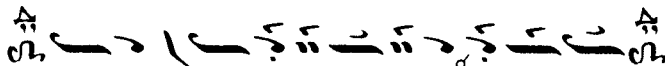


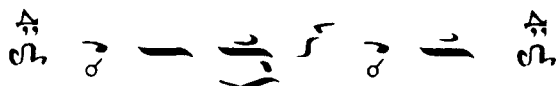
A ghi a

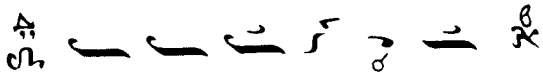
Cadențe papadice:

(Di) perfecte: 



(Di) finale: 



(Vu) imperfecte: 

(Ni') imperfecte: 





Glasul al V-lea (Hipodorian)

Unul din cele mai frumoase glasuri bisericești - cu melodii de amploare și inflexiuni modale deosebit de expresive - este, fără îndoială, glasul V, plagalul glasului I.

În muzica glasului V specifică Bisericii noastre întâlnim două scări principale ce caracterizează cele două tacturi: stihiraric și irmologic.

a) Cântările în tactul stihiraric:

Utilizează o scară asemănătoare glasului I autentic având însă pe Zo aproape de Ke:

Pa'		Re'
	4	
Ni		Do
	3	
Zo		Si
	2	
Ke		La
	4	
Di		Sol
	4	
Ga		Fa
	2	
Vu		Mi
	3	
Pa		Re



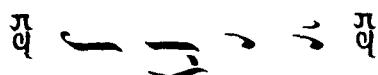
Semnul glasului: $\lambda \ddot{u}$ Па

Ftorausă specifică: Па ?

Formula clasică de intonație (acordaj):

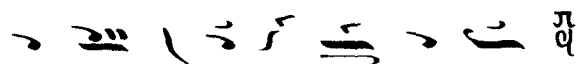
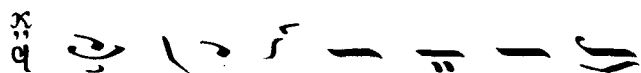
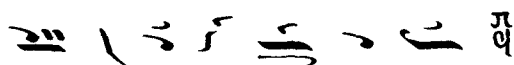
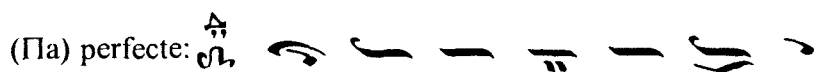


Alte formule:



A ne a nes.

Cadențe stihirarice:



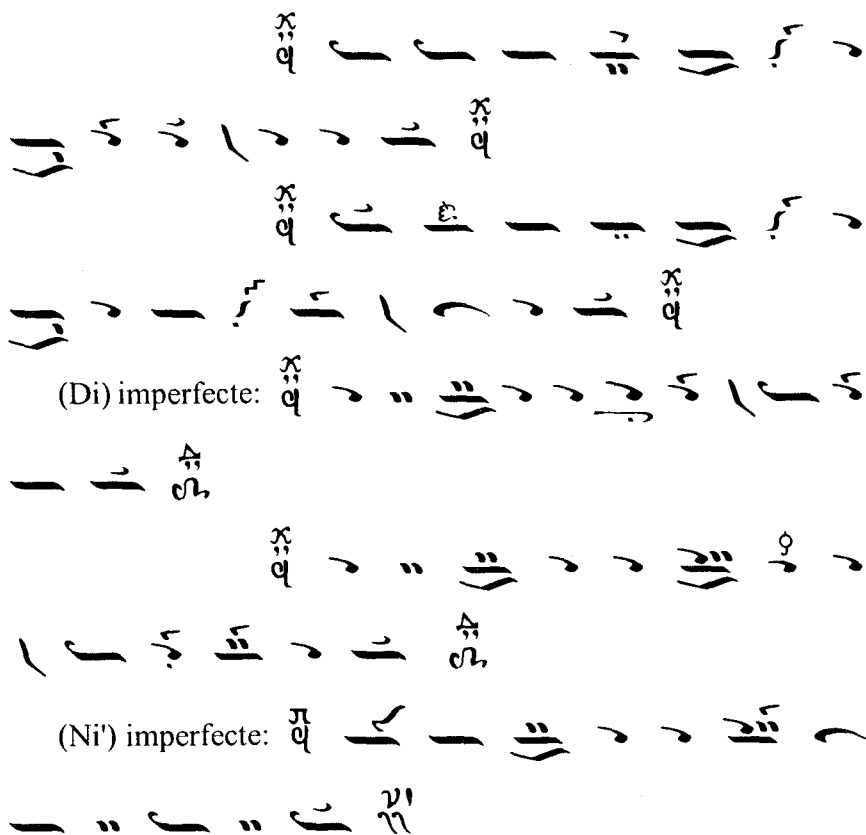
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १ ॥

(Pa) finale: $\frac{4}{4}$ $\text{f} = \text{ff}$ f f f f f f

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

١٥٠ - ١٤٩ - ١٤٨ - ١٤٧ - ١٤٦ - ١٤٥

$$\frac{1}{x} = \frac{1}{y} + \frac{1}{z}$$

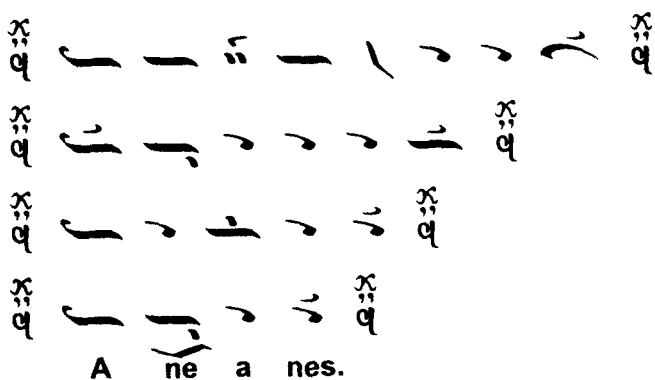


Alte scări ale glasului V stihiraric:

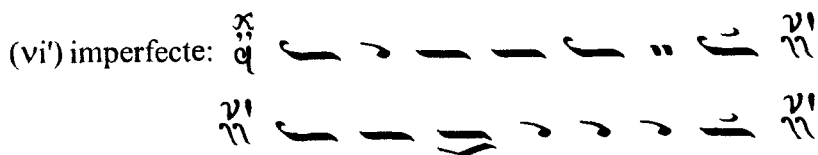
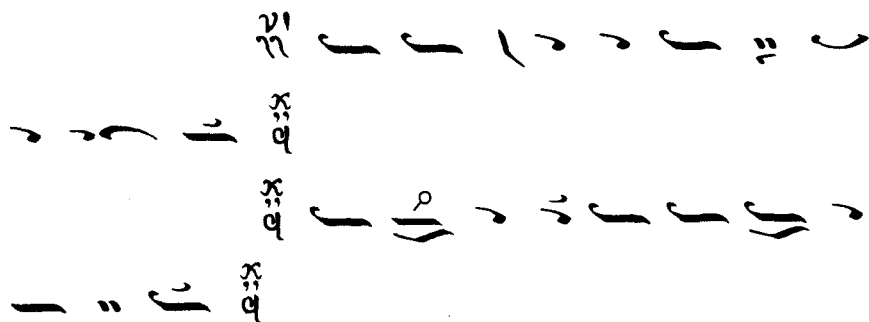
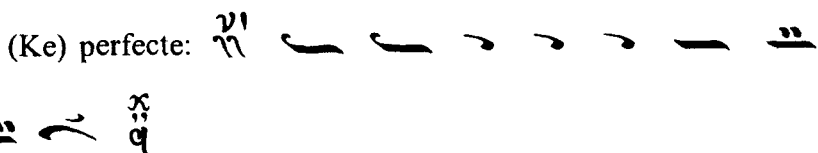
a) scara glasului V $\overset{\lambda}{\pi}\overset{\ddot{a}}{\eta}$ Πα ϑ (trifonos) în cântări cu finala pe Di (asemănătoare cu scara clasică a glasului V); ex.: podobia „Cuvioase Părinte“

b) scara glasului V $\overset{\lambda}{\pi}\overset{\ddot{a}}{\eta}$ Πα ϑ $\text{—}\angle$ (tetrafonos) în cântări cu finala pe Ke (așa cum se cântă „Prohodul Domnului“, stihurile de la „Doamne strigat-am“, „Bucură-te cămara...“.

Alte formule:



Cadențe irmologice:



(Па) imperfecte: $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ — $\overset{\circ}{\text{—}}$ — — — — — $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$

— — — — — $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$

(Ке) finale: $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ — — — — — $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$

$\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$ — — — — — $\overset{\times}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{q}}}}$

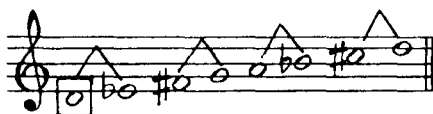


Glasul al VI-lea (Hipolidian)

Cromatismul modal bisericesc se reflectă, în chipul cel ,mai deplin, în melodia glasului al VI-lea; prin activarea melodiei prin cele două secunde mărite, prin formulele modale specifice și prin cadențe, precum și prin alte elemente de ordin morfologic, glasul VI rămâne exponentul principal al modalismului cromatic bizantin.

Scara principală a glasului VI este alcătuită din două tetracorduri cromatice identice unite de un ton de legătură stabil. Baza glasului este în (Pa). Această scară este specifică doar cântărilor *stihirarice*, cântările irmologice fiind transferate în spațiul scărilor cromatice ale glasului II, după cum vom vedea:

Pa'	1	Re'
ni		do#
	6	
zo	2	si ^b ↓
ke		la
	4	
di	1	sol
ga		fa#
	6	
vu		mi ^b ↓
Pa	2	Re



Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri de 4 și 6 secțiuni,
semitonuri și sferturi de ton)

Pa'	1/2	Re'
ni		do#
	1 1/2	
zo	1/2	si ^b ↓
ke		la
	1	
di	1/2	sol
ga		fa#
	1 1/2	
vu		mi ^b ↓
Pa	1/2	Re

Intonație convențională
cu tonuri, secunde mărite
și semitonuri)

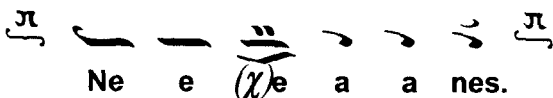
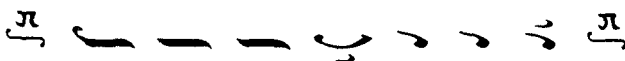
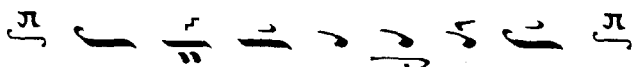
Semnul glasului: $\overset{\lambda}{\pi} \dashv \Pi a$

Ftoraia specifică: $\emptyset$ (Πa); ρ (Di)

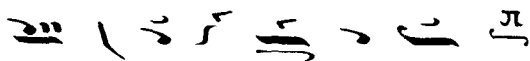
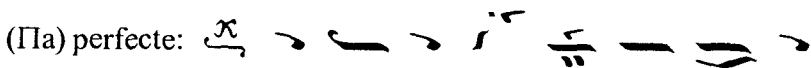
Formula clasică de intonație (acordaj):

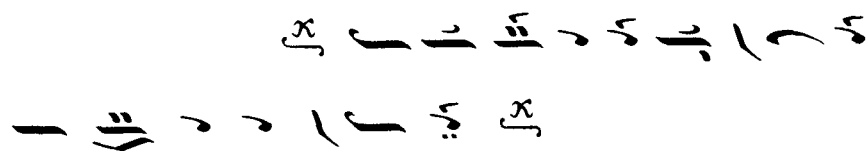
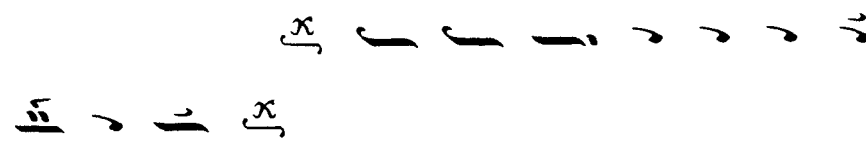
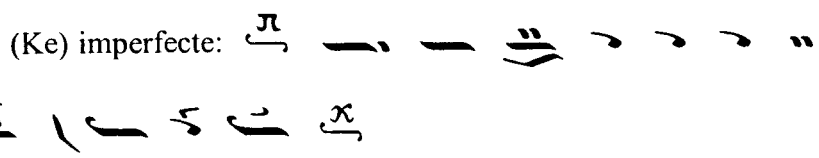
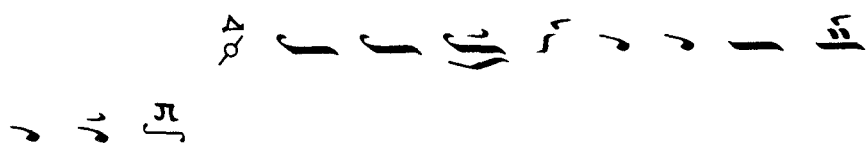
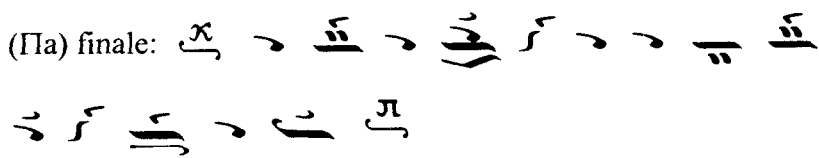
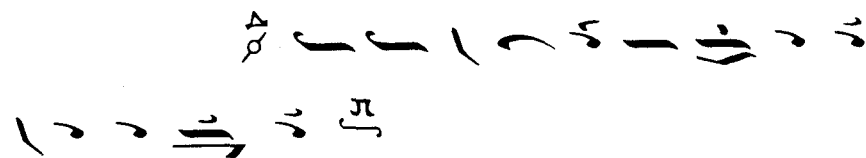
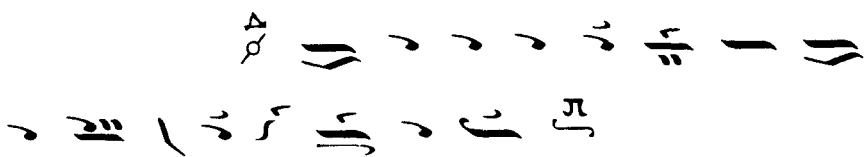


Alte formule:



Cadențe specifice cântărilor stihirarice:





٤٠٠

— ۵۰ —

三、二、一、△

$$x^2 - 1 = (x-1)(x+1)$$

4. 2. 3.

Alte scări ale glasului VI:

Grecii folosesc o scară a glasului VI pe care o numesc tetrafonos λ
 $\pi \omega$ Ke ϕ cu baza în Ga și cadențele finale mereu Ga; este echivalentă
 cu scara glasului II (Di ϕ) sau (Vu ϕ).



138

în glasul VI în felul următor: sedelnă gl. VI ⲓ , forma glasului al II-lea $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$ sau: prochimén gl. VI ⲓ $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$ etc.

N.B.: Cântările în glasul VI care folosesc scara glasului II sunt doar în *tactul irmologic*.

Putem astfel să tragem următoarele concluzii:

a) Toate troparele glasului II, IV și VI se cântă în forma glasului II $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$; cadențele finale ale cântărilor în gl. IV și VI sunt în Vu cele de la glasul II în Di.

b) Cântările următoare de la glasul VI se vor cânta în forma glasului II: Troparele, Sedelnele, antifoanele utreniei, prochiménul și stihoavna vecerniei.

Cântările următoare de la glasul II se vor cânta în forma glasului VI: stihoavna vecerniei, antifoanele utreniei și prochiménul.

Cadențele irmologice ale glasului VI (forma glasului II $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$):

(bu) perfecte: $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$

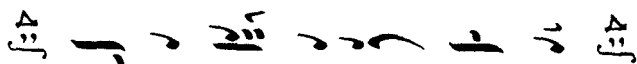
$\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$

(bu) finale: $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ

ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$

(Di) imperfecte: $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ

ⲓ ⲓ ⲓ ⲓ $\text{ⲓ}^{\text{ⲉ}}$



N.B. Stihurile de la „Doamne, strigat-am“ și „Doxologia“ gl. VI, deși sunt forme irmologice de cântare, ele utilizează scara cromatică a glasului VI cu baza în Π a (excepție de la regulă).



Glasul al VII-lea (Hipofrigian)

Glasul al VII-lea cuprinde o melodică variată, cu particularități și dificultăți de sintetizare a fenomenului modal; o primă particularitate a glasului constă în faptul că îl găsim în două ipostaze total distincte:

a) ca glas *enarmonic*, utilizând scara glasului III, autenticul său;

b) ca glas *diatonic*, utilizând o scară total diferită, cu baza în Zo de jos împrumutată din glasul I („protos“); aceste forme ale glasului VII diatonic poartă generic numele de „varis“ (greu, grav) prin prezența sunetului Zo (Zo ifes) în registrul grav din octava mică. Scările cântărilor în „varis“ sunt diferite și variate, cu particularități pe care le vom analiza la momentul potrivit.

a) Glasul VII enarmonic

Melodica glasului VII, în forma enarmonică, utilizează o scară „agem“, identică cu scara glasului III, având baza în Ga; distincția de autenticul III se face prin sistemul melodic și de cadențe specifice.

ni'	do
4	
zo	si $\flat$ ↓
1	
ke	la
4	
di	sol
4	
Ga	Fa
1	mi $\sharp$
4	
vu	
4	
pa	re
4	
ni	do



Intonație autentică (bizantină,
cu tonuri mari, mici și semitonuri)

ni'	do
1	
zo	si $\flat$
1/2	
ke	la
1	
di	sol
1	
Ga	Fa
1/2	
vu	mi
1	
pa	re
1	
ni	do

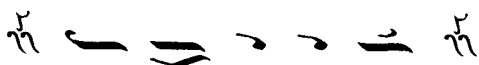
Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

N.B.: Această scară este comună atât cântărilor stihirarice cât și irmologice ale glasului VII.

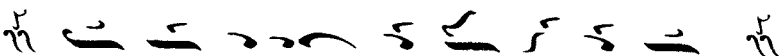
Semnul glasului: $\overline{\omega\eta}$ Γa

Ftoraua specifică: ρ Zo; Ga (prin diatonizare ϕ Γa)

Formula clasică de intonație (acordaj):



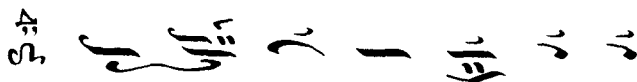
Alte formule:



A a nes.

Cadențe stihirarice:

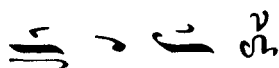
(Ga) perfecte: $\overline{\omega\eta}$

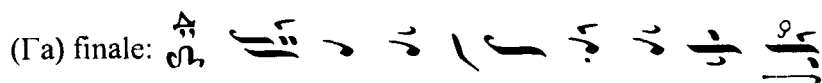


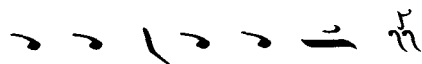
Ḥ 

Ḥ 

(Ni) perfecte: Ḥ 

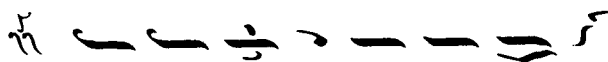


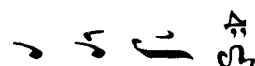
(Γa) finale: Ḥ 

Ḥ 

(Di) imperfecte: Ḥ 



Ḥ 

Ḥ 

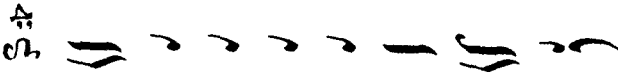
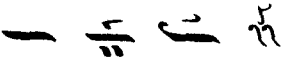
Ḥ 



(Pa) imperfecte: Ḥ 



Cadențe irmologice:

(Γα) perfecte:   

(Γα) finală:  

(Di) imperfecte:     

(Πα) imperfecte:  

N.B.: În glasul al VII-lea (ca și în gl. al III-lea) stihirile de la „Doamne strigat-am“ și de la „Laude“ se cântă în mod excepțional în tactul irmologic; Slavele se cântă însă în tactul stihiraric.

b) Glasul al VII-lea „varis“

O a doua formulă a glasului VII - cu totul independentă de cea enarmonică - poartă numele de „varis“ întrucât sunetele lui polarizează spre „baza“ Zo grav, cea mai de jos dintre toate sunetele din scări modale bizantine; („varis“ = grav, greu).

Scara glasului VII „varis“ (diatonic) se construiește pe baza Zo natural, într-un dispozitiv intervalic de factură diatonică (mod diatonic):

zo'	si
ke	la
di	sol
ga	fa
vu	mi
pa	re
ni	do
Zo	Si



*Intonație autentică (bizantină
cu tonuri mari,
mici și semitonuri)*

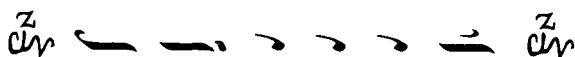
zo'	si
ke	la
di	sol
ga	fa
vu	mi
pa	re
ni	do
Zo	Si

*Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)*

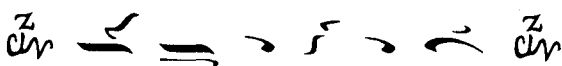
Semnul glasului: $\overline{\text{c}}\text{r}$ Zo

Ftoraia specifică: c

Formula clasică de intonație (acrodaj)



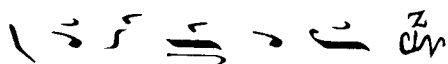
Alte formule:



Cadențele glasului VII „varis“

Deoarece împrumută și cadențe din glasul I (protos), acest glas VII se mai numește și „protovaris“ (primul greu):

(Zo) perfecte și finale: c c c c c c c c

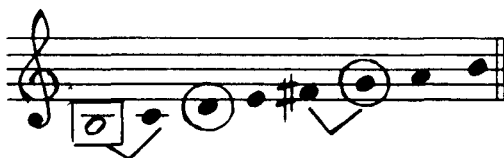


(Zo') imperfecte: c c c c c c c c

Observație: Practica actuală arată că întrebuințarea scării „protovaris“ a glasului VII a devenit tot mai rară; pe de o parte pentru că intonația nu este la îndemâna oricui (în scara glasului apărând câteva intervale melodice caracteristice 5-, 4+, glasul fiind un „locric“ din muzica occidentală, mod de „Si“), pe de altă parte pentru frecvența redusă a cântărilor în „varis“: câteva axioane, heruviche, antifonul „Unule născut“ ș.a. în cărțile mai vechi.

Alte variante ale glasului VII „Varis“

a) „Varis“ cu trepte mobile ($\bar{v}\bar{r}$ Zo ϵ „varis tetrafonos“ cu treapta a V-a alterată suitor Ga σ (diez):



b) „Varis“ entafonos ($\bar{v}\bar{r}$ $\bar{z}$ Zo ϵ cu treapta a V-a și a VII-a alterate suitor):



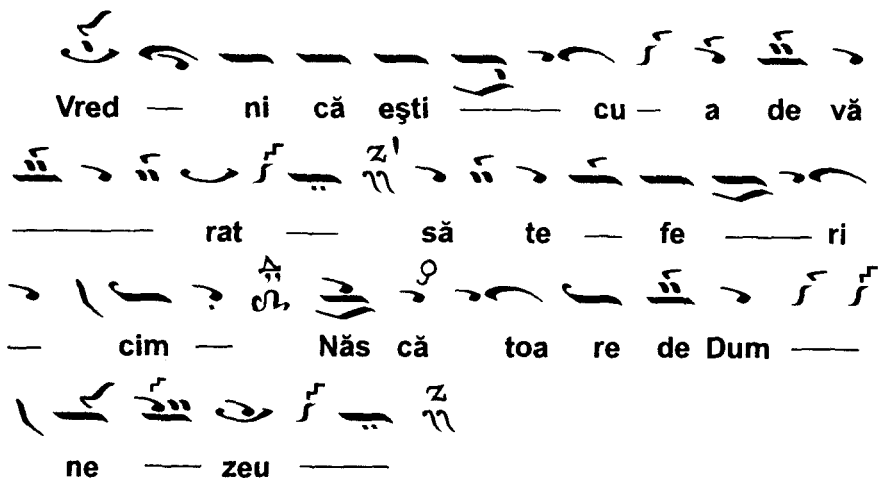
c) „Varis“ agem enarmonic (σ), cu baza în „Zo ifes“ (grav), cu cadențe finale pe Zo ifes și imperfecte pe Ni, Pa și Di.



Fragment de axion

Gl. varis enarmonic

Hurmuziu Hartofilax



Vred — ni că ești — cu — a de vă —
 — rat — să te — fe — ri —
 — cim — Năs că toa re de Dum —
 ne — zeu —

Aceeași structură modală o întâlnim la „Axionul” lui Macarie Ieromonahul - numit de acesta în glas III Ga  „agem sirian”. După părerea noastră considerăm că acest Axion este în glasul VII „varis enarmonic” (vezi - N. Moldoveanu, „Cântările Sfintei Liturghii”, p. 142).

Glusul al VIII-lea (Hipomixolidian)

Glusul VIII este cel mai apropiat ca factură și ethos de muzica europeană occidentală, asociindu-l cu majorul natural din conceptul tonal de creație, în speță cu „Do major“.

Pe baza acestei „asemănări“, am realizat că exercițiile de învățare a notației bisericești sunt binevenite într-un „mod de Ni“, plecând de la „ceva“ cunoscut elevilor, gama și tonalitatea „Do major“.

Pe de altă parte, practica pedagogică mai nouă, propune ca în Seminariile Teologice și în Școlile de cântăreți, primul glas abordat să fie glasul VIII, plagalul glasului IV.

Glusul VIII nu este însă identic cu tonalitatea „Do major“, cântarea bizantină păstrându-și particularitățile sale, sistemul de cadențe, angrenajul funcțional modal deosebit, iar pe deasupra, două „ipostaze“ distincte: una cu baza în Ni, alta cu baza în Ga.

a) Cântările glasului VIII cu baza în Ni

Cu excepția troparelor, condacelor și a sedelnelor, toate celelalte cântări stihirarice și irmologice își conduc melodia după o scară cu baza în Ni.

Vom observa că intonația pur bizantină presupune trei feluri de intervale: Tonuri mari (4 secțiuni), tonuri mici (3 secțiuni) și tonuri mai mici (semitonuri - 2 secțiuni):

Ni'		Do
zo	2	si
ke	3	la
	4	
di		sol
	4	
ga		fa
vu	2	mi
pa	3	re
	4	
Ni		Do



Ni'		Do
zo	1/2	si
ke	1	la
	1	
di		sol
	1	
ga		fa
vu	1/2	mi
pa	1	re
	1	
Ni		Do

*Intonație autentică (bizantină,
cu tonuri mari, mici și semitonuri)*

*Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)*

Semnul glasului: λ ѿ, V₁

Ftoraua specifică: 2

Formula clasică de intonație (acordaj):



Alte formule:



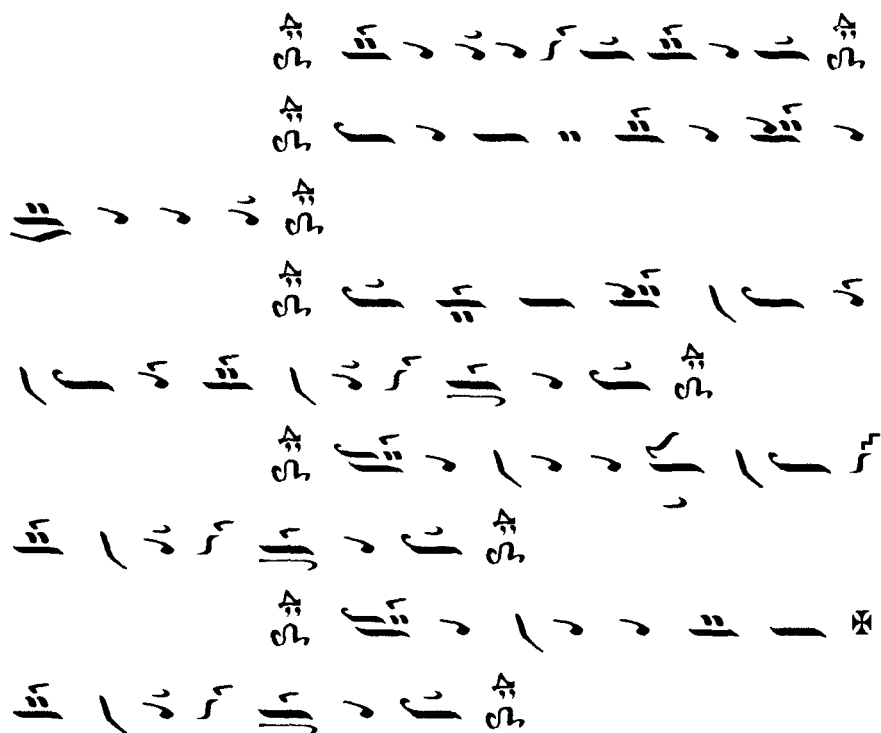
Ne a a ghi e.

Cadențe stihirarice:

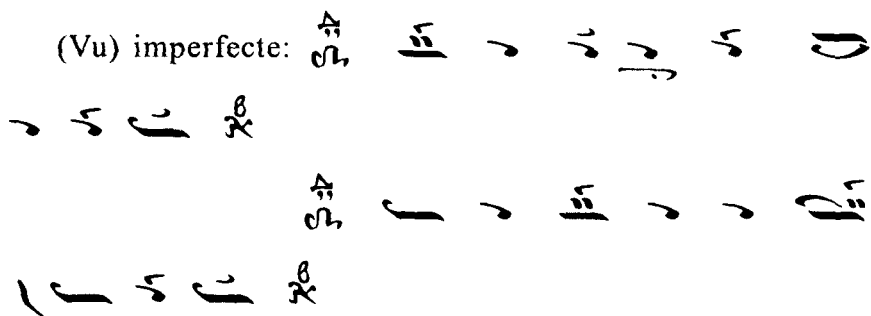
(Ni) perfecte:

(Ni) finale:

(Di) imperfecte:



Observație: ultimele două exemple de mai sus pot fi considerate și cadențe perfecte.



Cadențe irmologice:

(Ni) perfecte: 

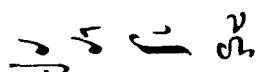








(Ni) finale: 

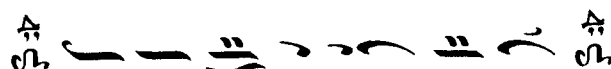


(Di) imperfecte: 









(Vu) imperfecte: 

(Pa) imperfecte: 

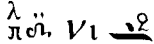
b) Cântările glasului VIII cu baza în Ga

Cum am mai spus, câteva specii de cântare (troparele, condacele și sedelnele) folosesc o scară diatonică specială, după sistemul trifoniei, din Ga.

Scara glasului:

Ga'	2	Fa
Vu	3	Mi
Pa	4	Re
Ni	4	Do
Zo ^ρ	2	Si ^b
Ke	3	La
Di	4	Sol
Ga		Fa



Semnul glasului: 

Ftorale specifice: Zo^ρ; Ke^ρ; Ga^ρ ca de la Ni.

Formula clasică de intonație (acordaj):



Alte formule:


 Na a na.



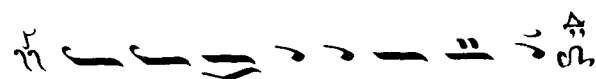
Cadențe specifice:

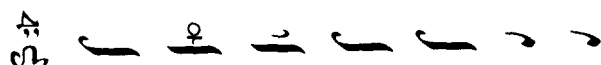
(Ga) perfecte și finale: 







(Ga) imperfecte: 





**Exerciții de intonare a glasurilor bisericești,
urmărind sistemul de cadențe:**

Glas I $\overline{\text{q}}$ Π a $\overline{\text{T}}$ (stihiraric)

a) $\overline{\text{q}}$ — — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (imp.) —

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (perf.) — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (imp.)

— — — — — — — — — — — — — — — —

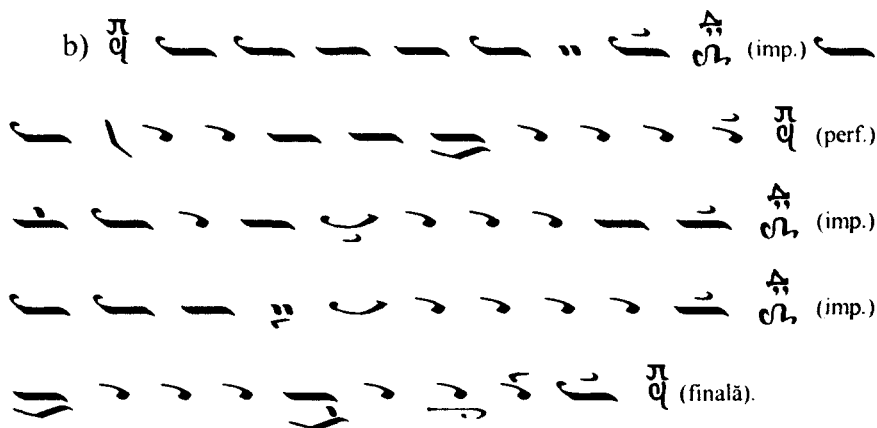
— — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (perf.) — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (imp.) —

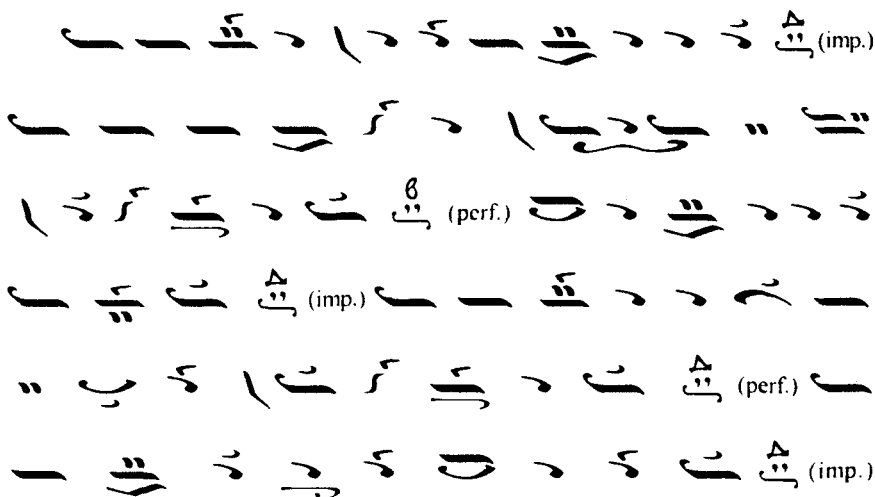
— — — — — — — — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (penul.)

— — — — — — — — — — — — — — — — $\overline{\text{q}}$ (finală).

Glas I $\overset{\curvearrowright}{\text{Pa}} \overset{\curvearrowright}{\text{T}}$ (*irmologic*)



Glas II $\overset{\curvearrowright}{\Delta\text{i}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{T}}$ (*stihiraric*)



Glas III $\tilde{\text{N}}$ Πα $\tilde{\text{T}}$ (*irmologic*)

b) $\tilde{\text{N}}$ $\tilde{\text{Q}}$ (imp.)

$\tilde{\text{Q}}$ (imp.)

$\tilde{\text{Q}}$ (perf.)

$\tilde{\text{Q}}$ (imp.)

$\tilde{\text{Q}}$ (imp.)

$\tilde{\text{Q}}$ (imp.)

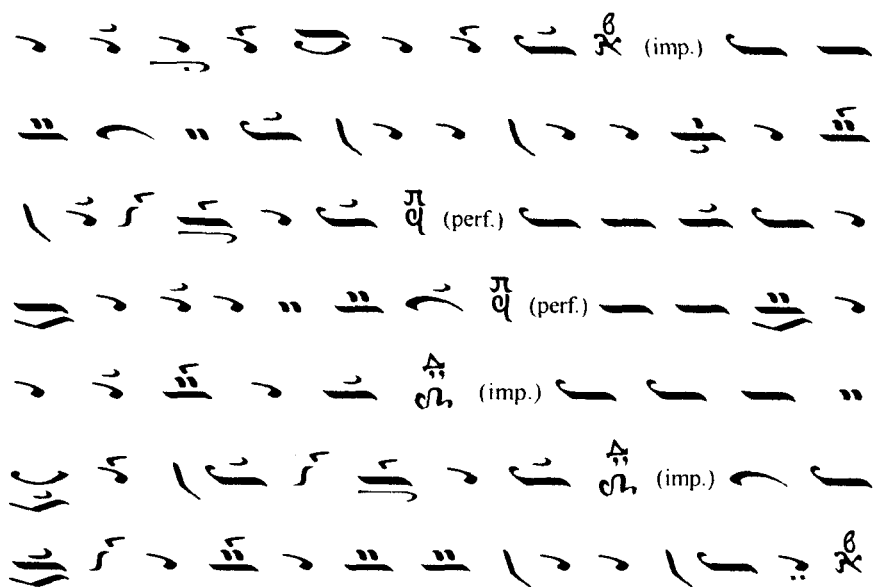
$\tilde{\text{N}}$ (finală)

Glas IV $\tilde{\text{N}}$ Πα $\tilde{\text{T}}$ (*stihiraric*)

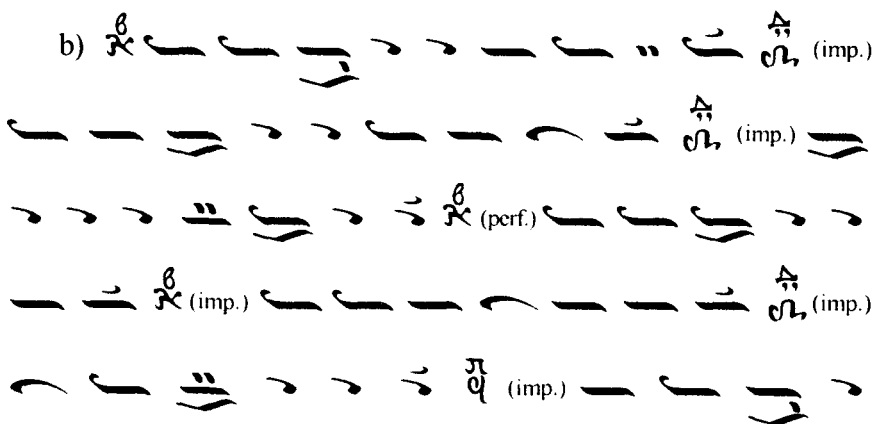
a) $\tilde{\text{Q}}$ $\tilde{\text{N}}$ (imp.)

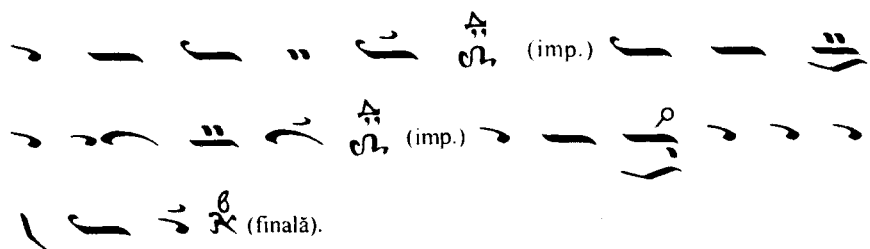
$\tilde{\text{Q}}$ (perf.)

$\tilde{\text{N}}$ (imp.)

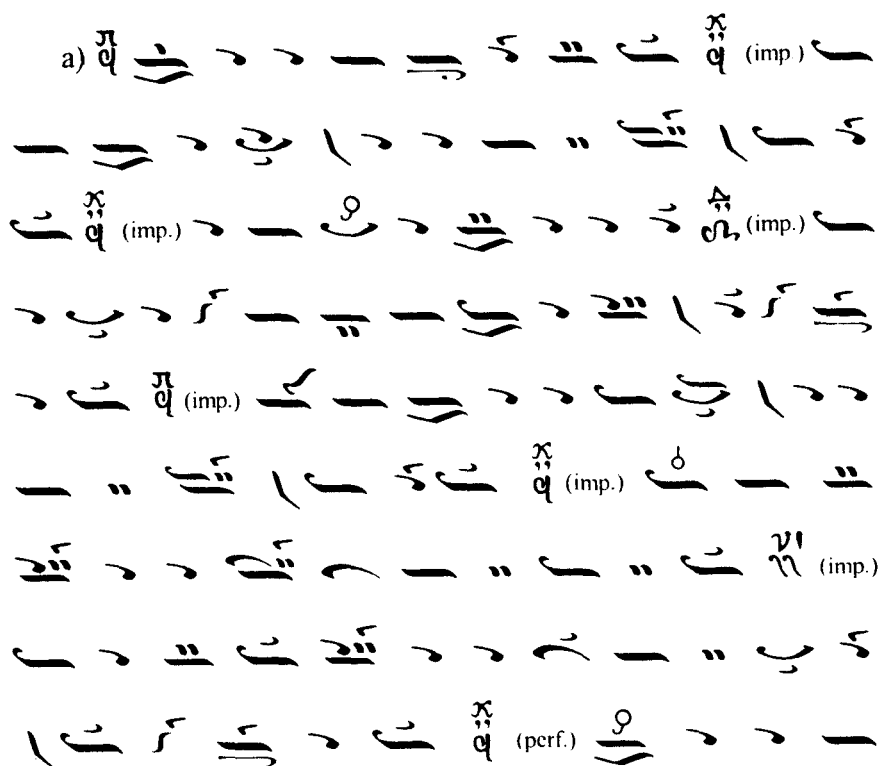


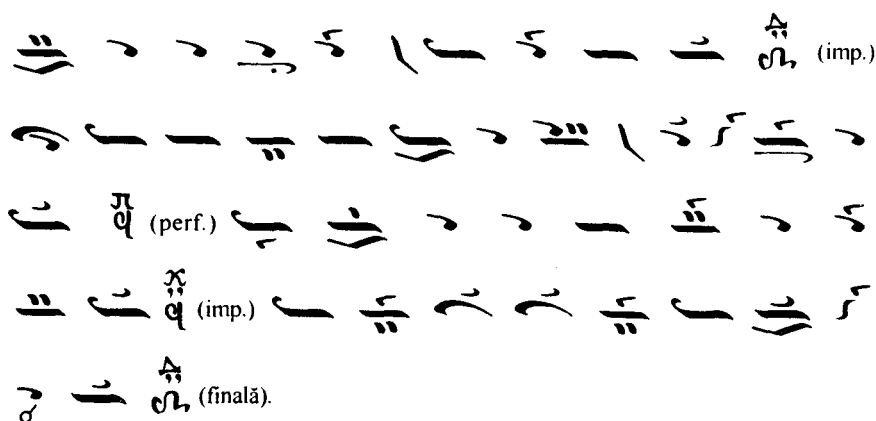
Glas IV X Vu, leghetos T (irmologic)



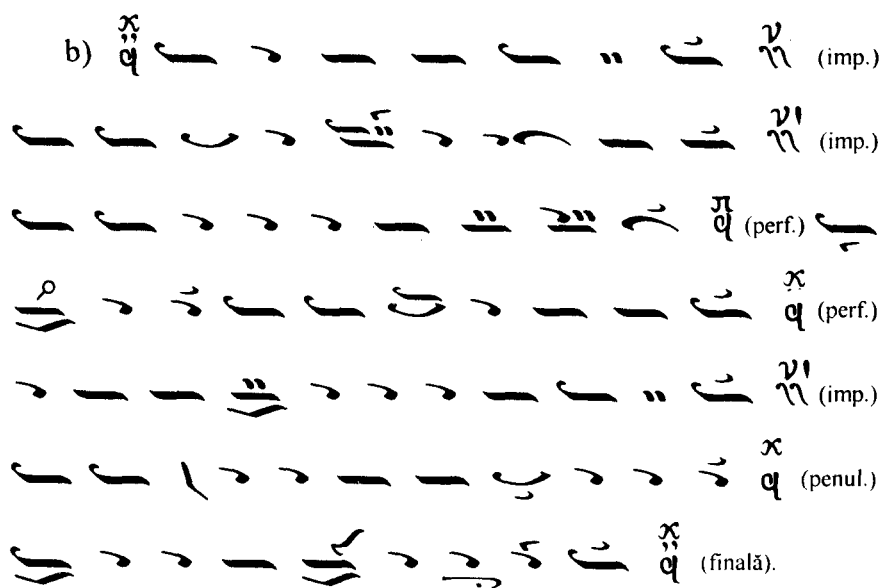


Glas V [q̇] Pa 1̇ (*stihiraric*)

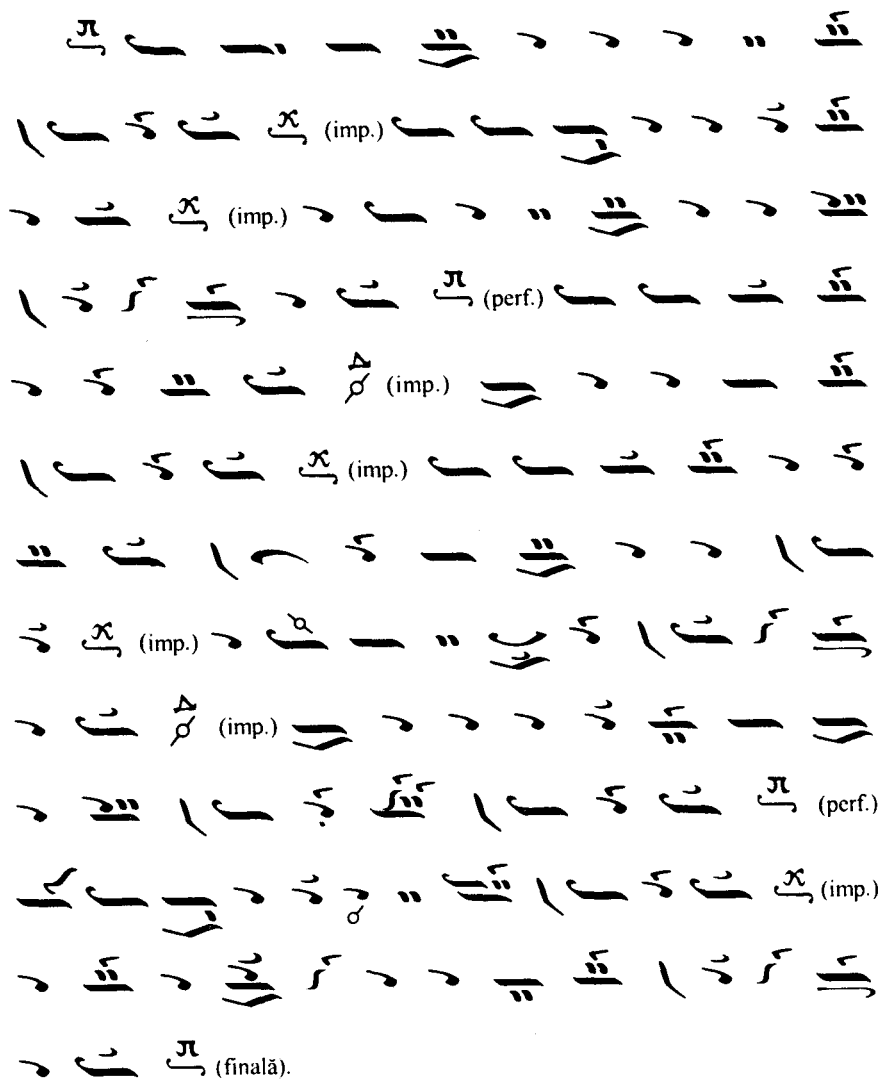




Glas V :q̇ ̣ Pa T̄ (*irmologic*)



Glas VI $\lambda_{\pi\omega}$ Πα $\bar{T}$ (stihiraric)



Glas VII $\overline{\text{an}}$ Γa $\overline{\text{T}}$ (*stihiraric*)

a) $\overline{\text{an}}$

$\overline{\text{an}}$ (imp.)

$\overline{\text{an}}$ (imp.)

$\overline{\text{an}}$ (perf.)

$\overline{\text{an}}$ (imp.)

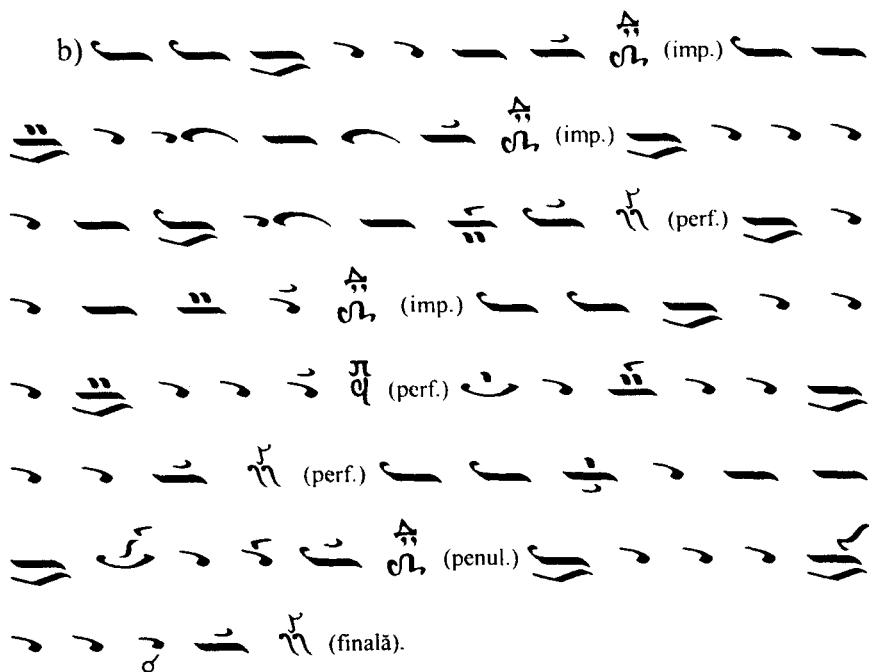
$\overline{\text{an}}$ (imp.)

$\overline{\text{an}}$ (perf.)

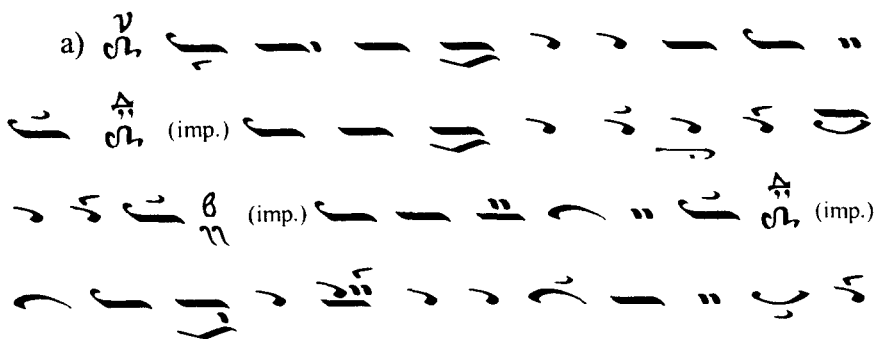
$\overline{\text{an}}$ (penul.)

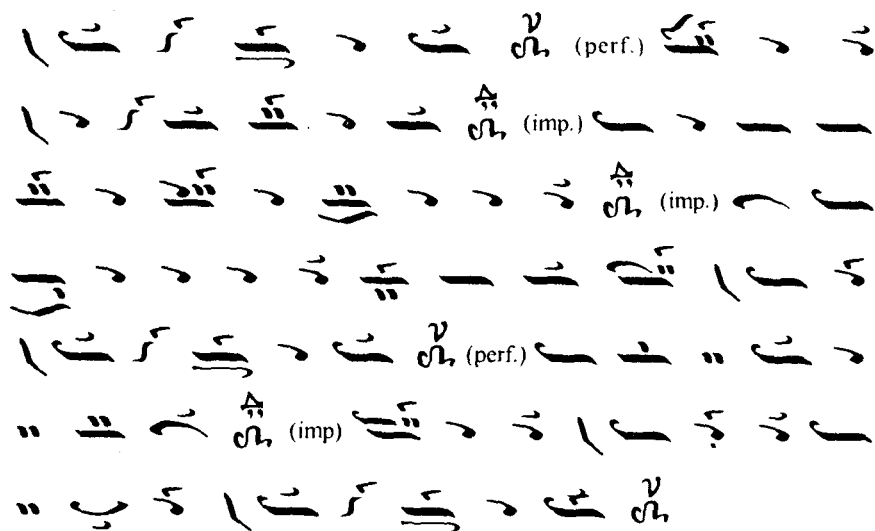
$\overline{\text{an}}$ (finală).

Glas VII $\overline{\text{v}}\text{v}$ Γa $\overline{\text{T}}$ (*irmologic*)

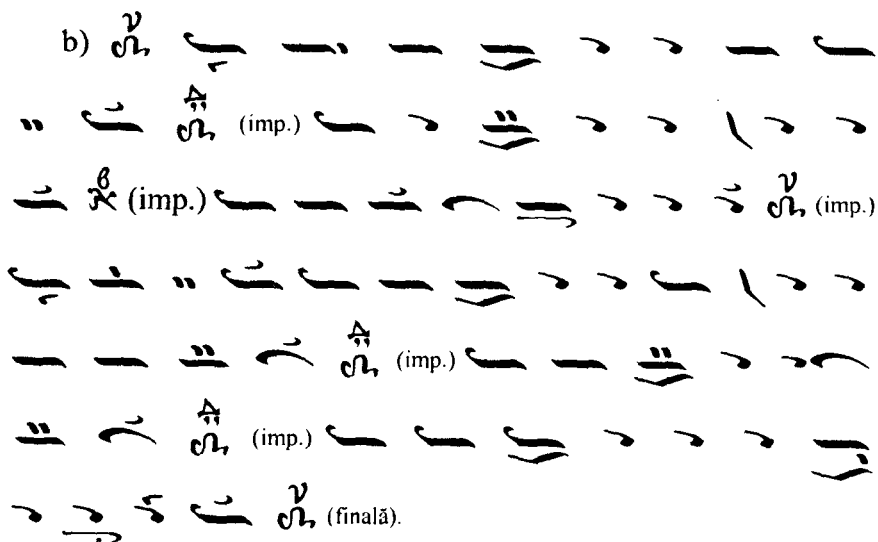


Glas VIII vv v₁ $\overline{\text{T}}$ (*stihiraric*)





Glas VIII $\tilde{\text{v}}$, v_1 $\tilde{\text{T}}$ (*stihiraric*)



Capitolul 4

MIJLOACE DE ÎMBOGĂȚIRE A MELODICII BIZANTINE

Isonul - angrenaj sonor de îmbogățire a cântărilor bisericești

Deși muzica bizantină pornește de la un concept linear melodic - pe care-l cultivă și-l păstrează până azi - în practică a apărut o referință pe verticală, proprie acestei arte, utilizarea *isonului*. Acesta constă în acompanierea melodiei de către o a doua voce printr-un sunet prelung ținut cu gura închisă, numit ison (sunet repetat, egal, uniform, drept). Procedul este semnalat și în formele incipiente ale muzicii gregoriene prin așa-numitul „acompaniament de bourdon“.

Ținut în vechime de cei care încă nu erau inițiați în cântare (cei care țineau „bâzul“), rosturile isonului astăzi nu mai rămân cele de rutină, ci devine o autentică și originală pedală armonică ce conferă un plus de expresivitate muzicii bisericești.

Pentru aceasta însă, isonul nu se va ține la întâmplare, ci după câteva reguli elementare după cum urmează:

a) O primă condiție a cântării cu ison este ca acesta să se poarte pe unul din sunetele principale ale melodiei (bază și uneori pe „dominantă“ în momentul când melodia se schimbă după principiul „roții“). Se respectă astfel și principiul consonanțelor modale, unde isonul trebuie să înceapă și să sfârșească pe o consonanță; în timp ce ea durează, se poate face auzit orice alt sunet din acord, consonant ori disonant.

b) Isonul trebuie să preîntâmpine sau să coincidă cu „mutațiile“ melodiei pe alți centri polarizatori (în cazul modulațiilor spre alt glas sau după principiul „roții“ în cadrul aceluiași mod).

În cazul cântărilor irmologice se utilizează și isonul „ostinat“, adică isonul se ține pe o pedală rostind textul simultan cu cei ce intonează melodia.

c) Schimbarea isonului se face în general pe silaba accentuată a cuvântului.

d) Sunt cazuri în care anumite părți ale cântărilor nu „suportă“ isonul, cum sunt începuturile cântărilor în registre joase sau anumite cadențe finale. În acest caz cei care țin isonul îl părăsesc și intră pe făgașul vocii purtătoare a melodiei.

Această regulă este întărită și de faptul că un *principiu de bază* al isonului este că *tot timpul* el se află *sub* linia melodică a cântărilor, îmbogățind cu armonice cântarea bisericească.

e) Nu fără importanță este, de asemenea, utilizarea isonului într-o nuanță adecvată, pe un plan sonor care să permită dinamic inteligibilitatea melodiei, scoțând-o în relief și însoțind discret modulațiile. Isonul să nu fie emis inestetic cu sunet „spart“, „pe coardă“ sau „deschis“, ci bine „impostat“, omogen ca timbru și înălțime.

Utilizarea cu măiestrie a isonului „potențează“ frumusețea artistică a cântării prin îmbogățirea sonoră, senzația de continuitate a rugăciunii, iar înlănțuirile pedalei (isonului) cu diferitele sunete ale melodiei sugerează substratul unei *armonizări modale specifice*, iar pe alocuri și a *heterofoniei*. De fapt, muzica omofonă (corală) cea mai adecvată și mai plăcută este cea care pornește de la melodia bizantină și de la refrenele armonice pe care le dă înlănțuirea isonului cu sunetele melodiei.

În Biserica greacă nu este acceptată nici o formă de armonizare sau polifonizare propriu-zisă a melosului bizantin, singura formă însoțitoare a melodiei fiind isonul cu funcție de pedală.

Astfel, grecii pot fi acuzați, pe de o parte de conservatorism exagerat, limitând posibilitățile de exprimare doar la dimensiunea orizontală, dar și apreciați, pe de altă parte, pentru consecvență. Muzica practică de ei

(monodie acompaniată de ison) având urmări deosebite în plan melodic:

- menținerea până în zilele noastre a unei intonații netemperate, cu sferturi de ton, ton mic, ton mare și intervale mai mari decât secunda mărită (2+) obișnuită în sistemul temperat; acest fel de intonație mai era practicat încă la noi pe vremea lui Macarie și Anton Pann, astăzi în cazuri cu totul rare și izolate;

- dezvoltarea melosului pe orizontală, într-o mare varietate ritmică și melodică, melismatică (valabilă și pentru cântarea bisericească românească);

- posibilitatea realizării cu mare ușurință, prin intermediul floralelor, a modulației dintr-un gen în altul, neîntâlnit în muzica occidentală;

- isonul, gândit permanent cu pedală (sub linia melodică), ajută la intonația după sistemul lui Zarllino, deoarece armonicile rezultate din rezonanța naturală a sunetului fundamental, ajută și impune melodia într-o intonație netemperată.

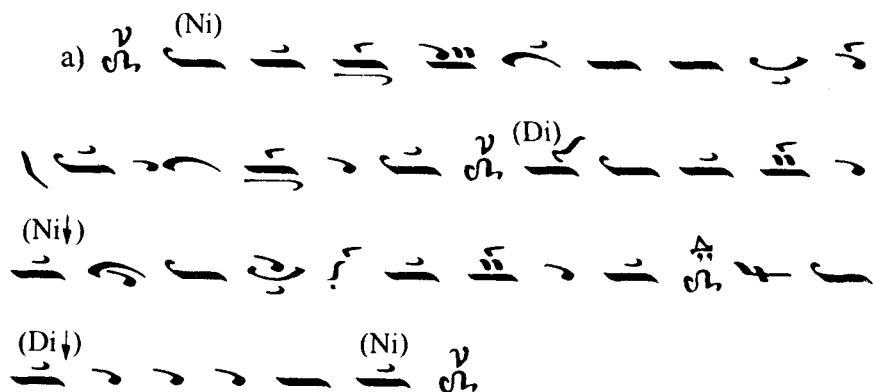
Reguli practice de utilizare a isonului

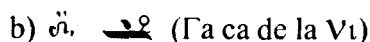
În general, se ține seama ca isonul să fie tot timpul cu funcție de *pedală*, adică să se afle tot timpul sub linia melodică. Unele cărți grecești de cântări bisericești conțin și isoanele cu toate schimbările lor, după regulile pe care le-am prezentat și noi . Cărțile de muzică bisericească în limba română (mai vechi sau mai noi) nu specifică și isoanele; acest lucru permite o anumită lejeritate în alegerea variantei de ison preferată dar și nesiguranță și inconsecvență. De fapt, tradiția românească a isonului presupune o variantă mai clară, aceea a susținerii acestuia pe treapta principală a glasului (baza scării) pe *porțiuni întinse* ale melodiei, fără „schimbări“ repetate și supărătoare. Isonul trebuie să redea cursivitatea și repetabilitatea consecventă a rugăciunii prin cântare.

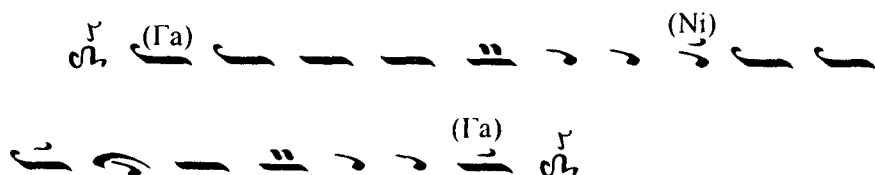
Redăm totuși câteva variante de „schimbări“ ale isonului care însoțește melodia, după regulile enumerate mai sus:

Isonul în glasul al VIII-lea

Glasul al VIII-lea suportă ison în special pe (Ni), cu schimbări în, (Di[↑], Di[↓]) în funcție de mersul melodic, pentru cântările cu baza în (Ni) și ison pe (Ga) și (Ni), la cântările cu baza în (Ga).



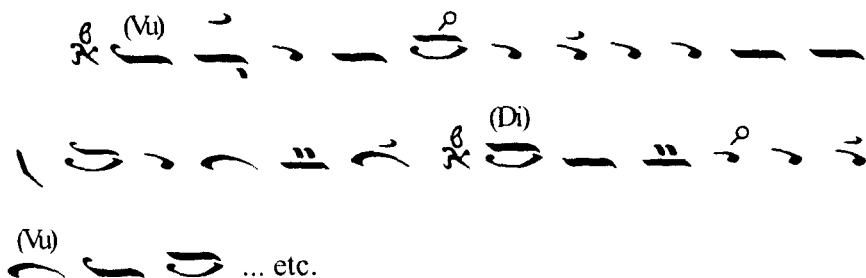
b)  (Ga ca de la Vt)



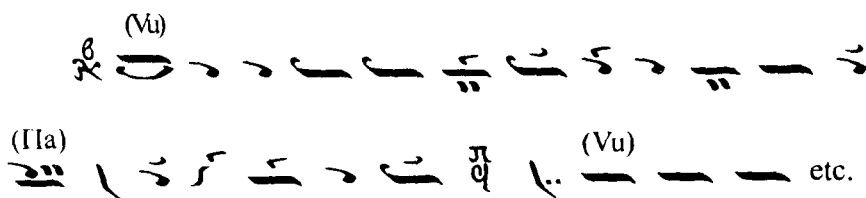
Isonul în glasul al IV-lea

Glasul IV leghetos utilizează ison (în mod corect) pe Vu, ca notă specifică a glasului și pe (Di), în funcție de cursul ascendent al liniei melodice (tetracordul Di-Nî)

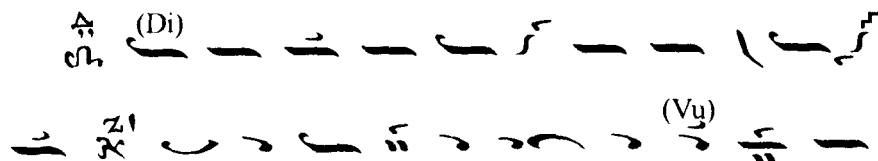
♩, leghetos Vu

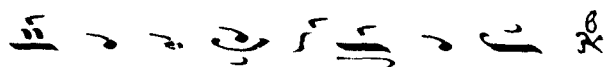


Glasul IV stihiraric, având cadențe în Pa, și isonul va merge către (Pa) (la cadențe) și în Vu pe parcursul melodiei:



Glasul IV papadic (aghia) folosește ison pe (Di) și (Vu).





Isonul în glasul I și V

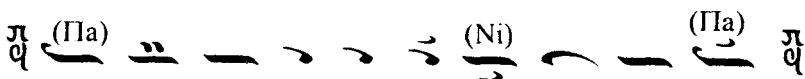
De preferință, isonul în glasul I și V se ține pe treapta principală (baza) glasului (Πa).

Fără un glas cu „subton“ (Ni-Pa), poate apărea o schimbare a isonului pe Ni în următoarele cazuri:

a) când melodia cântă acest sunet (Ni):

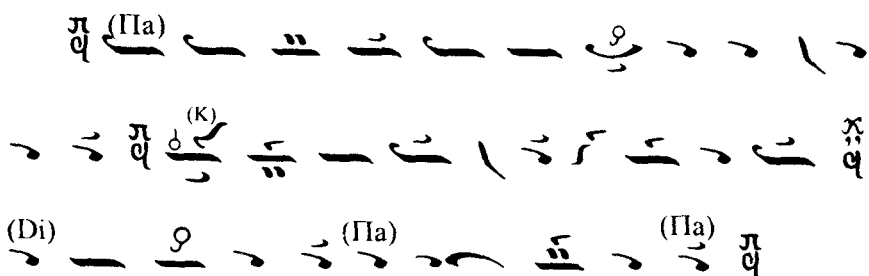


b) când melodia cântă Vu (mai ales în cadențe):

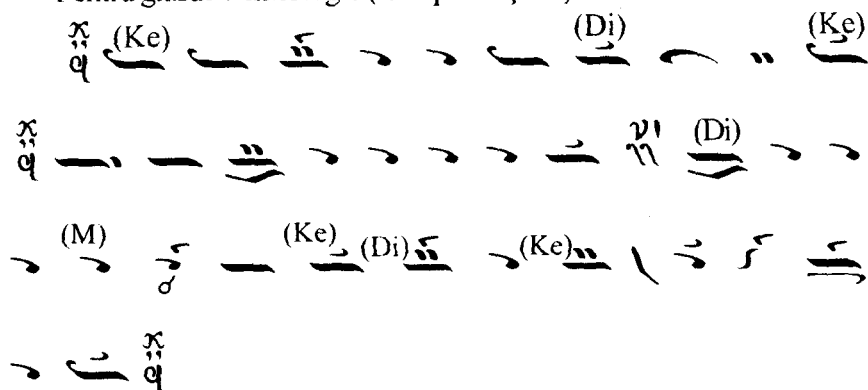


Unii teoreticieni nu recomandă utilizarea isonului pe Ni în glas I argumentând că treapta Ni nu face parte din structura glasului I (acele sunete „estotes“).

De asemenea, isonul se transferă pe (Di) sau (Ke) în funcție de mersul melodic, după principiul „roții“.



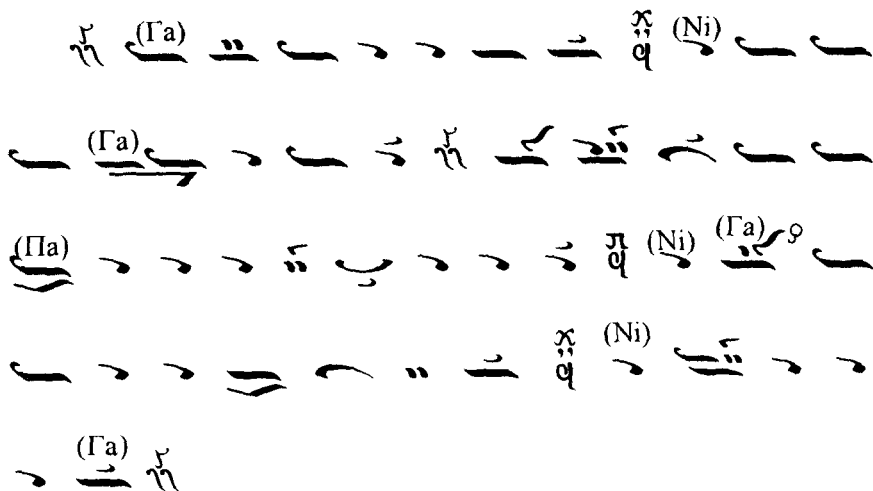
Pentru glasul V irmologic (ison pe Ke și Di):



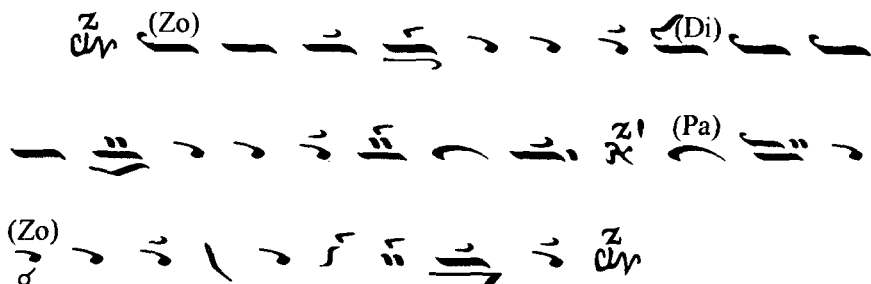
(M) = Melos; melodia este preluată și de ison.

Isonul în glasurile III și VII

Glasul al III-lea și al VII-lea au bază comună pe (Ga) și implicit, isonul va fi prezent cel mai mult pe sunetul (Ga), dar și pe (Ni) și (Pa).

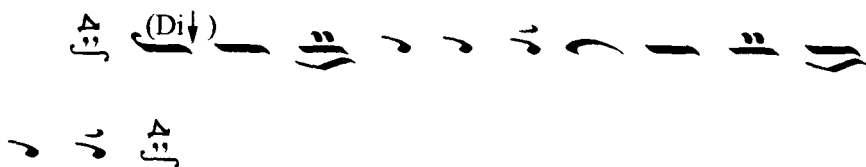


Glasul VII varis suportă ison pe (Zo↓), (Πa) și (Di) în funcție de mersul melodic:



Isonul în glasul al II-lea

Glasul al II-lea suportă isonul în special pe (Di); el poate fi ținut pe această treaptă a glasului pe spații largi melodice, fără schimbare, dacă este sub formă de pedală (cu Di de jos, din octava mică):



De asemenea, folosindu-ne de regulile generale ale isonului, glasul al II-lea suportă ison pe (Ga), fiind un glas „subton“ (Ga-Di), pe Vu când se cadențează în Vu și mai rar pe (Ni) când mersul melodic îl cere:

- a) (Di) (Γa)
- b) (Di)

Modulația în cântările bisericești

Modulația este un procedeu de înnoire și îmbogățire a expresiei artistice ce constă în părăsirea cadrului modal inițial și angajarea într-un discurs muzical spre alte glasuri sau centre modale.

Există și cântări ce se desfășoară pe o linie melodică unimodală, de obicei cele scurte și în tact irmologic, însă cântările stihirice și papadice permit o seamă de digresiuni ce-și găsesc exprimarea deplină în fantezia și inventivitatea psaltilor ce știu să conducă linia melodică spre sinuoase și variate forme structurale.

Dezvoltându-se numai în plan linear (orizontal), varietatea schimbărilor modale ne apare, alături de utilizarea isonului (pedalei), ca o compensație a acestei limitări sintactice.

Grafic, modulațiile se realizează prin intermediul „floralelor“, pe care le-am prezentat și în cadrul semiografiei; le vom reaminti pentru că acestea constituie „mobilul“ realizării practice a „părăsirii“ și „revenirii“ modului inițial.

În muzica bisericească sunt 20 de florale:

- diezul: σ

- ifesul: ρ

- 8 florale diatonice:

$\mathfrak{z}$	ϕ	$\mathfrak{e}$	ϕ	$\mathfrak{a}$	$\mathfrak{o}$	$\mathfrak{e}$	$\mathfrak{z}$	(<u>efect</u> : o scară diatonică cu tonuri și semitonuri)
Ni	Pa	Vu	Ga	Di	Ke	Zo	Ni'	

- 5 florale cromatice:

gl. II $\mathfrak{D}_i$; $\mathfrak{K}_e$ (efect: 2+ Ke ifes - Zo);

gl. VI $\mathfrak{P}_a$; $\mathfrak{A}$ (efect: 2+ Vu ifes - Ga diez; Zo ifes - Ni' diez)

muștar: $\text{D}_i^{\sharp}$ (efect: Ga și Pa diez).

- 5 florale enarmonice:

agemul: $\text{Z}_o^{\flat}$ (efect: Zo aproape de Ke, Vu aproape de Ga);

Ga

nisaburul: $\text{D}_i^{\flat}$ (efect: Vu și Ga diez);

hisarul: $\text{K}_e^{\flat}$ (efect: di diez și Zo ifes);

general ifes: $\text{K}_e^{\flat}$ (efect: Zo aproape de Ke);

general diez: $\text{G}_a^{\sharp}$ (efect: Vu aproape de Ga).

Observație: În grafica grecească se mai utilizează două semne grafice demne de reținut:

♯ (semidiez, alterează ascendent cu 1/4 de ton).

♭ (semii fes, alterează descendent cu 1/4 de ton).

Pentru a înțelege fenomenul acesta deosebit de complex din muzica bizantină - modulația - vom face o clasificare după anumite criterii, care să ușureze asimilarea de către elevi:

I) După criteriul dimensiunii modulației:

a) inflexiunea;

b) modulația propriu-zisă.

II) După criteriul direcției (contextului modal):

a) modulație interioară, în cadrul aceluiași mod (după principiul roții);

b) modulație exterioară, către alte genuri și moduri:

1) de la autentic la plagal

2) în cadrul aceluiași gen

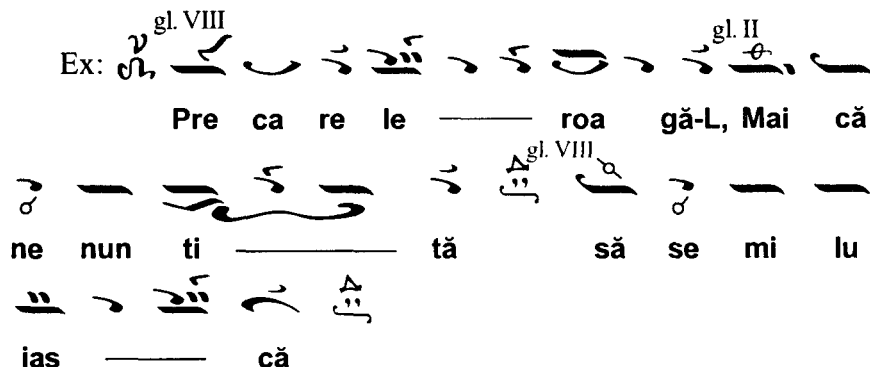
3) amestecul de genuri: diatonic $\longleftrightarrow$ cromatic;

diatonic $\longleftrightarrow$ enarmonic;

enarmonic $\longleftrightarrow$ cromatic.

I. După criteriul dimensiunii:

a) *Inflexiunea modulatorie* presupune trecerea, pentru scurt timp, în alte zone modale, urmată de revenirea imediată la modul inițial sau alterarea pasageră a unor trepte din scara modului respectiv:

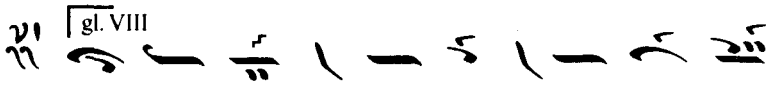
Ex: 

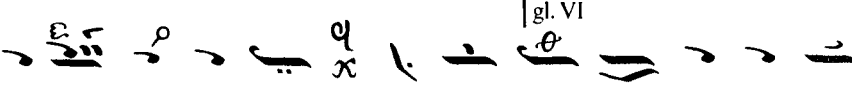
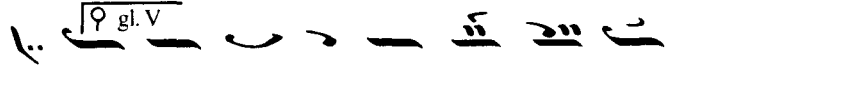
În exemplul de mai sus (Dogmatica gl. VIII) asistăm la trecerea scurtă într-un glas cromatic (II) și revenirea prin fitoraua specifică glasului diatonic (Di v).

- inflexiunea prin diez:



b) *Modulația propriu-zisă* presupune că melodia se desfășoară pe o durată mai mare în noul glas, pe dimensiuni mai extinse, așezându-se mai pregnant în parametrii specifici noului glas:

a)  **Născătoarea**
 de **Dumnezeu**
 cea **pururea**
 fe **rici** **tă** și **prea**
 **nevinovată** etc.

b)  **și până la iad, Te-ai**
 **poșgotit;** **în** **tu** **ne** **ricul**
 cel **de** **acolo** **L-ai** **stricat**
 **și lumină în viața**

II. Modulația după criteriul direcției (contextului modal):

a) modulația interioară, în cadrul aceluiași glas, după principiul roții:

Acest procedeu constă în reeditarea pe alte înălțimi (pe alte centre), a submodurilor de cvintă sau cvartă a unui motiv melodic în cadrul aceluiași glas.

gl. VIII (Ni)

Pu teri, ————— că lu crați ———

gl. VIII (Ga)

cu mi nu ni le. Mul — te sunt nu

gl. VIII (Ni)

mi — ri le voas tre, dar mai mul te etc.



Observăm că centrul modal se transferă de pe sunetul Ni, pe sunetul Ga (după trifonie).

gl. V transferat pe Ke

a) gl. V centru de Pa

Pen tru a ceas — ta prea sfânt si cri

ul moaș — te lor ta le în con ju rând



Am văzut cum se realizează o modulație interioară după principiul roții (tetrafonie).

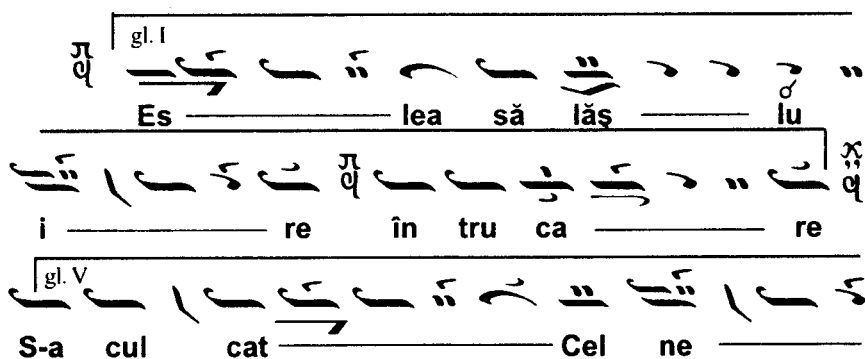
b) Modulația exterioară către alte genuri și moduri:

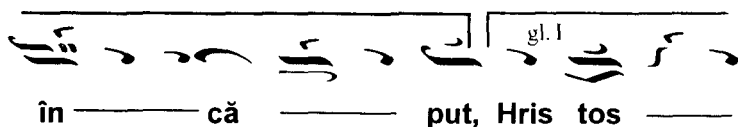
1) de la autentic la plagalul său și invers:

Se realizează concret între glasurile 1 și 5, 2 și 6, 3 și 7 și mai rar 4 și 8 și are la bază apropierea funcțională între cele două glasuri, ce se manifestă prin „împrumuturi” reciproce de formule modale, uneori chiar formule de cadențe. De multe ori trecerea se face fără a fi sesizată, elementele melodice fiind uneori insuficiente în argumentarea modulației din autentic și plagal (sau invers).

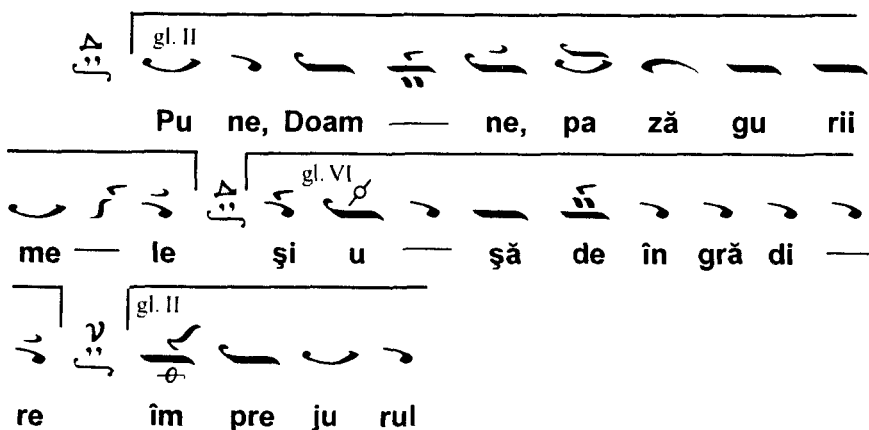
Nu putem să nu amintim totuși - după cum am arătat în tratatrea glasurilor - că uneori există cântări întregi preluate de plagalul său, cum sunt cântările irmologice în glasul 6, forma glasului 2 (D_i) și invers.

Prezentăm un fragment în care din gl. I se modulează spre gl. V (în cadrul genului diatonic).





Prezentăm și un fragment în care se modulează din glasul II spre glasul VI (în cadrul genului cromatic):



2) Modulația în cadrul aceluiași gen:

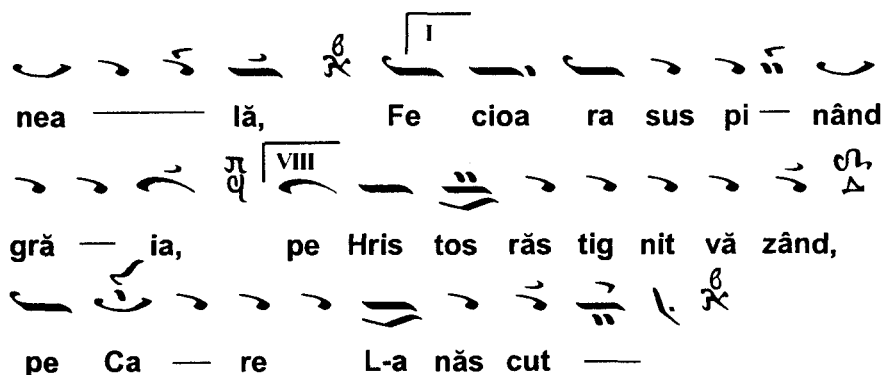
Presupune combinații de modulații între cele patru moduri diatonice în următoarele combinații posibile:

- $8 \leftrightarrow 8,$
- $1 \leftrightarrow 4,$
- $4 \leftrightarrow 5,$
- $5 \leftrightarrow 8.$

Un model de modulație de acest fel întâlnim în podobia glas VIII „O, prea slăvită minune!” în care melodia se „plimbă” în cele patru câmpuri ale glasurilor 8 și 1:

O, prea slăvită minune!
 glasul VIII, λ π σ η Ni $\underline{\text{—}}$ $\underline{\text{—}}$ Vu

ν $\overline{\text{VIII}}$
 O, prea slă vi tă mi nu — ne! O,
 în fri co șa — tă tai nă! Ce la ce
 es — te din fi re fă ră de
 moar te, cum spân zu ra pre lemn; cum gus tă
 a cum moar te, cum se o sân deș — te
 Cel ne vi no vat! As cun de-ți lu mi
 na — ta și te în fri co șa — ză —
 soa — re vă zând — în drăz —



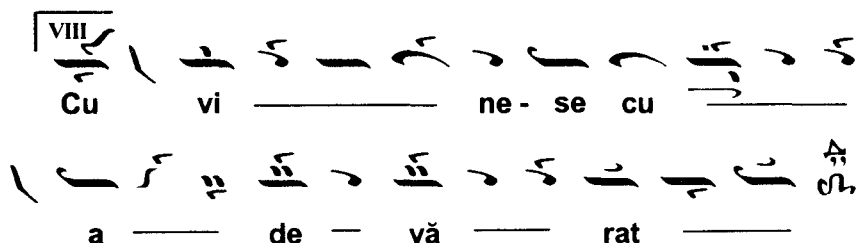
3) Modulația care utilizează amestecul de genuri

Pe lângă faptul că acest gen de modulație nu are nici o opreliște în cadrul glasurilor bisericești, se mai adaugă și modulația prin intermediul floralelor ce nu formează propriu-zis o scară - hisar, nisabur, muștar - ci acționează pe anumite pasaje melodice îmbogățind și mai mult acest spectru modulant.

O cântare care utilizează aproximativ toate floralele și speciile de modulație posibile este „Vai mie, înnegritule suflete!” (gl. VIII) de Macarie Ieromonahul. Noi am optat ca exemplu pentru o piesă mai accesibilă, deosebit de elocventă, însă: „Axion gl. VIII de Ștefanache Popescu”.

Axion Glas VIII Ni

de Ștefanache Popescu



să te fe — ri — cim —

Năs că — toa — re —

de — Dum — ne — zeu,

II
cea pu — ru rea fe

ri — ci — tă și prea

VIII
ne vi no va — tă —

II (Ni)
și Mai — ca

VIII
Dum — ne ze — u — lui —

II
nos — tru. Ce ea ce ești mai

cîn sti _____ tă
 VIII
 de cît He ru vi _____ mii _____
 I (Di)
 și mai mă ri _____ și —
 VIII
 mai — mă ri _____ tă fă ră de
 a se mă _____ na _____ re
 de cît _____ Se _____ ra fi _____
 VIII (tritonic)
 _____ mii, ca _____
 VI (Pa) θ
 _____ rea fă ră
 stri că ciu _____ ne pre

Dum ne — zeu Cu vân — tul —

ai — năș — cut —

pre ti — ne, — cea —

du — pă — a — de — văr —

Năș că — toa — re — de —

— Dum — ne — zeu — te — mă —

rim. —

—

În această cântare s-au întrebuințat 11 florale:

⊖ Di (gl. II)

♭ (Di) (gl. VIII - revenire)

♯ (Pa ca de la Ni' - gl. II)

♮ (Ni - gl. VIII - revenire)

♯ (Ni' - gl. II)

♭ (Di - gl. VIII - revenire)

♭ (Di - gl. I - principiul roții (ca de la "pa"))

♮ (Ni' - gl. VIII - revenire)

♮ (Ga ca de la Ni - după trifonie (gl. VIII)

♭ (Pa - gl. VI - transpus pe Di)

♮ (Ni - pentru venire definitivă în gl. VIII)

Concluzii: Utilizarea cu discernământ și cu pricepere a pasajelor modulante în cântarea bisericească, aduce acesteia un plus de culoare, bogăție de forță expresivă și de noutate; este necesară însă o bună cunoaștere a lucrării foralelor, fantezie și cunoștințe teoretice și practice care să dea formă lucrării și să satisfacă cerințele estetice ale muzicii bizantine în sine.

Unitate și diversitate în cântarea bisericească

„Conviețuirea“ muzicii psaltice monodice și a muzicii corale
în Biserica Ortodoxă Română

Nu este nevoie să frecventezi multe biserici din capitală sau din țară ca să te convingi că fiecare din acestea - din punct de vedere al cântării practicate în cult, în special la Sfânta Liturghie - are nota sa specifică, fie că ne referim la *sintaxa muzicală* abordată (monodie, armonie, polifonie), fie la *interpretarea* de tip solistic, grup coral, cor bărbătesc, cor mixt sau cor de copii etc.

Unitatea cântării în Biserica noastră este păstrată însă de *textul liturgic* care este același în toată Ortodoxia și de *melosul bizantin* autentic, fie sub forma explicită a monodiei psaltice, fie sub forma evoluată a polifoniei sau armoniei.

În abordarea temei propuse, trebuie să arătăm că muzica bisericească reprezintă haina diafană cu care se îmbracă Cuvântul, în rostirea - de cele mai multe ori - a unor adevăruri dogmatice. Am apela aici la similitudinea și apropierea dintre muzica bisericească și teologia ortodoxă, gândindu-ne că amândouă sunt sub aceeași „umbră” a Sfântului Duh; putem spune că muzica bisericească se află sub „incidența” dogmei în sensul că, așa cum *definiția dogmatică* nu poate fi schimbată, dar în jurul acesteia se poate teologhisi, așa muzica *bisericească* trebuie să-și păstreze nota sa specifică, autentică, dar ea poate fi exprimată în *limbajul* vremurilor noastre (polifonic, armonic sau eterofonic); important este să nu ne depărtăm de filonul original - melosul bizantin. Așadar, evoluția *limbajului* în care se exprimă cântarea în Biserica noastră este ceva firesc, iar cei care critică, neînțelegând muzica corală din cadrul Sfintei Liturghii, nu cunosc procesul istoric firesc care nu poate fi evitat.

În prefața volumului I din Dogmatica sa, părintele Dumitru Stăniloae spune: „Ne-am condus în această străduință (n.n.) de modul în care au înțeles învățătura Bisericii Sfinții Părinți de odinioară, dar am ținut seama în interpretarea de față a dogmelor și de necesitățile spirituale ale sufletului care-și caută mântuirea în timpul nostru, după trecerea prin multe și noi experiențe de viață, în cursul atâtor secole care ne despart de epoca Sfinților Părinți. Ne-am silit să înțelegem învățătura Bisericii în spiritul Părinților, dar în acelșai timp să o înțelegem așa cum credem că ar fi înțeles-o ei astăzi. Căci ei n-ar fi făcut abstracție de timpul nostru, așa cum n-au făcut de al lor.“

Extrapolând cele spuse mai sus în planul muzicii bisericești, putem afirma că tot așa nu putem face abstracție de timpul nostru și de evoluția firească a muzicii în Biserică; este suficient să amintim - cum vom vedea și mai departe - că în primele trei secole, creștinii interpretau psalmii la „frângerea pâinii“ într-o *formă simplă*, apropiată de recitativ, iar după secolul IV, când muzica a devenit mai complicată, a fost nevoie de interpreți, de *cântăreți* cu o pregătire specială; astfel, de la cântarea în comun s-a trecut la cântarea de tip solistic.

Pe de altă parte, muzica psaltică de sorginte bizantină cântată astăzi în Biserica Ortodoxă Română, în Biserica Greacă, Sârbă sau Bulgară, nu mai este aceeași cu cea din timpul lui Cucuzel - traduceri din sistema veche dovedesc acest lucru.

Iată că evoluția cântării în Biserică este firească, fie că ne referim la aceeași sintaxă muzicală, fie la limbaje diferite, în cazul nostru la o nouă dimensiune artistică: *înveșmântarea armonico-polifonică a cântului bizantin*. Prin această formă, muzica este exprimată în limbajul vremurilor noastre: „Dacă în Apus, condițiile istorice au fost altele decât la noi și au favorizat dezvoltarea polifoniei, și chiar notația care, căpătând un sens mai artificial decât cea orientală bizantină, având totuși avantaje prin poziția geografică (se puteau vedea mai bine coincidențele sonore simultane), la noi muzica a confirmat mai departe tradiția și caracterul muzicii grecești

prin muzica bizantină, bineînțeles cu toate influențele suferite, care nu s-au rezolvat în polifonie ca în Apus, ci au dus mai departe la ceea ce era specific ei, bogăția melodică“. Odată înțeles conceptul linear melodic al muzicii bizantine, precum și structura sa intimă, acel sistem de relații sonore complexe care conferă „viață“ acesteia, compozitorul Paul Constantinescu își pune problema transformării ei după nevoile actuale, „*când urechea nu se mai mulțumește cu o simplă melodie, ci cere o adâncire sonoră, o polifonie.*“

Astăzi, în cultul Bisericii Ortodoxe Române, la Sfânta Liturghie sunt folosite limbaje muzicale diferite:

1) *cântarea în comun*, prin paticiparea tuturor credincioșilor la cântare.

2) *cântarea solistică*, în maniera psaltică, cu acompaniament de ison sau fără.

3) *cântarea corală* în diferite variante, grup vocal, cor mixt, cor bărbătesc, cor de copii, cu un repertoriu adecvat Sfintei Biserici.

Considerăm că toate aceste forme de abordare a răspunsurilor liturgice sunt firești, nu contravin nici dogmelor Bisericii Ortodoxe și nici tradiției și practicii Bisericii de la începuturi până astăzi.

Aceste tipuri de cântare bisericească își găsesc argumente astăzi prin utilizarea practică în istoria Bisericii creștine, în anumite perioade fiind mai pregnant unul, altelei altul, altelei coexistând.

1. Cântarea în comun

Tradiția muzicală în Biserică este atestată de Sfânta Scriptură a Vechiului și Noului Testament și de Sfinții Părinți. Cântarea în Biserică a tuturor credincioșilor a fost cultivată în Biserica primară pentru *consolidarea unității* creștine, ca mijloc eficace *de apărare a dreptei credințe* în controversele doctrinare și de răspândire a creștinismului, fiind tot timpul, însă o formă de seamă de *exprimare a iubirii lui Dumnezeu și adorării Lui*.

Cântarea a fost prezentă la primii creștini dintru început: Sfântul Evanghelist Matei amintește că la Cina cea de Taină s-au cântat psalmi din Vechiul Testament (Mt. XXVI, 30) iar Sfinții Apostoli, la „frângerea pâinii” au întrebuintat și ei cântarea psalmilor după exemplul Mântuitorului la Cină: „Și erau întotdeauna în templu lăudând și binecuvântând pe Dumnezeu” (Lc. XXIV, 53). Mai mult ei se adunau și noaptea în case particulare, unde înălțau rugăciuni și unde cântau imne și laude (F. Ap. I, 9; III, 1; XVI, 25).

Cum era această cântare este greu de spus din lipsa dovezilor, dar putem spune cu certitudine că melodia psalmilor cântați de Mântuitorul împreună cu ucenicii săi, era cea de la sinagoga iudaică. Din punctul de vedere al felului interpretării avem dovezi certe pentru *cântarea în comun*; despre acest lucru ne încredințează Tertulian: „fiecare poate cânta lui Dumnezeu din Sfânta Scriptură, sau din propria lui imaginație”, iar Sfântul Ioan Gură de Aur spune: „din vechime toți se adunau și cântau dulce împreună; aceasta facem și noi: femei, bărbați, bătrâni și tineri, se deosebesc prin vârstă, nu însă după felul cântării, căci spiritul cântării armonizând vocea fiecăruia, rezultă din toate o melodie”.

De asemenea, Sfântul Vasile cel Mare, arătând felul în care cântau creștinii pe vremea lui, ne spune: „ei intonează toți, ca dintr-o singură gură și inimă, psalmul de pocăință”.

Sfântul Niceta de Remesiana, în lucrarea „De psalmodie bono”, învață că la cântarea bisericească trebuie să ia parte tot poporul drept credincios, fără nici o deosebire de sex, vârstă sau stare socială. Cântarea trebuie să fie omofonă și uniformă. Pentru realizarea unității de cântare este nevoie totdeauna de o anumită educație muzicală, pentru ca vocile să formeze un tot armonios, plăcut la auz. Și în acest caz, unii credincioși cu o voce mai evoluată, din dorința de a-și manifesta calitățile vocale ieșeau din armonia corului, luând-o înainte sau prelungind nota finală.

Sfântul Niceta dă reguli precise pentru realizarea unei cântări plăcute: „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 umilință, între glasurile corului care cântă laolaltă; nu ca cei ce ridică glasul sau o iau înainte să iasă în evidență în chip necuviincios, ca spre o ostentație prostească în dorința de a plăcea oamenilor“.

Din mărturia acestor sfinți părinți rezultă că în primele 4-5 secole ale creștinismului, în cadrul cultului cântau toți creștinii, bărbați și femei, tineri și bătrâni, fie psalmi, fie cântări duhovnicești sau imne de laudă: „Umpleți-vă de Duhul Sfânt, vorbind între voi în psalmi și laude duhovnicești, lăudând și cântând Domnului în inimile voastre“ (Efes. V, 18, 19).

Iată cum cântarea în comun își are rădăcini în înseși începuturile creștinismului. Cântarea era simplă, aproape recitativă, cu alternanțe de secundă ascendentă sau descendentă.

Isidor de Sevilia († 636), un părinte bisericesc apusean, în lucrarea sa intitulată „*De officiis*“ ne spune în mod explicit cum a fost cântarea în primele secole creștine: „Biserica la început întrebuinta o cântare simplă, aproape de măsura glasului ce întrebuintăm în vorbirea curentă“.

O primă etapă în evoluția cântării în Biserică este *cântarea antifonică*, când credincioșii, împărțiți în două coruri, dădeau răspunsurile alternativ, înfrumusețând cultul.

Introducerea acestei maniere de cânt este pusă pe seama sfântului Ignatie Teoforul, episcop al Antiohiei, după cum mărturisește istoricul Socrat: „Ignatie, al treilea episcop de la Apostolul Petru, care a trăit cu înșiși Apostolii, a avut o viziune de îngeri care cântau Sfintei Treimi imne antifonice și au predat modul viziunii Bisericii din Antiohia, de unde s-a răspândit această tradiție în toate părțile“.

De aceeași părere sunt și Fotie, Patriarhul Constantinopolului („La început, se zice că Ignatie Teoforul a făcut antifoanele“) și Nichifor Calist („... obiceiul antifoanelor Biserica l-a primit, căci astfel zice Ignatie Teoforul, care primul a dat modul de cântare Bisericii Antiohiei...“).

În secolul IV, Sfântul Vasile trimite în Neocezarea o epistolă prin care se apără, acuzat fiind că a introdus modul de cântare antifonic; rezultă din conținutul epistolei că acest mod de cântare era mai vechi, iar în timpul Sfântului Vasile luase o amploare deosebită.

Acest fel de cântare este și astăzi practicat în Bisericile noastre, cele două străni fiind o reminiscență, la fel „Antifoanele“ de la începutul Sfintei Liturghii.

Așadar, pentru bisericile în care se practică acest mod de cântare comun a credincioșilor nu este altceva decât un „retour en chretiene“, cum o definește un liturgist, sau o revenire la tradiția Bisericii primare. Ea reprezintă o tradiție comună tipurilor primare creștine, care ... „n-a fost niciodată interzisă ca principiu și nici desființată cu desăvârșire în practică“, deși în cursul vremii a putut fi uneori umbrită sau chiar eclipsată de împrejurări, de nevoile cultului sau de evoluția muzicii bisericești. Precizăm că, în ceea ce privește *obiectul* cântării comune a credincioșilor în Biserică, (ce anume să se cânte), noi ne gândim la cântările liturgice, adică la răspunsurile sfintelor slujbe înscrise în cărțile de ritual pe seama strănii, a cântărețului sau a corului.

Ne referim deci la imne cu text și cu melodie ortodoxă (cântate în primul rând în timpul serviciilor divine), iar nu la acele cântări extraliturgice de proveniență incertă, eterodoxă sau sectară, cu texte și melodii adesea profane sau cu totul străine de spiritul doctrinei ortodoxe și al muzicii noastre bisericești.

Nu intrăm în expunerea sau discutarea amănunțită a procedeeelor tehnice de însușire a repertoriului liturgic de către credincioși, dar precizăm că se va începe cu cântările mai simple și mai ușor de învățat ca: „Sfinte Dumnezeule“, răspunsurile la ectenii, antifoane ș.s. și se va continua cu cele mai grele, cum ar fi, de pildă, Heruvicul și Axionul. Un rol principal îl are cântărețul și preotul pentru educarea muzicală și estetică a enoriașilor.

Care ar fi avantajele cântării în comun la Sfânta Liturghie?

Liturghia este și prilej de manifestare a rugăciunii publice, comunitare; de aceea la Sfânta Liturghie, toate îndemnurile la rugăciune au forma de plural cantitativ, îndemnând la unison poporul: „Domnului să ne rugăm“, „Să zicem toți, din tot sufletul ...“; în Biserică se cuvine „cu o gură și o inimă a slăvi și a lăuda“ pe Dumnezeu și „... ca într-un gând să mărturisim credința noastră“.

Puterea rugăciunii în comun este superioară celei particulare, deși sunt și credincioase care stau în genunchi ore întreg în fața icoanelor împărătești în timpul Liturghiei, citind anumite rugăciuni - la recomandarea unor autori de tâlcuiri liturgice populare - pentru diferite momente ale slujbei.

Bisericiile în care se practică cântarea în comun sunt biserici vii, fiecare credincios are un rol activ, are importanță și nu poate să se plictisească (Liturghia nu mai pare așa de lungă) și va reveni în fiecare duminică și sărbătoare în Sfânta Biserică; relațiile dintre credincioși sunt strânse, ei își împărtășesc, după slujbă, bucuriile și necazurile și se cunosc fiecare după nume; acesta este efectul rolului eclezialogic comunitar al Sfintei Liturghii.

2. Cântarea solistică (psalmodierea)

Rânduiala Sfintei Liturghii în primele 3-4 secole, așa cum ne-o descriu cele mai vechi mărturii și documente liturgice care au ajuns până la noi (Prima apologie a Sfântului Iustin Martirul, Rânduielele bisericești ș.a.) se înfățișează ca un continuu dialog sau schimb de răspunsuri între proestosul - episcop sau preot și diacon pe de o parte și credincioși, pe de altă parte. Toate rugăciunile sau molitfele - pe care preotul le citește astăzi în taină - erau rostite în întregime cu glas tare, ca și ecteniile, iar credincioșii, care le ascultau cu atenția cuvenită, se asociau toți, cu un singur glas, prin răspunsuri care de altfel erau scurte și puține la număr - fie confirmând sfârșitul rugăciunilor prin

Amin, fie dând urmare îndemnului la rugăciune, cu formula „*Doamne miluiește*“ sau „*Dă, Doamne!*“, după fiecare alineat al ecteniilor.

Așa se și explică rolul limitat al psaltului, cântărețului sau anagnostului până în secolele IV-V.

Considerăm că dezvoltarea tipicului Sfintei Liturghii prin adăugarea succesivă a unor noi piese, imne, ritmuri și ceremonii a generat creșterea rolului cântărețului și întărirea statutului acestuia de coordonator, dirijor, dar și solist; formularul liturgic căpătând în ochii poporului un aspect tot mai complicat, mai ornamentat, a determinat cu rugăciunile care până atunci erau rostite de proestos cu voce tare în întregime, să fie citite în taină, în timp ce credincioșii sau cântăreții execută imnele cele noi, introduse în cult. Numai sfârșitul acestor rugăciuni, adică ecfonisele (și bineînțeles și ecteniile) precum și rugăciunea finală a amvonului, au făcut excepție de la această regulă, rămânând să fie rostite mai departe cu glas tare, pentru a orienta cântarea poporului.

Dezvoltarea repertoriului liturgic, atât cantitativ dar mai ales calitativ, constituia o necesitate pentru că muzica laică, care nu le era străină credincioșilor, era superioară muzicii bisericești simple, apropiată de recitativ.

„Biserica la început întrebuința o cântare simplă, aproape de măsura glasului ce o întrebuințăm în vorbirea curentă, iar cântarea meșteșugită s-a introdus pe urmă - spune Isidor de Sevilla - nu pentru creștinii duhovnicești, ci pentru cei trupești, pentru că aceștia nefiind sensibilizați de obiectele cântării (text, n.n.), să fie mișcați cel puțin de sunetele plăcute“.

O altă cauză care a îndemnat pe părinții bisericești să înfrumusețeze cântarea liturgică a fost încercarea de stăvilire a propagandei ereticilor care prezentau învățăturile lor false, prin intermediul unor imne melodioase.

Astfel, de la *cântarea simplă* și *antifonică* a primelor trei secole, s-a ajuns la *cântarea responsorială*, amintită de istoricul Socrate:

„cântărețul intona psalmii și imnele într-o melodie foarte plăcută, iar preotul lua numai partea finală: mila Lui în veac, Aliluia“.

Sfinții Părinți ai Bisericii su fost în același timp și părinți ai muzicii, fiind compozitori ai imnelor și cântărilor din Biserică. Amintim doar pe Sfântul Ignatie Teoforul, episcop al Antiohiei († 107), Sfântul Iustin Martirul și Filosoful († 163), Clement Alexandrinul († 220), Sfântul Efrem Sirul († 379), Sfântul Atanasie cel Mare († 374), Sfântul Girgorie de Nazianz († 381), Sfântul Niceta de Remesiana ș.a.

În lupta contra ereticilor, Sfântul Efrem Sirul ar fi compus mai mult de 12 000 de ode, dintre care puține au ajuns la noi: „... și fiindcă Antonius a lui Bardesane a compus în vechime cântări prin care răspândea impietatea (...) de aceea Sfântul Efrem, luând armonia cântării, a inspirat pietatea și a produs ascultătorilor medicamentul cel mai plăcut și mai folositor. Acum aceste cântări devin mai vesele decât sărbătorile pentru martirii biruitori.

Fericitul Augustin arată că preocuparea pentru o cântare îngrijită trebuie să fie permanentă: „Cântă lui Dumnezeu, dar să nu cânti rău; El nu vrea să-i superi auzul. Cântă bine fratele meu; tu tremuri atunci când ți se cere să cânti înaintea unui bun muzician, temându-te ca artistul să nu-ți reproșeze lipsa ta de cunoștințe; dar când cânti lui Dumnezeu, trebuie să-i aduci o cântare atât de desăvârșită încât să nu displaci unui auz așa de perfect“.

De aceea cântăreții nu mai puteau veni în biserică nepregătiți, sinodul de la Laodiceea (367), prin canonul 15, instituind anumite persoane să se ocupe de cântarea bisericească: „Nu se cuvine ca afară de cântăreții canonici care au voie să urce la amvon și de acolo să cânte, alții să învețe în Biserică“.

De asemenea, se cerea o pregătire morală specială a cântăreților care erau „coliturghisitori“ cu preotul. Se pare că în Biserica din Africa, instalarea cântăreților se făcea de episcop prin următoarele cuvinte: „Vide, ut quod ore cantus, corde credas; et quod corde credis, operibus

comprobes“ (Vezi ca ceea ce cânti din gură să crezi și în inimă, și ce crezi în inimă, să confirmi și în fapte)“.

Din punct de vedere tehnic-interpretativ, iată ce se cerea unui cântăreț din vechime:

„Voim ca cei ce vin la Biserică spre a cânta, să nu întrebuințeze nici strigări necuviincioase, nici să silească firea spre răcnire, nici să zică ceva, ce Bisericii nu-i convine, ci cu mare atenție și cu umilință să aducă lui Dumnezeu – privitorul celor ascunse – astfel de cântări“.

Astăzi, cântarea de sorginte bizantină – cu care se mândrește Biserica română, Greacă și chiar Sârbă, Bulgară și rusă –, este prezentă în aceste țări prin conservarea scrisă a muzicii psaltice făcută de protopsalți de renume, dăruiți sufletește pentru această muzică.

Istoria muzicii bisericești, înșiră pentru țara noastră nume ilustre de protopsalți: Filotei Monahul, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea, Ștefanache Popescu ș.a. Strana a fost prima școală la noi în țară, este cea care a dat prilejul introducerii și dezvoltării prin citire și cântare, a limbii românești:

„Cântă, măi frate, române,
Pe glasul și limba ta,
Și lasă cele streine,

Ei de a le și cântă“, zice Anton Pann, iar Macarie Ieromonahul spune în prefața „Irmologionului“, dedicată „Cinstiului și în Hristos iubit Patriot cântărețului român“, acest crez memorabil: „Podoaba și fericirea unui neam, iubitul, vine din paza legilor strămoșești și din dragostea și râvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii neamului“.

Nu puțin a avut de înfruntat însă muzica psaltică din Biserica Ortodoxă română la început prin concurența muzicii corale, nu făcută de ea însăși cât de legiuitori, iar mai apoi perioada nefastă a comunismului care a afectat, prin lipsa cântărețului nepregătit, nu numai cântarea de la strană, dar și cântarea în comun.

Putem vorbi de o revigorare a cântării în Biserica noastră, mai ales calitativ, prin reînființarea Școlilor de cântăreți, astfel încât statutul lor să fie măcar acela din timpul lui I. Popescu-Pasărea.

La acestea se adaugă numărul mai mare de Seminarii teologice și Facultăți de Teologic în care se păstrează cu fidelitate notația orientală și o interpretare autentică, precum și reînființarea secției de muzică bizantină în cadrul Academiei de Muzică din București (astăzi Universitatea de Muzică).

Rolul cântărețului în Biserică este foarte important: el păstrează tradiția bizantină a cântării ortodoxe, mai ales la Vecernie, Utrenie, Sfintele Taine și Ierurgii, iar la Sfânta Liturghie este dirijor, învățător și îndrumător al poporului care cântă împreună cu el.

Așadar, nu găsim un lucru rău pentru tradiția păstrată de unele biserici, în care răspunsurile liturgice sunt date doar de cântăreți consacrați, bine pregătiți, la fel ca și cântarea în comun care-și găsește izvoare în istoria sfântă a creștinismului, la fel și cântarea solistică a cântăreților a avut o lungă tradiție în Biserica noastră.

Credincioșii care frecventează o astfel de Biserică sunt mai interiorizați, primind cuvântul și cântarea din gura preotului și cântărețului, iar participarea lor „activă” se face prin rugăciunea simțită într-un fel mai mistic.

Dar și aici, anumite răspunsuri sunt cântate de către credincioși: Apărătoare Doamnă, Sfinte Dumnezeule, Tatăl nostru, Fie numele Domnului... ș.a.

Monodia psaltică chrysantică, atât de specifică ortodoxiei, a fost statornicită și desăvârșită de Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu-Pasărea și de mulți alți muzicieni formați la școala acestor maeștri, evoluând într-un autentic spirit național. Școala de muzică psaltică românească a devenit autonomă și s-a dezvoltat numai în „limba patriei”, cum se exprima Macarie prin anii 1821-1823. Toate oficiile liturgice au început să beneficieze de cântări

trebuincioase, astfel încât nu mai era necesar ca psaltii să apeleze la un repertoriu străin, exprimat într-o altă limbă decât cea română, iar prin decretul din 1863 al lui Alexandru Ioan Cuza, s-a satornicit definitiv ca în toate mănăstirile și bisericile de mir, „cultul cel atotputernic să se serbeze numai în limba română“.

Abia trecuse la cele veșnice Ieromonahul Macarie, în anul 1836 că a și apărut o rivală pentru monodia psaltică: cântarea corală religioasă armonic-vocală și polifonică. Era o nouă dimensiune artistică ce s-a infiltrat în oficiul religios al Bisericii Ortodoxe Române. Precizăm însă de la început, că această nouă formă artistică s-a manifestat în general, doar în cadrul Sfintei Liturghii, celelalte slujbe religioase importante - Vecernia, Miezonoptica, Utrenia, Ceasurile etc. -- desfășurându-se în sonoritățile monodiei psaltice. Deci arta corală religioasă a intervenit numai la liturghie, corul dând răspunsurile liturgice în locul psaltului, al cântărețului.

În istoria muzicii corale liturgice din Biserica Ortodoxă Română se disting trei mari curenți sau perioade stilistice:

- curentul datorat influenței ruse;
- curentul datorat influenței germano-austriece;
- curentul tradiționalist.

Am considerat de actualitate acest capitol, fiind necesar și ca un răspuns la glasurile ridicate *împotriva muzicii corale* în Biserică și chiar la problemele cu care se confruntă *cântarea monodică psaltică*.

Împotriva muzicii corale se ridică acuzații fie din partea oamenilor lipsiți de o cultură muzicală adecvată (și este firesc să nu înțeleagă mesajul artistic exprimat într-un limbaj mai complex), iar muzica psaltică românească este înlocuită – în anumite cercuri – de o muzică cu acute influențe din muzica grecească contemporană, fie cântată direct în limba greacă, fie prin „traduceri“ și „adaptări“ melodice pe text românesc, fără a respecta mereu accentele firești din limba română, cu melisme și prelungiri de vocală necontrolate și mai ales cu o interpretare (din punct de vedere al emisiei vocale) defectuoasă și deranjantă.

Prin acest capitol am dorit să scoatem în relief atât *caracterul unitar* al muzicii din Biserica noastră (prin textul liturgic unic și melosul bizantin, așa cum am arătat) dar și *caracterul divers* prin sintaxa muzicală (monodie, armonie, polifonie) și prin maniera de cântare: solistică, cor sau cântare la unison a credincioșilor.

Prin caracterul unitar încercăm să ținem stavilă grupărilor eterodoxe și altor grupări centrifuge care pe texte de proveniență incertă și o muzică lipsită de orice iz ortodox și mai ales bizantin își „împlinesc“ nevoia spirituală de a „lăuda“ pe Dumnezeu. Este drept – pe de altă parte – cu mici excepții, concertele de la chinonic pe care le avem noi sunt inabordabile pentru credincioși, fie datorită ambitusului larg, fie a dificultății melodice.

Prin diversitate, ortodoxia românească dovedește în plan teologic, și prin aceasta o deschidere și o toleranță specifică poporului român. Pe de altă parte, diversitatea temperează tendințele conservatoare ale cercurilor de „psalți“ care vor să întoarcă cursul muzicii bisericești cu un secol și jumătate în urmă, undeva înanite de procesul de „românire“ ca acest proces să fie realizat astăzi de ei, copiind cântările grecilor contemporani.

Cântarea corală trebuie să păstreze însă filonul psaltic care să fie „înveșmântat“ armonico-polifonic, așa cum au făcut compozitorii D.G. Kiriac, N. Lungu, I.D. Chirescu, P. Constantinescu ș.a.



În loc de încheiere

(cuvânt testamentar către cântăreți)

Prin cartea de față ne-am propus să oferim o metodă eficientă, practică și cu efecte de durată în înțelegerea și învățarea muzicii psaltice, de executare corectă a semnelor vocalice, temporale, consonante și ortonale fără „a trage cu ochiul” la notația liniară, și în final de interpretare a oricărei cântări psaltice în toate glasurile și genurile muzicii noastre bisericești.

Am încercat, de asemenea, să prezentăm în detaliu morfologia glasurilor bisericești prezentând scările, formulele de acordaj și cadențele, cu scopul vădit de a „percepe” exhaustiv glasul respectiv cu toate aspectele sale teoretice și practice, acustice și intonaționale. Parcurgând partea teoretică și practică a fiecărui glas în parte, va fi foarte ușoară abordarea oricărei cântări cât de dificilă ar fi.

În ultimul capitol am teoretizat și câteva probleme practice care există în cântarea noastră bisericească, stabilind câteva jaloane în folosirea isonului ca mijloc de îmbogățire a cântării bisericești și posibilitățile de *modulație* din cântarea noastră bisericească.

În final am încercat să stabilim niște raporturi între muzica bisericească de factură monodică, într-un spațiu deosebit de variat sintactic al cântării în Biserica Ortodoxă Română (ne referim la cântarea în comun a credincioșilor, la cântarea *solistică sau grup vocal psaltic și la cântarea corală*).

Am arătat și tendințele „centrifuge” apărute în practica și teoretizarea muzicii psaltice, fie că ne referim la imitarea exacerbată a cântăreților și cântărilor grecești contemporane fie la negarea cântărilor actuale în notația și teoria hrysantică și aplecarea spre muzica mai veche a sec. XIII-XVI, sau la respingerea cântării corale în Biserica noastră.

Considerăm că muzica actuală a Bisericii noastre este o muzică de sorginte bizantină în care notația specifică a păstrat tradiția ei peste veacuri; diferențele apărute de la o epocă la alta nu sunt de fond ci de formă, ea rămânând peste timp în esență aceeași. Muzica bisericească de azi este muzica din veacurile trecute, a părinților Bisericii, a melozilor și melurgilor din vechime în care însă nu se face abstracție de timpul în care trăim, așa cum aceștia n-au făcut abstracție de timpul în care ei au trăit.

Orice teoretizare care încearcă să contrazică prezentul prin întoarcerea la o epocă trecută înseamnă ignorarea unor secole de muzică și a unei tradiții, prin care s-ar escalada nejustificat în „vid istoric muzical“.

Autorul



Cinstitului și în Hristos iubit patriot cântărețului român cea în Hristos îmbrățișare

Podoaba și fericirea unui neam, iubitul, vine din paza legilor strămoșești și din dragostea și râvna cea fierbinte spre sporirea împodobirii neamului. Pentru că legile, ca niște izvoară adapă sufletul, înmulțesc și hrănesc acea strânsă legătură a dragostii și a râvnii de carea spânzură sporirea și fericirea, lucrează și înmulțesc științele, care atât de trebuincioase sunt în viața oamenilor, încât un neam nebăgătoriu de seamă, călcătoriu de legile strămoșești, fără dragoste, urătoriu spre cei de un neam, și fără râvna faptei bune și a împodobirii neamului său, cade în cea mai jalnică nefericire și să surpă întru adâncul nesimțirii și al ticăloșiei.

Și aceasta, iubitul, întocmai o am pătimit noi Romanii, neamul cel mai slăvit al lumii oarecând, cel mai iscusit și mai înțelept întru științe, și cel mai puternic și nebiruit întru arme(...)

Pentru acestea dar toate iubitul, adevărul iaste că până în zilele lui Petru Moraitul o așăzare de cântare se cânta în toate părțile lumii, iar el puțin ieșind din drumul celor vechi, și oareșicare strein semănând în mathimile lui, cei după dânsul puțini de nu toți, nu numai că cu totul le-au dejghinat, dar și schimonosituri, din cap și din trup au început a face când cântă în sfânta biserică, și de la aceștia, și încoace au început a se urî cele așăzate, și bisericești, și pre ceale de Preasfântul Duh însuflate, a le numi grețoase și plicticoase, și cu un cuvânt, au început să cânte *cântece lumești*, și de multe ori a să auzi în sfânta biserică chiar acelea *care le cântă turcii în cafenele și prin adunările lor*, și pretutindenea a să auzi și a să striga cântări noao, și profora de Țarigrad, cântări noao și ifos Țarigrad.

Și de nu va cânta cineva cântece și amestecături de pestrefuri în sfânta biserică nu iaste priimit, nici dascâl, iar de va cânta chiar alcătuiri

turcești, măcar că nu știe nimic bisericesc, acela iaste și priimit, și lăudat, și desăvârșit, și cu ifos turcesc de Țarigrad.

O nerușinare! O neevlavie! O cumplită cădere! O jalnică depărtare a lui Dumnezeu! De ar fi cel din neamul acela cât de ticălos, de ar cânta căprește, de ar gongoni ca dobitoacele, de s-ar schimonosi cât de mult, pentru că iaste din neamul acela, îndată iaste și dascăl, și desăvârșit, și cu ifos de Țarigrad. Iar românul de ar avea meșteșugul și iscusința lui Orfevs, și glasul nu al lui Cucuzel, ci al Arhanghelului Gavriil, pentru că iaste român, îndată îi dau titlul că nu iaste nimic, cântă *vlahica*, n-are profura de Țarigrad, și-i împletesc mii de defăimări.

Văz că un deșărt dintr-aceia, până acolo să suie cu nesimțirea, încât îndrăznește de scrie că „tot cel ce va voi să învețe această sistimă să caute și să o învețe de la dascăl elin, pentru că toate celelalte neamuri urmând europeilor, nu pot să-și aducă glasul pe treptele scărilor“, și *m-am mirat de sataniceasca lor mândrie*.

Dar de voiesc ei fără cuvânt, numai din patimă, și din zavistie, să întunece lumina, defăimând pre toate neamurile, și dimpreună cu acelea și pe noi, ca cum ar fi lucru mare de a ne aduce glasul pre scări pre care noi firește le avem, adevărul strălucește ca soarele, și poate să-l judece și cel cu simțiri și înțelept, și cel fără simțiri, și cu totul orb(...)

Ia aminte mă rog însuți dragostea ta, dă ascultare și tuturor românilor, ce ați învățat sistima de la dâșii, judecă cu dreaptă socoteală, și vezi, oare nu călcați mai bine, decât dâșii pre treptelșe scărilor? Oare toate alcătuirile și toate cântările nu le cântați mai frumos și mai dulce decât dâșii? Și lângă aceștia dă ascultare și celor ce nimic nu știu, oare în cântările lor, firește, nu glăsuiesc treptele scărilor cu toată întregimea? Și oare firește n-au o minunată și patrioticească dulce glăsuire, mai mult decât dâșii, încât să atinge de inimile ascultătorilor?

Pentru acestea dar toate te rog, iubitule patriot cântăreț român, ca de acum înainte să te faci adevărat slăvit român, și cu râvna și cu fapta, să te faci iubitoriu de neam și folositoriu Patriei. Cântă de acum înainte

vitejește și cu îndrăzneală orice cântare în limba Patriei tale, cu minunata firesca dulce glăsuire a Patriei tale, cu înțelegere, cu evlavie, cu dragoste către milostivul Dumnezeu, și către Preacurata Maica lui. Cântă lui Dumnezeu, cu proforaoa cea iubită lui, cu duhul cel umilit și cu zdrobirea inimii. Calcă glasurile bine în locul lor, atât pre ceale suitoare, cum și pre ceale pogorătoare, lucrează bine floralele, și nu-ți mai întoarce auzul spre cei ce neavând în ce mai mult a se lăuda, se fălesc numai întru o deșartă profora și cu vicleșug te sfătuiesc ca să nu întrebuițezi cântările în limba patriei tale, pentru că aceia pizmuind sporirea ta voiesc ca niciodată să nu te trezești din vătămătoarea nesimțire, și pentru ca totdeauna având trebuință de dâșșii, totdeauna să te aibă supus întru călcarea picioarelor(...)

Deci leapădă departe de la tine necuvioasa rușine și mârșava sfiială, și cu îndrăzneală cântă cântările, și Doamne miluiește, românește, în graiul patriei tale, fă-te iubitoriu de Neam, și folositoriu Patriei, și pre aceia, de acum lasă-i să se tot laude cu proforaoa lor. Fă-te râvnitoriu silindu-te și dragostea ta în tot chipul și cu toată fierbințeala, ca din înțelegerea, și din dorul ce ți-au dat milostivul Dumnezeu, dătătoriu darurilor și a talanturilor, să nu te lenevești de a te nevoi și a preface dragostea ta orice în graiul Patriei, a pururea de acum slujindu-te precum și alte neamuri, cu cărțile limbii tale, și arătând îndoită osârdie spre a-ți împodobi și a-ți îmbogăți Neamul cu acestea după putere. Pentru ca și dragostea ta să te numeri în rândul fericiților bărbați, carii cu fierbinte râvnă, cu osârdie, și cu răbdare în toată viața lucrând, și aici pre pământ nume nemuritoriu și-au lăsat, și în vecinica viață cununa dreptății au moștenit.

Al dragostei tale de amândoaă fericirile doritoriu

Macarie Ieromonahul

Portarie al sfintei Mitropolii a Bucureștilor.

dascălul Școalei de musicie.

(prefață la *Irmologhion* sau *Catavasieriu musicesc*, Viena 1823)

Către cîntători

Cîntă, mîi frate române, pe graiul și limba ta
Și lasă cele streine ei de a și le cînta.
Cîntă să-nțelegi și însuși și cîți la tine ascult,
Cinstește ca fieșcare limba și neamu-ți mai mult.
Nu fi în țara-ți ca unul din nemernici, venetici,
Ca cînd nu știi românește și-n limba care poți zici.
Mai demult aveai dreptate să te pocești, vrînd, nevrînd,
Cu pronunția streină, tîlmăcite neavînd.
Acum însă-mbrățișează pe aceste românești,
Pe limb'a tatii și-a mamei, pe care o și vorbești.
Și cînd te slujești cu ele și-ți pare că vezi greșeli,
De nu poți face mai bune a huli să nu te-nșeli.
Chiar și să faci nu te-ncrede la ale tale plăceri,
Ci le dă în judecată a o mic de părerii.
Și vei auzi în dosu-ți cum le judecă un prost,
Zicînd: aici, colea, iacă: așa și-așa să fi fost.
Și cînd te mușcă un șarpe nu-ți este necaz atît,
Ci cînd mori de o șopîrlă înzecit ești amărit.
Vorba mea e dar: de-ți place ca să te descînte alî,
Descîntă și tu pe altul cît poți cu glas mai înalt.
Iar dacă nu ai putere de nici unele să faci,
Te sfătuiesc, frățioare, că e mai bine să taci.
Eu pe cît am putut face și pe cîte le-am făcut,
Iată le dau la lumină pentru cei ce le-au plăcut.
Multor, am băgat de seamă, cîntarea cînd o privesc
Și o văd îngorgonată le place de-nnebunesc,
Neștiind că meșteșugul nu stă-n scrisul gorgonat,
Ci în buna potrivire și în stilul luminat.
Eu dar de multe gorgoane am fugit cît am putut
Și am urmat cuviinței, peste reguli n-am trecut.
Am tîlmăcit, însă astfel nu luînd toate de rînd,
Cît să nu scaz un oligon, precum văz alții făcînd.
Ci am căutat la tonul zicerilor românești
Și-am potrivit glăsuirea ca-n vorbirile firești.
Căci în alt chip de a face ar fi cu totul prostesc
Și aproape de nimica, ca lucru copilăresc.
Aș mai zice, dar de surdă o să-mi pierz scumpul meu ceas
Îmi prerup aici cuvîntul și în voie-vă vă las,
Că celui ce înțelege țințaru-i e trimbițar.
Iar celui ce nu-nțelege toabe, surle-s în zadar.

(Anton Pann, Către cîntători.

Din Heruvico-Chinonicar, I. Buc., 1846)

Dicționar

alterație = în notația occidentală alterația este un semn care indică urcarea sau coborârea unui sunet muzical: diezul $\sharp$ alterează ascendent cu un semiton, dublu diez $\times$ cu un ton, bemolul $\flat$ alterează descendent cu un semiton, dublu bemol $\flat\flat$ cu un ton; becarul $\natural$ anulează efectul bemolului și al diezului; în notația bizantină alterațiile similare sunt: diezul σ respectiv ifesul ρ la care se adaugă în extensie floralele cu lucrarea lor modulatorie. (vezi: *flora, modulație*).

anabasis – catabasis = (gr. „anabasis“ = urcare progresivă, dezvoltare și „katabasis“ = coborâre), principiu de construcție melodică în care sensul ascendent al frazei este dublat de un crescendo dinamic iar partea a doua a liniei melodice are un sens descendent cu efect dinamic „descrescendo“. Punctul culminant al celor două fraze se numește „emphasis“ = emfază, evidență. (vezi: *antecedent – consecvent; protasis – apodosis*).

antecedent – consecvent = o idee muzicală cu două fraze distincte, prima (antecedent), o frază de întrebare iar a doua (consecvent), frază de răspuns, despărțite de o cadență imperfectă. (vezi: *anabasis-catabasis; protosis-apodosis*).

antifonie = procedeu de interpretare existent din Vechea Grecie și totodată de creație care constă în împărțirea corului în două grupe ce interpretează alternativ secțiuni dintr-o lucrare. În cântarea bisericească antifoanele sunt stihuri cântate alternativ la strună în cadrul Utreniei, la începutul Sfintei Liturghii și în Joia Sfintelor Patimi (Denia celor 12 Evanghelii). (vezi: *cântec, imn, melodie*).

armonia = disciplină teoretică muzicală, de factură clasică occidentală, care se ocupă cu studiul relațiilor verticale realizate prin îmbinarea sunetelor în acorduri, a înlănțuirii și relațiilor ce se stabilesc între ele; sintaxa muzicală cuprinde patru forme ireductibile: monodia, armonia, polifonia, eterofonia. Muzica bisericească psaltică este eminentemente monodică. (vezi: *polifonie, eterofonie, monodie*).

armonice, sunete a. = însoțind sunetul fundamental, ele determină timbrul specific așa cum îl percepem în emisia unui instrument sau al unei voci; fenomenul de rezonanță naturală a unui sunet fundamental generează **a.** (vezi: *timbru*).

apechema = (gr. „apihima“ = răsunet ecou); formulă de intonație a unui glas bisericesc în muzica bizantină veche prin motive melodice simple, de contur restrâns cuprinzând caracteristicile structurale de bază ale modului respectiv; ex.: neanes, ananes; aghia, anes, naana etc. (vezi: *paralaghie, solmizație*).

bizantină (muzică) = împărțirea politică din antichitatea romană a dat naștere celor două imperii: unul de Răsărit, capitala fiind Bizanțul, și al doilea de Apus, capitala rămânând „cetatea eternă“ Roma. Acest fapt a determinat dezvoltarea ulterioară a două culturi de sine stătătoare evident, și în spațiul muzical. „Denumirea de muzică bizantină nu este veche (sec. XIX); înainte vreme se spunea: psaltichie, papa-dichie, muzică eclesiastică etc. termenul de muzică bizantină s-a generalizat odată cu dezvoltarea interesului pentru cultura bizantină în general, care și-a făcut apariția în secolul trecut“ (Gh. Ciobanu, „Muzica bizantină“ în *Studii de muzicologie*, vol. 6, p. 71-72). Precizăm însă că, indiferent de apariția noțiunii de **m.b.**, ea a existat ca atare în cadrul imperiului (vezi: *gregorian, stil*).

cadență = (lat. cado, -ere = a cădea, a fi la sfârșit, a apune); formulă melodică și ritmică de încheiere a unei idei sau desfășurării muzicale, putând crea impresia de oprire provizorie sau definitivă; **c.** sunt imperfecte, perfecte și finale. Macarie Ieromonahul numea sugestiv cadențele pentru cântarea psaltică, prin expresia „răzimări”. (vezi: *cezură*).

canon = 1. regulă, îndreptar; 2. în imnografie **c.** este un poem religios de mari dimensiuni, alcătuit de regulă din nouă cântări, și face parte din slujba Utreniei; 3. polifonie la două, trei sau patru voci, fiecare voce interpretând aceeași melodie însă vocile intervin diacronic, la intervale de timp diferite una față de cealaltă. (vezi: *polifonie*).

celulă = cea mai mică unitate în alcătuirea muzicală; **c.** stă la baza alcătuirii motivelor muzicale, frazelor, perioadelor etc. (vezi: *motiv, frază, secțiune*).

cezură = în muzică **c.** este o pauză (respirație) între două fragmente muzicale mai mici (motive) sau mai ample (frazе, perioade, secțiuni); în muzica bisericească stavros **✙** (vezi: *cadență*).

cântec = noțiune largă ce îmbrățișează o multitudine de piese vocale, diferite ca expresie; în mod curent **c.** desemnează o melodie însoțită de text (vezi: *melodie, imn*).

codă = (coda = coadă, sfârșit); cadență finală de încheiere a unei lucrări; **c.** conține elemente tematice din piesa respectivă: în muzica bisericească, **c.** marchează sfârșitul unei secțiuni la strună și necesitatea intervenției preotului.

comă = în sistem netemperat **c.** este a noua parte dintr-un ton diatonic și este diferența intonațională între semitonul cromatic și cel diatonic; se creează astfel o diferență intonațională sesizabilă față de intonația temperată cu octava împărțită în 12 semitonuri egale; în muzica bisericească **c.** ar fi secțiunea din cadrul scărilor. Macarie

Ieromonahul: 68 secțiuni; ; A. Pann: 22; G. Konstantinou: 72 secțiuni ș.a. (vezi: *octavă, mod*).

consonanță – disonanță = în armonie, în sens restrâns, prin **c.** se înțelege o sonoritate „plăcută” fără asperități cu o oarecare stabilitate a unui acord sau interval; prin **d.** se înțelege o sonoritate aspră, instabilă, „neplăcută” (vezi: *interval, diastematică*).

cor (ansamblu coral) = (gr. „choros”); cântatul în grup la unison sau pe mai multe voci; diversificarea în cor mixt (S-A-T-B), cor de copii, cor de femei, cor de bărbați (generic: cor pe voci egale), cor dublu când ansamblul se divide în două grupe, grup coral. Dacă nu este acompaniat de orchestră **c.** ia denumirea de „a cappella” (vezi: *unison, omofonie*).

cromatism = (gr. chroma = culoare); prin **c.** se înțelege alterarea suitoare sau coborâtoare a unor sunete izolate sau a unor fragmente muzicale. Gama cromatică e alcătuită din 12 semitonuri: 7 diatonice și 5 cromatice. În muzica bisericească glasurile 2 și 6 sunt glasuri cromatice la care se adaugă și efectul cromatic al ftoalei „muștar” ς .

diapazon = (gr. „dia” = prin; „pason” = toate); 1. Spațiu sonor propriu unei voci sau unui instrument, adică toate sunetele cuprinse între cel mai grav și cel mai acut. Scările glasurilor bisericești utilizând cele 7 trepte sunt numite „scări octaviante” sau „diapason”; 2. **D.** este de asemenea un mic instrument ce redă înălțimea sunetului „la” = 440Hz folosit pentru acordarea instrumentelor și de dirijorii de cor pentru „luarea” tonului (vezi: *mod, tetracord*).

diatonism = (gr. „dia tonikos” = trecerea de la un sunet la altul). **D.** presupune înlănțuirea sunetelor prin succesiuni de tonuri și semitonuri care să păstreze nealterate elementele scării muzicale naturale. În muzica bisericească glasurile 1, 5, 4 și 8 sunt diatonice.

Cromatismul, opus **d.** implică tocmai alterarea treptelor scăării diatonice; ex. gl. 6 (cromatic) utilizează scara gl. 5 (diatonic) cu tr. a II-a și a VI-a alterate coborâtor și tr. a III-a și a VII-a alterate suitor. Elementul caracteristic este 2+ (secunda mărită). Diatonismul bizantin presupune existența tonului mare, tonului mic și a semitonului. (vezi: *cromatism, enarmonic*).

diastematică = (gr. „diastema“ = interval); intervalica folosită în muzica bizantină; fondul uzual de intervale ale muzicii bizantine este alcătuit din două categorii distincte: intervale obișnuite în muzica apuseană și intervale „microtonii“ ca urmare a fondului diastematic netemperat ce separă arta orientală de cea occidentală. (vezi: *interval*).

dinamică = prin **d.** teoria muzicii înțelege variațiile de intensitate într-un fragment sau piesă muzicală într-o gamă extrem de variată – cea mai scăzută (*pppp*) până la sonoritatea cea mai amplă (*fff* sau *tutta forza*).

enarmonie = (gr. „enarmonios“ = în concordanță, armonios); În accepțiunea occidentală, două elemente muzicale (sunete, intervale, acorduri, game) care au aceleași sonorități ca înălțime dar cu funcții deosebite, evidențiate astfel prin scris sau denumire, sunt enarmonice; ex.: sol diez – la bemol sunt sunete enarmonice. În muzica bisericească enarmonia ne introduce în sfera „microtoniilor“ a sferturilor de ton, specifică glasurilor 3 și 7 precum și a modulațiilor generate de ftorale: hisar, agem, nisabur. „Microtoniile“ presupun apropierea foarte mare între sunete, dar nu confundarea lor; ex.: ftoraua agem apropie la sfert de ton pe zo de ke. (vezi: *diatonism, cromatism*)

eterofonie = (gr. „heteros“ = altul și „phone“ = sunet, voce); o variantă de polifonie, specifică muzicii populare, instrumentale dar și bisericești. Ea provine din însoțirea unei voci care cântă melodia cu alta (alte), care o dublează la unison, dar o și completează cu variante melodice ornamentale, de mică însemnătate, care apar ca „abateri“ de

la linia melodică principală. Se întâlnește la cântarea în grup coral a psaltilor cu personalitate în voce ce aduc „facerile“ lor în evidență.

etos = (gr. „ethos“ = morav, caracter, obicei). Antichitatea elină a elaborat o întreagă teorie a e. Pitagora, Platon, Aristotel, Aristoxene ș.a. considerau că fiecare mod (glas) era apt să redea prin muzica sa un anumit caracter, o anumită stare; ex.: Platon considera modul doric excelent în redarea unei atmosfere festive, avântate, în timp ce frigidul crea o atmosferă de blândețe și duiioșie. (*vezi: tradiția*).

formă = în teoria și practica muzicală, termenul de **f.** muzicală cuprinde în sine două înțelesuri: a) unul restrâns, se referă doar la structura unei piese muzicale (formă de sonată, rondo, lied etc.); b) altul, mai cuprinzător, are în vedere suma mijloacelor de expresie (melodie, ritm, armonie, polifonie etc.), inclusiv structura unei compoziții, cu care compozitorul, folosindu-le într-un tot unitar, redă un anumit conținut, esența muzicii. Elementele formale în muzică se pot asocia cu elementele necesare în construcția unei case.

frază = (gr. „phrasis“ = expresie); noțiunea de frază muzicală este folosită atât în domeniul interpretării, cât și al formelor muzicale. 1. muzicienii interpreți consideră **f.** un fragment muzical cuprins între două cezuri. 2. în domeniul formelor muzicale, **f.** este alcătuită din două sau mai multe motive și este delimitată de cadență. Două motive cu două accente principale se constituie într-o frază; două sau trei fraze generează o perioadă (idee muzicală); mai multe perioade formează o secțiune. (*vezi: temă, anabasis – catabasis*).

ftora = (gr. ftora = alterare, schimbare); **f.** e un semn grafic în notația bizantină ce indică „mutația“ melodiei spre un nou centru modal cu toate caracteristicile diastematice ale acestuia. În muzica psaltică sunt 20 de ftorale: 8 diatonice, 5 cromatice, 5 enarmonice, diezul și ifesul. (*vezi: alterație, modulație*).

gama = (gr. Γ = sol din octava mare în Evul Mediu); sunetele scării muzicale cuprinse în cadrul unei octave au primit numele de **g.**; succesiune treptată de sunete (ascendentă și descendentă) cuprinse în limitele unei octave. După numărul treptelor pot fi și game pentatonice (5 sunete) hetpatonice (7 sunete) sau oligocordii (cu mai puțin de 4 sunete); (vezi: *mod, tonică, treaptă*).

gregorian (cânt) = cântare eclesiastică în Biserica Romano-catolică impusă în țările occidentale. Denumirea vine de la Papa Grigore cel Mare (+604) care a impus reorganizarea ritualului liturgic prin găsirea cântărilor care să aibă filiație evidentă cu tradiția Bisericii de Apus; el n-a fost compozitor și intenția sa a dat roade abia după sec. X-XI. Cântul gregorian are drept corespondent, cântul bizantin în spațiul de Răsărit al Imperiului cu caracteristici distincte, cum era și fișec. (vezi: *muzică bizantină*).

hironomie = (gr. „hironomeo” = a mișca brațele sau mâinile în cadență, a gesticula). **H.** este arta de a gesticula în cadență. Expresia ne duce la primele manifestări de artă dirijorală sugerate de scrierea bizantină încă din etapa sec. XII-XV (medio-bizantină).

imitație = mijloc de expresie folosit curent în muzica polifonă, constând în repetarea la o altă voce a unui fragment muzical (motiv, frază etc.). Fragmentul care se imită este denumit „propostă” sau „antecedent” iar repetarea lui se numește „risposta” sau „consecvent”. Repetarea la aceeași voce, dar pe altă treaptă a fragmentului muzical se numește secvență. Fragmentul care propune se numește „model” iar cel repetat pe altă treaptă, „secvență”.

imn = (gr. hymnos = cântec) 1. Încă din antichitate, **i.** – ca gen muzical – a avut un rol important în practica de cult, în ceremonialul de curte, în sărbătorirea victoriilor armate și a conducătorilor de oști. În perioada bizantină (sec. VI-VIII) creația de **i.** a cunoscut o amplă dezvoltare atât în cadrul bisericii cât și în cântările de slavă (eufemide)

la adresa împăratului sau a marilor demnitari; 2 **i.** patristic, **i.** de stat. (vezi: *cântec, melodie*).

interval = (lat. intervallum = distanță). raportul de înălțime între două sunete; când cele două sunete se cântă simultan, **i.** este armonic; cântate seccesiv (diacron), cele două sunete dau un **i.** melodic. Sunetul grav e baza, iar cel acut – vârful. **I.** simple (până la octavă); **i.** compuse (peste octavă); **i.** diatonice și **i.** cromatice, disonante și consonante, **i.** enarmonice etc. În muzica bizantină intervalica poartă numele de diastematică: **i.** omofone (cu același sunet): octava și unisonul; **i.** simfone (se acordă bine împreună): cvinta, cvarta; **i.** emmeles (armonios, bine reglat): tonul mare și mic, semitonul și terțele (mari și mici); **i.** ekmeles (disonant, în opoziție cu emmeles): sexte, septime, intervale mărite și micșorate. (vezi: *diastematică*).

intonație = turnură melodică caracteristică unui stil, unui gen (intonații bizantine). Prin **i.** se înțelege, de asemenea, procesul cântării intervalelor unei linii melodice: acuratețea, adică precizia redării intervalului este o condiție esențială a justei intonații.

ison = 1. semn muzical în notația bizantină care semnifică repetarea sunetului anterior; primă perfectă. În teoria veche grecească, două sunete de aceeași înălțime purtau numele de „isotomii“ sau „omotomii“, iar două sunete de înălțimi diferite se numeau „diastema“. 2. pedală, sunet continuu pe treptele principale ale unui glas ce însoțește linia melodică a cântărilor bisericești. (vezi: *interval, diastematică, unison, pedală*).

melismă = ornamentație care cuprinde unul sau mai multe sunete alăturate unui sunet principal. Ornamentele în muzica bizantină sunt: omalonul (gr. unit, neted, egal), varia (gr. greu, accent grav, apăsător), psifiston (gr. a face zgomot, a rezona), antikenoma (gr. împotriva și gol, vid) și eteronul (altul, altfel).

melodie = (gr. „melos“ = cântec); printre elementele constitutive ale muzicii **m.** ocupă un loc primordial, indiferent de gen

(vocal, instrumental, orchestral) sau formă de expunere (monodică, armonică, polifonică, eterofonică). **M.** este sinonimă cu linia melodică, adică raportul de înălțime succesivă a sunetelor (închegate pe baza unui ritm și a unei metrici) care exprimă o stare de spirit sau un conținut specific. Creația populară milenară a muzicii bisericești și cea a muzicii culte (de la preclasici până în zilele noastre) constituie o confirmare a celor spuse mai sus. (vezi: *cântec, imn*).

mod = (lat. *modus* = fel, chip); sistem de organizare a materialului muzical sonor în scări și game, cuprinzând o sferă diferită de structura gamelor majore și minore proprii sistemului tonal. **M.** populare, **m.** bizantine, **m.** alcătuite de compozitori, **m.** diatonice, **m.** cromatice, **m.** cu opt sau mai puține trepte. Denumiri: *eh, mod, glas* – muzica bizantină; *raga* – arta hindusă; *maqam* – în muzica arabo-turcească, *tonus* și *modus* – arta medievală gregoriană; *armonia* și *tonos* la elini (vechii greci) (vezi: *gamă, tonică, treaptă*).

modulație = (lat. „*modulatio*“); termenul, foarte frecvent folosit în muzică, definește trecerea dintr-o tonalitate în alta, prin stabilirea unui nou centru de gravitate tonală. În cazul muzicii bizantine, modulația constă în părăsirea cadrului modal inițial și angajarea discursului muzical spre alte centre modale. (vezi: *alterație, ftora*).

monodie = (gr. „*monos*“ = unu; „*ode*“ = cântec); o unică linie melodică, ce poate fi sau nu însoțită de acompaniament; (dacă este însoțită de instrumente se numește „**m.** acompaniată“). Se opune ideii de polifonie, care presupune câteva linii melodice independente și dispuse diacron (vezi: *omofonie, polifonie, eterofonie*).

motiv = alcătuit din cel puțin două celule melodice, motivul devine cea mai mică unitate ritmico-melodică a ideii muzicale, cu un profil și un sens propriu, suficient de pregnant pentru a putea fi recunoscut pe parcursul unei desfășurări. (vezi: *celulă, secțiune, frază*).

național (specific n.) = capacitatea muzicii de a sugera apartenența ei la fizionomia spirituală a unui popor. Realizabil adesea prin citarea unor intonații, fraze sau întregi melodii populare sau religioase; specificul național are însă și forme mai indirecte, mai discrete, mai stilizate în manifestare în operele culte ale compozitorilor români (Macarie Ieromonahul Enescu, P. Constantinescu, D.G.Kiriace ș.a.) (vezi: *tradiție*).

notația muzicală = în lumea occidentală primele forme ne **n.** s-au bazat pe literele alfabetului fixate de Boetius (480-524), care utiliza primele 15 litere ale alfabetului. În vremea papei Grigore cel Mare, **n.** lui Boetius a fost perfecționată prin reducerea nr. literelor la șapte. Cu timpul, litera **b** indică sunetul si bemol, iar si natural capătă reprezentare prin litera **h**. Un rol important în precizarea **n.m.** l-a avut Guido d'Arezzo (992-1050) teoretician italian stabilit la Paris. Pornind de la schema coardelor pe chitară, el a inventat portativul cu patru linii la început și a introdus și a teoretizat solmizația (solfegierea): ut, re, mi, fa, sol, la. În sec. XVI s-a introdus și a șaptea notă (treaptă) în gamă – si, iar în sec. XVII Giovanni Maria Bononcini a înlocuit silaba ut cu do. Un nou pas în întregirea **n.m.** l-a constituit **n.** mensurata, care dădea posibilitatea de a fixa, pe lângă înălțime (deja stabilită) și raporturile de durată între sunete (maxima, longa, brevis, fusa, semifusa etc.) precum și alterații is = diez, es = bemol, notație care va evolua până la forma pe care o cunoaștem astăzi în muzica liniară sau occidentală. În paralel cu această notație, se va forma și dezvolta o notație specifică în cadrul Imperiului Bizantin, denumită notație bizantină neumatică. Semiografia bizantină are mai multe etape de evoluție: ecfonetică, paleobizantină, medio-bizantină, neobizantină (sec. VIII-XVIII) și sistema nouă (hrisantică, sec. XIX). Sistemul notației, teoriei și practicii muzicii bizantine este deosebit de complex și face subiectul cărții de față. (vezi: *semiografie*).

octavă = interval muzical ce cuprinde opt trepte, ultima fiind repetarea primei, dar într-un alt registru; asemănarea sau aparenta similitudine sonoră pe care o înregistrează urechea se datorează raportului matematic ce se stabilește între vibrațiile celor două sunete: $2/1:1/2$. Scara muzicală generală cuprinde nouă **o**. (cel mai grav do = 16,6 vibrații (Hz) cel mai acut do = 8448 vibrații); singurul instrument care cuprinde toate sunetele scării muzicale generale (Do2 – Do6) este orga mare (*vezi: gamă*).

octoih = (gr. = opt; ihos = ton, mod); carte principală de cântări a cultului ortodox (bizantin), ce cuprinde organizarea muzicală pe cele opt glasuri a diferitelor slujbe religioase care au loc într-o săptămână. **O.** este considerat ca o primă codificare a cântului bizantin, datorită lui Ioan Damaschin (†749), al cărui nume a fost descoperit în acrostihul slavelor de sâmbăta seara a celor opt glasuri.

omofonie = (gr. homos = egal, phone = sunet, voce); în Grecia Antică, prin **o.** se înțelegea interpretarea corală sau instrumentală a unei melodii la unison sau octavă. Numai pe baza acestei accepțiuni, cântarea credincioșilor în comun în Biserica noastră poate fi considerată „cântare omofonă“. De fapt, **o.** definește astăzi un stil muzical opus polifoniei, confundându-se cu armonia, coralul și alte forme și genuri evolute (lied, sonată, simfonie etc.) (*vezi: armonie, polifonie, monodie, eterofonie*).

paralaghie = solfegiere în notație bizantină: Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo. (*vezi: apechema, solmizație*).

pedală = 1. Pârghie specială la unele instrumente muzicale și care acționează pentru a prelungi, estompa, colora sau a schimba timbrul unui sunet (la pian, orgă, harpă, timpan) ș.a. 2. Pornind de la efectul pe care-l are **p.** în cazul instrumentelor (coloristic), ea se folosește în compozițiile autorilor prin menținerea unui sunet lung pe treptele principale ale tonalității concomitent cu desfășurarea melodiei la o altă

voce. **P.** este singura formă „armonică“ utilizată în muzica ecleziastică grecească, purtând denumirea de ison. (vezi: *ison*).

pentatonie = (gr. pente = cinci, tonos = sunet); sistem sonor, izvorât din oligocordie (sunete puține), ce cuprinde doar cinci sunete în cadrul octavei. (vezi: *gamă, treaptă*).

plagal = denumire dată unor moduri atât în muzica gregoriană cât și în cea bizantină, derivate și înrudite cu modurile autentice; Macarie și A. Pann, numesc glasurile **p.** „lăturașe“. În muzica bizantină sunt 4 glasuri autentice și 4 glasuri plagale.

polifonie = (gr. poli = mai multe, phone = voce); sintaxă muzicală distinctă de omofonie, monodie și eterofonie. Presupune cântarea pe mai multe voci cu intrări diacrone, ținându-se seama de relațiile „armonice“ pe verticală să se supună normelor estetice muzicale și legilor contrapunctului. Polifonia cunoaște două perioade mari de dezvoltare și teoretizare: Renașterea (sec. XV-XVI) în muzica vocală „a capella“ în creația lui Pierluigi da Palestrina (1525-1594) și Barocul reprezentat de Johann Sebastian Bach (1685-1750) în polifonia instrumentală (vezi: *monodie, armonie*).

psalmodie = (gr. psalmos = psalm; odie = cântec); constituie după modelul celei vechi ebraice – un gen de declamare (citire) a textului biblic, fără pregnanță melodică; sinonim cu „litania“ (termen slav) – rugăciune lungă, monotonă, rostită alternativ de preoți și credincioși (caracter antifonic). (vezi: *recitativ*).

protasis – apodosis = (gr. protasso = a rândui înainte; protasis = prima parte a unei perioade; propoziție temă și apodosis = apodoză, propoziție răspunzând protazei; restituire). Principiul folosit în muzica bizantină ce presupune existența unor fraze sau propoziții temă ce conțin *premiza* unui raționament oarecare și fraze menite să răspundă raționamentului formulat. Principiul are ca efect un ascendent crescendo, cezură și descendent melodic descrescendo. (vezi: *antecedent – consecvent*).

recitativ = mod de exprimare muzicală subordonat cerințelor vorbirii, opus ideii de melodie, arie, cantilenă (ceea ce nu i-a împiedicat pe unii compozitori să caute o sinteză între acestea melodizând recitativul sau recitativizând melodia). Întâlnit în muzica cultă (operă, oratoriu) și în muzica bisericească în citirea Apostolului, Evangheliei, a ecteniilor și ecfoniselor, precum și în recitativul stihurilor ce însoțesc o stihiră (vezi: *psalmodie*).

ritm = (gr. *rithmos* = curgere); muzica fiind o formă artistică ce se desfășoară în timp (artă temporală), ea nu poate exista fără o organizare a duratelor. **R.** dă pulsație, vitalitate și este element indispensabil conturării ideii muzicale. Fără ritm nu se poate concepe nici muzica dar nici poezia și dansul. Divergențele privind teoretizarea ritmului apar atâta vreme cât *ritmul* și *melodia* vor fi gândite separat. *Ritm* este considerat ca o „corelare între timpii accentuați și neaccentuați”. De asemenea, definițiile pot fi contradictorii prin multiplele relații ce se pot stabili cu alte noțiuni: **r.** – tempo, **r.** – durată, **r.** – notația valorilor, **r.** muzical, **r.** – psihologic, **r.** – dinamică interioară, **r.** – formă muzicală etc.

secțiune = suprafață în desfășurarea unei piese sau a unei părți de ciclu, reprezentând o anumită etapă a devenirii muzicale, mai mult sau mai puțin limpede delimitată de context. Partea I a unei simfonii poate avea următoarele s.: introducere, expoziție, dezvoltare, repriză, coda. Liturgia catehumenilor are următoarele s.: Ectenia mare, Antifonul I, Antifonul II, Antifonul III, Vohodul, „Sfinte Dumnezeule”, Apostolul, Evanghelia, Ectenia întreită, Ectenia celor chemați (vezi: *motiv, frază*).

semiografie = (gr. *semion* = semn, *grafo* = a scrie); constituie ansamblul de semne utilizate pentru reprezentarea în scris a operelor muzicale de artă. **S.** bizantină și **s.** occidentală (cântul gregorian) au la

bază elemente comune din grafia muzicală a vechilor greci (alfabetul elin). (vezi: *notația muzicală*).

solmizație = metodă de solfegiere pe portativ introdusă de Guido d'Arezzo inspirat de analiza melodiei unei invocații adresate Sfântului Ioan; el a observat cum fiecare vers se cânta cu un ton mai sus față de cel precedent:

„Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve poluti

Labiire atum, Sancte Johanes“.(vezi: *notația muzicală, apechema, paralaghie*).

stil = totalitatea elementelor (formă și conținut) prin care se caracterizează creația unui autor, școală ori curent componistic sau al unei epoci (baroc, clasicism, romantism, impresionism). Stilurile sunt momente de sinteză, puncte cardinale în evoluția și dezvoltarea unei arte, a procedeelelor și a mijloacelor sale de exprimare.

temă = idee pregnant profilată, alcătuită din câteva motive și servind ca bază a discursului muzical. În structura tematică a unei lucrări se concentrează esența mesajului componistic, sinteza sonoră a gândirii și sensibilității unui compozitor. (vezi: *fraza*).

temperare = egalizare arbitrară a celor douăsprezece sunete ale gamei, impusă de dezvoltarea instrumentelor cu clape și care a favorizat afirmarea sistemului tonal. Moment marcat de J.S. Bach cu al său „*Clavecin bine temperat*“. **T.** este o intervenție de ordin rațional, atâta vreme cât timp gama netemperată cuprinde semitonuri diatonice și cromatice, intervale care nu sunt egale între ele.

tempo = gradul de mișcare – mai rară sau mai accelerată – al unui fragment sau al unei lucrări muzicale. **T.** este exprimat grafic de către autor la începutul sau pe parcursul unei piese, fie prin indicații metronomice, fie prin inserarea unor termeni de mișcare (*lento, adagio, allegro, vivo, moderato, presto etc.*). În muzica bizantină tempo-ul este marcat prin litera T în combinație cu un semn timporal: $\bar{T}$ – irmologic, $\tilde{T}$ – stihiraric, $\acute{T}$ – recitativ, $\grave{T}$ – papadic.

tetracord = o gamă sau o scară modală de opt trepte se poate împărți în două tetracorduri: primul – inferior alcătuit din treptele I-IV, al doilea – superior, alcătuit din treptele V-VIII (*vezi: gamă*).

timbru = caracteristica unui sunet (culoarea) determinată de natura instrumentului sau vocii înțelese ca sursă de emiter. Deosebirea unei voci după sursa care-l emite derivă din numărul de armonice ale sunetului fundamnetal al acestuia (*vezi: armonice*).

timp = în muzica măsurată, **t.** poate fi accentuat, denumit *thesis* și neaccentuat, denumit *arsis*.

tonalitate = principiu de organizare a sunetelor pe baza unor afinități naturale și constând din polarizarea celor șapte sunete ale gamei diatonice în jurul unui sunet central denumit *tonică*. logica interioară a tonalității se bazează pe ierarhia treptelor ei, cele mai importante după tonică fiind dominantă (V) și subdominantă (IV). **T.** își ia numele de la tonică, prin precizarea modului care guvernează înlănțuirea sunetelor: Re major, sol minor etc. (*vezi: tonică, treaptă*).

tonică = treaptă principală, stabilă, a unui mod sau a unei game, către care gravitează celelalte trepte ale gamei sau modului respectiv. Orice piesă tonală, de factură cultă cadențează final pe **t.**, bineînțeles dacă nu avem de-a face cu o partitură modală (*vezi: tonalitate*).

tradiție = ansamblul principiilor permanente valabile care se desprind din experiența creatoare a înaintașilor. Cum însă suprema lege

care i-a călăuzit pe aceștia a fost să spună „ceva nou “ față de trecut (altminteri muzica ar fi bătut pasul pe loc), rezultă că inovația este „tradiția“ majoră, fundamentală a muzicii. Viabilitatea unei inovații depinde de organicitatea cu care ea se integrează procesului evolutiv. Atitudinea nihilistă față de **t.** duce la aventură, la extravaganta perisabilă; fetișizarea tradițiilor naște academism, epigonism (*vezi: stil*).

treaptă = succesiunea treptată ascendentă sau descendentă a sunetelor unei game; spațiul intervalic octavian sau a unui mod (poate fi și mai restrâns decât octava), se numește scară muzicală. Raporturile de înălțime între sunetele scării muzicale poartă denumirea de **t.** (*vezi: mod, gamă*).

unison = o cântare simultană la aceeași înălțime a două sau mai multe voci; ca interval, **u.** este primă perfectă (*vezi: monodie, melodie*).



Bibliografie

1. Sebastian Barbu Bucur, *Teoria, practica și metoda predării muzicii psaltice. Exerciții de paralaghie*, Editura Academiei de Muzică, București, 1991.
2. Idem, *Lexicon*, Academia de Muzică, București, 1994.
3. George Bălan, *Sensurile muzicii*, București, 1964
4. Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, 1976.
5. Oprea Demetrescu, *Principii elementare ale muzicii bisericești*, București, 1859.
6. Victor Giuleanu, *Metodica bizantină*, București 1981.
7. Gheorghe C. Ionescu, *Studii de muzicologie și bizantinologie*, București, 1997.
8. Amfilohie Iordănescu, *Buchet de muzică (psaltichie)* – în prima parte este prezentată „Teoria muzicii bisericești”, extrasă din „Teoreticonul” cel mare întocmit de Anton Pann, București, 1934.
9. Γεωργιος Ν. Κωνσταντινου, *θεωρια και πραξη της εκκλησιαστικης Μουσικης*, Αθινα, 1998 (251 pagini)
10. Nicolae Lungu, Grigore Costea, I. Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, ediția a II-a, București, 1969.

11. Macarie Ieromonahul, *Antologie (Tom I, II, III)*, Buzău, 1856.
12. Titus Moisesescu, *Muzica bizantină în evul mediu românesc*, Editura Academiei Române, București, 1995.
13. Idem, *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*, Editura Muzicală, București, 1999.
14. Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română: manuscrise muzicale vechi bizantine*, București, 1974.
15. *Cântările Sfintei Liturghii, colinde și alte cântări bisericești*, ed. revăzută, adăugită și îngrijită de pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 1999.
16. *Catavasier*, ed. îngrijită, diortosită și completată de pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu și pr. lect. drd. Victor Frangulea, București, 2000.
17. Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Grigore Gheorghiu, *Anastasimatar: cele opt glasuri prelucrate și scrise pe notația liniară*, Iași, 1884.
18. Idem, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, București, 1845.
19. Idem, *Prescurtare din Bazul teoretic*, București, 1847.
20. Anton Pann, *Gramatica muzicală teoretică și practică*, București, 1854.
21. I. Popescu Pasărea, *Principii de bază în muzica bisericească orientală (psaltică)*, București, 1939.

22. Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, 1971.

23. I. D. Petrescu, *Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, București, 1937.

24. Nifon Ploșteanu, *Carte de muzică bisericească*, București, 1902.

25. Dimitrie C. Popescu, *Gramatica și Noul Anastasimatar*, ediția I, București, 1908.

26. Nicolae Severeanu, *Curs elementar de muzică orientală (bisericească)*, ediția a II-a, Buzău, 1926.

27. Theodor V. Stupcanu, *Metodă pentru a învăța psaltichia (cântările bisericești) după vechea notație orientală*, ediția a II-a, București, 1932.

28. Dimitrie Suceveanu, *Theoreticon*, Iași, 1848.

29. Marin Velea, „Originea și evoluția semiografiei cântării bisericești de la începuturi până în zilele noastre“. *S.T.București* an XVII (1965), nr. 9-10, p. 593-620.

30. Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică în cărțile de ritual și cântarea bisericească*, București, 1937.

Cuprins

Cuvânt înainte	5
Recomandare	7
Introducere	9
 Capitolul 1. Semiografia notației bizantine	 11
Din istoricul notației bizantine	13
Notația actuală a muzicii bizantine	17
Caracteristicile generale ale melodiei bizantine	18
 Capitolul 2. Teoria, practica și metodică predării muzicii psaltice	 20
I. Semne vocalice simple și compuse	20
I.1. Semne vocalice simple; exerciții	20
I.2. Semne vocalice compuse (semne combinate, sprijinite și înlănțuite)	23
Exerciții suplimentare pentru capitolul I	25
Tabloul general al semnelor vocalice până la octavă	27
Semne vocalice peste octavă	28
Exerciții de paralaghie care folosesc semnele vocalice până la octavă	29
I.3. Sprijinirea semnelor pe oligon și petasti	31
Exemple muzicale cu text	32
II.1. Semne temporale	35
1. Clasma	36
2. Gorgonul	36
3. Clasma urmată de gorgon	37
4. Petasti cu clasmă	38
5. Întâlnirea dintre epistrof și elafron	39
Exerciții de paralaghie	39
Exerciții suplimentare	41
II.2. Semne temporale derivate ale gorgonului	44
Digorgonul	44

Trigorgonul	45
Argonul	46
Exerciții	47
Exerciții suplimentare	48
Tabloul combinațiilor principale între apli, gorgon și derivatele lor	51
Exemple muzicale cu text	52
III. Ornamente (semne consonante cu melisme)	57
1. Varia	57
2. Omalonul	59
3. Antichenoma	60
4. Psifistonul	61
5. Eteronul	62
Exerciții	64
Exerciții suplimentare	65
Exemple muzicale cu text	69
Variante melismatice în sfera semnelor vocalice și a semnelor din „sistemă veche“	72
IV. Alte semne din notația neumatică. ftoale și mărturii	77
Ftoale	77
Mărturii	80
Capitolul 3. Analiza glasurilor bisericești	83
Despre moduri (glasuri). generalități	83
Sisteme muzicale	85
Genurile muzicii bisericești	88
Tactul cântărilor bisericești (tempo, mișcare)	91
Despre cadențe	93
Scările glasurilor: analiză comparată	96
Analiza grafică a „scărilor“. deosebiri de structură și intonație	99
Glasul I	104
Glasul al II-lea	109
Glasul al III-lea	115

Glasul al IV-lea	120
Glasul al V-lea	128
Glasul al VI-lea	135
Glasul al VII-lea	141
Glasul al VIII-lea	149
Exerciții de intonare a glasurilor bisericești, urmărind sistemul de cadențe	156
Capitolul 4. Mijloace de îmbogățire a melodicii bizantine	167
Isonul – angrenaj sonor de îmbogățire a cântărilor bisericești	167
Modulația în cântările bisericești	176
Unitate și diversitate în cântarea bisericească	189
În loc de încheiere	202
Fragment din prefața la Irmologhion sau	
Catavasieriu muzicesc a lui Macarie Ieromonahul	204
Către cântători	207
Dicționar	208
Bibliografie	224

Tehnoredactare computerizată:

pr. Florin Drăgoi

Culegere text:

prezb. Silvia-Lorena Drăgoi

Grafică muzică liniară:

Marian-Daniel Ștefănescu

Copertă:

Mona Velciov

DIFUZARE:

S.C. SUPERGRAPH S.R.L.

Str. Ion Minulescu nr. 36, sector 3,

031216, București

tel. 021-320.61.19, fax 021-319.10.84

e mail: editura@sophia.ro

www.sophia.ro

Societatea de Difuzare SUPERGRAPH

vă oferă posibilitatea de a primi prin poștă cele mai bune cărți
de spiritualitate,

teologie, cultură religioasă, artă, filosofie
apărute la edituri de prestigiu.

Plata se face ramburs la primirea cărților; taxele poștale sunt
suportate de Supergraph.

Vă așteptăm la

LIBRĂRIA SOPHIA

str. Bibescu Vodă nr. 24,

040152, București, sector 4

(lângă Facultatea de Teologie)

tel. 0722.266.618

*Sacrifică puțină vreme
pentru a răsfoi cărțile noastre:
este cu neputință să nu găsești ceva
pe gustul și spre folosul tău!*

Tiparul executat la **S.C. LUMINA TIPO s.r.l.**

str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București

tel./fax 211.32.60; tel. 212.29.27

E-mail: **office@luminatipo.com**

www.luminatipo.com

Făcând parte din patrimoniul muzical național, muzica psaltică este deopotrivă și emblema ortodoxiei noastre (alături de liturgică) și învățătura de credință (dogmă). Muzica psaltică este, așadar, viața Bisericii noastre strămoșești.

Pentru aceasta este necesar ca muzica psaltică să nu fie doar un obiect de cercetare pentru un număr restrâns de persoane, ci să fie cunoscută sub toate aspectele de către toți preoții, cântăreții, călugării și maicile din Sfintele Mănăstiri, și chiar de mirenii cu râvnă și cu vocație pentru cântarea noastră bisericească.

**Prea Fericitul Părinte
† TEOCTIST,
Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române**

editura
Σοφία

ISBN 978-973-7623-72-0



9 789737 623720