

Pr.VASILE GRĂJDIAN

CÂNTAREA ca TEOLOGIE

Volumul 2

Editura Andreiana

ISBN 973-9280-84-6
ISBN 978-606-989-018-9

Pr. Vasile Grăjdian
Cântarea ca Teologie
Volumul 2

ISBN 973-9280-84-6
ISBN 978-606-989-018-9

Pr.VASILE GRĂJDIAN

CÂNTAREA ca TEOLOGIE

Volumul 2

**Tipărit cu binecuvântarea
ÎPS Dr. LAURENȚIU Streza
Arhiepiscopul Sibiului
și Mitropolitul Ardealului**

**Editura Andreiana
Sibiu, 2017**

Referenți: Pr. Prof. Dr. Dorin Oancea
Pr. Lect. Dr. Sorin Dobre

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GRĂJDIAN, VASILE

Cântarea ca teologie / pr. Vasile Grăjdian. - Sibiu : Editura Universității
"Lucian Blaga" din Sibiu, 1998-
vol.

ISBN 973-9280-84-6

Vol. 2. - Sibiu : Editura Andreiana, 2017. - Conține bibliografie. - ISBN
978-606-989-018-9

2

Copyright © 2017 Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială, pe orice suport, fără acordul scris al
autorului, este interzisă.

EDITURA ANDREIANA

Str.Mitropoliei, nr. 35, Sibiu, România - 550179

++4 0269211584 / 144

editura_andreiana@yahoo.com

CUPRINS

Cuvânt înainte.....	9
Paradigmele revelate ale cântării bisericești, trepte ale vieții în Hristos.....	11
1. Nevoia de cântare	11
2. Descoperirea îngerească a cântării.....	14
3. Cântarea Preasfintei Născătoare de Dumnezeu.....	18
4. Dumnezeu cântă împreună cu oamenii	21
5. Cântarea bisericească - scurte concluzii	23
Sensurile patristice ale cântării bisericești	25
1. Introducere.....	25
2. Moștenirea patristică privind cântarea în Biserică.....	25
3. Actualitatea învățăturilor Sfinților Părinți în domeniul cântării bisericești	27
4. Soluții simple și soluții amăgitoare.....	30
5. Rătăcirile muzicale „profesioniste”	31
6. Importanța aspectelor teologice și duhovnicești pentru cântarea ortodoxă	33
7. Concluzii	34
Cântarea ca simbol liturgic	36
Cântările Sfintei Euharistii	40
Părintele Dumitru Stăniloae despre cântarea bisericească.....	44
Aspecte teologice non-textuale în cântarea liturgică a Bisericii Ortodoxe	54
Cântarea „corală” în cultul și propovăduirea Bisericii Ortodoxe. Raportul cu problemele unității de credință.....	62
1. "Corul".....	62
2. Probleme de eclesiologie și de teologie liturgică privind cântarea corală	64
3. O perspectivă pastorală și duhovnicească asupra cântării „corale” în Biserică.....	68
Dificultatea comunicării între paradigme muzical-liturgice diferite. O perspectivă ortodoxă	75
1. Atitudini muzical-liturgice de factură ecumenică	75
2. Viața muzical-liturgică în Tradiția Bisericii Ortodoxe	77
3. Perspectiva revelată a vieții liturgic-muzicale în Biserica Ortodoxă	79

4. Dimensiunea soteriologică și eshatologică a vieții muzical-liturgice ortodoxe	82
5. Concluzii	85
Dimensiunea fenomenologică și teologică a cântării tradiționale din Biserica Ortodoxă în raport cu notația muzicală și înregistrările fonografice	87
Cântarea liturgică ortodoxă și noile medii de comunicare	94
A. Între Tradiție și modernitate. Teologie	94
B. Noile medii de comunicare și elementele liturgice tradiționale	95
<i>a. Câteva vechi simboale liturgice: Biblia - ca scriere, icoana - ca imagine și clopotul – ca sunet și instrument (muzical)</i>	<i>95</i>
<i>b. Cântarea ortodoxă ca simbol liturgic</i>	<i>97</i>
<i>c. Scopuri și folosiri obișnuite ale noilor medii de comunicare</i>	<i>98</i>
C. Concluzii	99
Unitatea cântării liturgice ortodoxe și diversitatea muzicală contemporană.....	100
1. Unitatea cântării liturgice ortodoxe	100
2. Aspecte formale (muzicale și organizatorice) ale unității cântării în Biserica Ortodoxă.....	101
3. Diversitatea cântării în Biserica Ortodoxă.....	104
4. Diversitatea ofertei muzicale contemporane.....	107
5. Cântarea bisericească în condițiile modernității tehnologice și mediatice	110
Erori acustice în biserici	113
1. Aspecte introductive. Problemele firești ale rostirii și cântării bisericești.....	113
2. Rostirea și cântarea în spații închise (în biserici).....	116
3. Argumentele și problemele introducerii amplificării electro-acustice în biserici.....	117
4. Amplificarea în aer liber.....	121
5. Câteva considerații teologice.....	122
Repertoriul melodic de factură orală în cântarea tradițională de strană din Sudul Transilvaniei	124
1. Preliminarii	124
2. Repertoriul melodic al Cărții de cântări a lui Dimitrie Cuțanu	125
3. Repertoriul melodic oral al cântăreților bisericești din Ardeal. Raportul cu cântările notate în cartea lui Dimitre Cuțanu.....	126
4. O perspectivă repertorială cu caracter statistic.....	129
5. Scurte concluzii	131
O lucrare muzicală dedicată Sfântului Ierarh Andrei Șaguna: "Pentru Lege" (1943), poem dramatic bisericesc pentru cor, soliști și orchestră de Pr.Gheorghe Șoima (1911-1985)	136

<i>Translations and Summaries</i>	155
Les paradigmes révélés du chant liturgique dans l’Eglise Orthodoxe, degrés de la vie en Christ – <i>Résumé</i> (p.11-24)	155
Les senses patristiques du chant dans l’Eglise – <i>Résumé</i> (p.25-35)	156
Père Dumitru Stăniloae et le chant liturgique dans l’Église Orthodoxe – <i>Résumé</i> (p.44-53).....	157
Theologische nicht-textuelle Aspekte im liturgischen Gesang de Orthodoxen Kirche	158
Le chant “choral” dans le culte et la prédication de l’Eglise Orthodoxe	168
1. Le “Chœur”	168
2. Problèmes d’ecclésiologie et de théologie liturgique concernant le chant choral	170
3. Un point de vue pastoral et spirituel sur le chant “choral” dans l’Eglise.....	174
Communication Difficulties between Different Liturgical- Musical Paradigms. An Orthodox Perspective	182
1. Ecumenical attitudes in the liturgical-musical field.....	183
2. Musical-liturgical life in the Tradition of the Orthodox Church.....	185
3. The revealed perspective of the musical-liturgical life in the Orthodox Church.....	186
4. The soteriological and eschatological dimension of orthodox musical-liturgical life.....	190
5. Conclusions	193
The Orthodox Liturgical Chant and the New Mediums of Communication	195
A. Between Tradition and Modernity. Theology	195
B. The new mediums of communication and the traditional liturgical elements.....	196
a. <i>Some old liturgical symbols: the Bible - as writing, the icon - as image and the bell - as (sound of musical) instrument</i>	196
b. <i>The orthodox chant as liturgical symbol</i>	198
c. <i>The scope and the common means of utilisation of the new mediums of communication</i>	199
C. Conclusions.....	200
The oral melodic repertoire of the Orthodox liturgical chant in Southern Transylvania – <i>Summary</i> (p.124-135).....	201
Note referitoare la studiile și articolele cuprinse în volum	203

CUVÂNT ÎNAINTE

Volumul de față reprezintă continuarea unui prim volum cuprinzând *studii și articole de teologie a cântării bisericești*, publicat în urmă cu 19 ani la Sibiu*.

Preocupările de teologie a cântării liturgice în Biserica Ortodoxă apar adesea ca o necesitate, mai ales atunci când distincțiile între muzica laică/seculară și cea bisericească se șterg într-un mod care deservește rosturilor mântuitoare ale realităților sacramentale, făcând loc unor confuzii nesănătoase și păgubitoare. Oarecum complementar, cultivarea, uneori rafinată, a distincțiilor menționate are tocmai rostul de a favoriza dialogul și comunicarea reciproc folositoare între diversele domenii ale artei muzicale.

Studiile și articolele cuprinse în prezentul volum au fost prezentate în cadrul unor simpozioane de teologie, respectiv de muzicologie și/sau au fost publicate în diverse publicații de specialitate. Ele reiau uneori în mod repetat aceleași idei, cel mai adesea însă din perspective diferite.

Departate de a avea pretenția unor concluzii definitive, textele propuse constituie etape ale unor eforturi constante de a înțelege și a păstra o viziune cât mai corectă asupra cântării liturgice ortodoxe.

Traducerile și rezumatele în unele limbi de circulație din ultima parte a volumului sunt menite să faciliteze difuzarea informației relevante din studiile propuse dincolo de barierele de limbă.

Preot Vasile Grăjdian
Sibiu 2017

* *Cântarea ca teologie*, Editura Universității “Lucian Blaga” Sibiu, 1998, 243p. (ISBN 973-9280-84-6).

PARADIGMELE REVELATE ALE CÂNTĂRII BISERICEȘTI, TREPTE ALE VIEȚII ÎN HRISTOS

1. *Nevoia de cântare*

Faptul că muzica, în particular *cântarea* (muzica *vocală*), este prezentă, într-o formă sau alta, în toate religiile și culturile cunoscute pare să exprime o caracteristică profundă a firii umane, dintotdeauna și de pretutindeni. Aceasta pare un fel de paradigmă, oarecum implicită și ontologică, a muzicii în general și în legătură cu ființa umană.

Pe de altă parte, este mai ușor să se constate prezența permanentă a muzicii în viața omului decât să se explice „*de ce cântă omul ?*” Cei care au încercat să dea un răspuns acestei întrebări au observat, printre altele, că muzica sau cântarea nu reprezintă de fapt starea obișnuită, curentă, a omului, în cursul vieții sale pe pământ. În relațiile „de zi cu zi” oamenii cântă prea puțin sau deloc, exprimându-se mai ales *în proză*, de unde calificarea drept „prozaică” a vieții „obișnuite”, rutinieră, terne și fără un orizont mai înalt.

Din acest punct de vedere, rolul muzicii (sau al cântării) a fost și este încă acela de a scoate sufletul omului din respectiva condiție prozaică, pentru a-l înălța spre sfere mai luminoase sau măcar pentru a-l mângâia. Și astfel este de înțeles unul dintre sensurile originare ale cântării, acela de „rostire sărbătorească (/solemnă/ceremonială)”¹, *sărbătoarea* fiind, fie și la modul comun, (răș)timpul de bucurie, în care se iese din starea obișnuită, mai cenușie și mai tristă.

În viața creștină, *sărbătoarea* (cu slujbele și cântările sale) este prilejul unei experiențe (sau experiențe) *eshatologice* - în măsura în care orice sărbătoare (și/sau slujbă) este și un simbol al partășiei la Împărăția cerurilor². Și prăznuirea zilnică în Biserica Creștină a unor evenimente sau

¹„Mit *feierliche* (sărbătorească - s.n.) stimme vortragen”, cf. *Brockhaus Enzyklopädie*, ed. XIX, 20. Band, Mannheim, 1993, p.310; cp și Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich (Der Choral als Musik der Textaussprache)*, Heidelberg, 1962, p.323: „feierliche Aussprache des Textes”.

² Despre sensul *sărbătorii* în creștinism, acela de simbol și partășie la Împărăția cerurilor, v. Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed. III, New York, 1986, p.180; cp. și Elie Melia, *Le monolithisme de la liturgie orthodoxe*, în vol. „La liturgie: son

persoane sfinte, prin cântările slujbelor fiecareia dintre zilele calendarului bisericesc, exprimă tocmai legătura neîncetată (inclusiv prin componenta muzical-liturgică) cu adevărata și veșnica realitate dumnezeiască de dincolo de condiția pământească actuală a omului.

Pentru domeniul vieții bisericești deosebit de interesant și de important este și un alt aspect al muzicii (și mai ales al acesteia ca și cântare³), și anume este vorba despre aspectul său *comunitar*. Dincolo de cântatul individual, posibil „în gând” sau „în surdină”, la modul mai obișnuit caracterul *sonor* al cântării implică inevitabil și un caracter social sau comunitar al cântării. *Sunetul* cântării este un vector fizic ce este emis de o persoană spre a fi recepționat (sau care este posibil de a fi recepționat) prin *auzire* de către una sau mai multe alte persoane. Părtașia prin *ascultare* de către unul sau unii a cântării altuia, respectiv a altora, constituie și o treaptă a *comuniunii*. Și este de sesizat prezența unei componente *spirituale* în „ascultare”. Dacă „auzirea” presupune un nivel fizic sau numai senzorial, „ascultarea” (care se poate și ea suprapune sinonimic peste „auzire”) poate însemna totodată și acceptarea, receptarea și în plan spiritual, nu numai fizic, a celor auzite - după cum „ascultare” înseamnă și *supunerea* în fața unei instanțe superioare, care în cazul economiei Mântuirii înseamnă *ascultarea Cuvântului* lui Dumnezeu, în toate înțelesurile Sale.

Încă o treaptă de comuniune, peste participarea prin ascultare, o reprezintă *cântarea* împreună, *în comun*, a mai multor oameni. În Biserică, la nivelul unui simbolism mai tehnic, în special cântarea omofonă, *pe o singură voce*, pare să fie cea mai adecvată pentru întruchiparea unității în comuniune a credincioșilor, fiind oarecum un fel de ”întrupare sonoră a comunității” eclesiale⁴. Astfel ”cântatul la unison este mult mai bogat în sens decât s-ar putea imagina. Indivizi (diferiți) se adună și cântă împreună o melodie. Sunt bărbați, femei, copii, tineri, bătrâni [...], oameni dintr-un mediu mai modest sau mai înstăriți [...], o întreagă varietate de profesii, de istorii personale, de situații familiale [...]. Fiecare are vocea sa caracteristică, timbrul său [...]. Dar, în pofida acestei diversități, nu este decât o melodie, nu este decât un singur sunet.

Cântarea la unison este singura manifestare umană prin care indivizi adunați la un loc pot reuși să constituie un obiect sensibil unic. Se poate să-și dea mâna pentru a forma un lanț: rezultatul este că, în planul

sens, son esprit, sa méthode - liturgie et théologie” (Conférences Saint-Serge, XXVIII-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1981), Roma, 1982, p.154.

³ Deoarece în Biserica Ortodoxă muzica obișnuită este *cântarea* (muzică *vocală*), vom folosi în continuare doar termenul de *cântare*.

⁴ Thrasybulos G.Georgiades, *Kleine Schrifte*, în ”Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte”, Band 26, Tutzing, 1977, stud. *Sakral und Profan in der Musik* (1960), p.99: ”tönende Verkorperung der Gemeinschaft” (tr.n.).

sensibil al vizualului, indivizii nu s-au *topit* într-unul singur. Se poate vorbi împreună, se poate chiar organiza vorbirea comună: mereu însă fiecare vorbește în registrul său și există atâtea registre câți participanți. Cântatul la unison, din contra, permite să se ajungă la realizarea unei entități care topește aportul fiecărei individualități într-o comună și unică manifestare sonoră.

Se înțelege atunci importanța simbolică și chiar teologică pe care o poate avea cântarea la unison într-o slujbă care are tocmai scopul ca ansamblul celor care participă la ea să devină un singur și același trup: *trupul tainic al lui Hristos* (s.n.)⁵

Ultimile cuvinte ale citatului anterior ne îndrumă și către *scopul comuniunii eclesiale* în (și prin) cântarea liturgică. Nu este vorba despre o comuniune doar socială, o adunare „lumească” a unor indivizi din indiferent ce fel de interese, ci este vorba despre participarea la viața Bisericii, care este „Trupul lui Hristos” (Ef.1,23), întru iubirea Sa dumnezeiască. Astfel, scopul comuniunii liturgice (inclusiv prin cântare) este părășia la iubirea cea dumnezeiască.

Pentru că experiența viețuirii cerești (eshatologice) în cântarea bisericească, pe care o aminteam mai la început, înseamnă totodată și experiența *iubirii* dumnezeiești, în măsura în care ”cântatul psalmilor aduce, deci, cel mai mare bun: dragostea”, după cum spune Sf.Vasile cel Mare⁶ - aceasta fiind adevărat și pentru întreaga cântare bisericească, ale cărei modele primare au fost psalmii.

Iar dragostea contribuie și la ”unirea credinței”⁷, după îndemnul liturgic de la Sfânta Liturghie care dezvăluie legătura între iubire și mărturisirea credinței: ”Să ne iubim unii pe alții, ca într-un gând să mărturisim” (credincioșii răspunzând: ”Pe Tatăl, pe Fiul și pe Sfântul Duh, Treimea cea de o ființă și nedespărțită”)⁸. În acest context ”cântatul împreună este ca un lanț care duce la unire; unește poporul într-un singur coi”⁹.

Și de aceea, îndemnul Sfântului Vasile cel Mare de a cânta Domnului ”într-un glas, într-o suflare și în unirea prin dragoste”¹⁰ îl regăsim, spre exemplu, în ecfonisul liturgic: ”Și ne dă noua, *cu o gură și o*

⁵ Claude Duchesneau; Michel Veuthey, *Musique et liturgie (Le document "Universa Laus")*, Paris, 1988, p.154 ș.u. (tr.n.) - este interesantă această mărturie din partea unor teologi din Biserica Romano-Catolică, ce a făcut din plin și experiența cântării armonico-polyfonice în decursul istoriei sale.

⁶ Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.I)*, în ”Scrieri”, Partea întâia, tr. de Dumitru Fecioru, PSB nr.17, Bucuresti, 1986 p.184 (PG 29,212).

⁷ *Liturghier*, Edit.Institt.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1987, p.158.

⁸ *Ibid.*, p.145.

⁹ Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.I)...*, p.184 (PG 29,212).

¹⁰ Idem, *Omilii la Psalmi (Ps.XXXII)...*, p.249 (PG 29,329).

inimă (s.n.) a slavi și a cânta prea cinstitul și de mare cuviință numele Tău [...]”¹¹.

Cele arătate până acum descriu un prim nivel paradigmatic al cântării în Biserică, oarecum cel al ”nevoii de cânta” inerentă firii umane prin creația sa (inclusiv sub aspectul comuniunii), nevoie care își află un loc cu totul special în Biserică, în slujbele acesteia.

2. *Descoperirea îngerească a cântării*

Dar rosturile și înțelesurile cântării bisericești s-au revelat și altfel, de o manieră paradigmatică diferită.

Sf.Niceta de Remesiana, vorbind despre folosul *cântării* (de psalmi), spune că ”această slujbă, dacă este îndeplinită cu dreaptă credință și cu devoțiune, *este legată de îndeletnicirea îngerilor* (s.n.), care fără somn, fără odihnă, neîntrerupt laudă pe Domnul din ceruri și binecuvintează pe Mântuitorul”¹².

Și între cântările liturgice al Bisericii Ortodoxe se numără câteva care atrag atenția prin faptul că exprimă, mai direct sau mai indirect, *condiția îngerească a cântării și a cântăreților* în Biserică. Una dintre acestea este *Cântarea Heruvimică* sau *Heruvicul* de la Sfânta Liturghie a Sf.Ioan Gură de Aur: ”Noi, care pe heruvimi cu taină închipuim și făcătoarei de viață Treimi întreit-sfântă cântare aducem, toată grija cea lumească să o lepădăm, ca pe Împăratul tuturor să primim, pe Cel înconjurat în chip nevăzut de cetele îngerești. Aliluia, aliluia, aliluia.”¹³

Cuvintele acestei cântări au o mare densitate teologică și este importantă reliefaarea cel puțin a câtorva aspecte cu caracter paradigmatic pentru cântarea liturgică. În primul rând, chiar de la început, ”Noi, care pe heruvimi [...] *închipuim* (s.n.)”¹⁴ ne arată că este vorba despre o *adunare/un sobor* al liturghisitorilor care săvârșesc o lucrare în comuniune, iar nu despre vreo acțiune individuală. Și respectivul sobor înseamnă preotul sau preoții care rostesc această cântare ca pe o rugăciune, *împreună* cu cântăreții care o cântă și cu ceilalți credincioși - care participă la cântare prin ascultarea ei, sau chiar prin cântare, în cazul cântării în comun. Este vorba astfel iarăși despre dimensiunea comunitară sau *de comuniune* a cântării liturgice, despre care aminteam în prima parte a studiului.

¹¹ *Liturghier...*, p.156.

¹² Sf.Niceta de Remesiana, *Despre folosul cântării de psalmi (De psalmodiae bono)*, tr.de Șt.C.Alexe, în ”Mitropolia Banatului” 1971, nr.1-3,p.140 (PL 68,373).

¹³ *Liturghier...*, p.137 ș.u.

¹⁴ *Ibid.*, p.137.

Însă de data aceasta participarea noastră, a credincioșilor, prin cântare la taina dumnezeiască implică și comuniunea cu o altă realitate spirituală și personală. Acum este vorba și despre puterile îngerești, mai precis, în cazul *Heruvicului*, despre *heruvimi*. Conform Sf.Dionisie (Pseudo) Areopagitul, aceștia fac parte din prima triadă a ierarhiilor cerești, împreună cu *tronurile* și *serafimii*, aflându-se în imediata apropiere a Dumnezeirii. Chiar posibilele tâlcuiri ale *numelui* heruvimilor, ca ”*mulțimea cunoștinței sau revărsarea de înțelepciune*”¹⁵ sunt menite să arate ”calitatea lor de a cunoaște și intui pe Dumnezeu; de a primi lumina cea înaltă și de a intui frumusețea divină în puterea ei cea de la obârșie; facultatea de a fi fost făcute pentru a comunica înțelepciunea și de a intra în comuniune cu ființele cele de al doilea rang prin revărsarea fără pizmă a înțelepciunii celei dăruite de Dumnezeu”¹⁶.

Cuvintele dinainte ale Sf.Dionisie (Pseudo) Areopagitul descoperă și rolul puterilor îngerești în *inspirația cântărilor dumnezeiești*, prin ”facultatea de a fi fost făcute pentru a comunica înțelepciunea și de a intra în comuniune cu ființele cele de al doilea rang prin revărsarea fără pizmă a înțelepciunii (s.n.) celei dăruite de Dumnezeu”¹⁷.

Pe heruvimii uniți în corurile lor îngerești noi îi ”*în-chipui*” în cântarea liturgică, ceea ce îi descoperă valențe *simbolice* însăși acestei cântări, în virtutea raportului între *chip* (icoană) și *simbol* în teologia ortodoxă¹⁸.

Însă *închiphirea* (simbolizarea) îngerilor ce ”nevăzut slujesc”¹⁹ nu este scopul ultim al slujbei și în particular al cântării liturgice, bisericești. Aproximarea și chiar părtășia în cântare cu cetele îngerești privește de fapt comuniunea, atât cât este cu putință, cu Dumnezeu cel în Treime. De aceea cuvintele Heruvicului spun limpede în continuare că ”noi care pe Heruvimi închiphim [...] *Făcătoarei de viață Treimi* întreit sfântă *cântare aducem* [...] *ca pe Împăratul tuturor să-L primim* (s.n.)”²⁰ Iar Sf.Vasile cel Mare arată că lucrurile stau astfel deoarece îngerii, pe care îi închiphim în apropierea noastră de cele dumnezeiești, ca puteri slujitoare ”există prin voia Tatălui, au fost aduse la existență prin lucrarea Fiului și s-au desăvârșit prin

¹⁵ Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia Bisericească*, trad. de Cicerone Teodorescu, Iași, 1994, p.44 (PG 3,211).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Simbolul ca anticipare și teme al posibilității icoanei*, în

”*Studii Teologice*” seria II, IX-1957, nr.7-8, p.427-452.

¹⁹ *Liturghier...*, p.268 (*Heruvicul* de la Liturghia Darurilor mai înainte sfințite).

²⁰ *Ibid.*, p.137 ș.u.

prezența Duhului [...]. Puterile îngerești nu sunt prin firea lor sfinte [...] [ci] li s-a dat sfințenia de la Duhul.”²¹

De asemenea, urmărind în continuare cuvintele Heruviceului, mai trebuie observat faptul că apropierea de puterile îngerești, în vederea apropierii de Dumnezeu, presupune și o dimensiune *mistică*, de *taină*, asociată totodată unei preocupări *ascetice* - totul într-un cadru *liturgic*. Astfel ”noi, care pe heruvimi *cu taină* (s.n.) închipuim și făcătoarei de viață Treimi, întreit sfântă *cântare aducem* [...]”²² suntem îndemnați ca, la modul *ascetic*, ”*toată grija cea lumească* de la noi să o *lepădăm* (s.n.), ca pe Împăratul tuturor să-L primim [...]”²³.

În acest sens, vorbind despre curăția ascetică necesară celui care aduce cântare lui Dumnezeu, Sf.Vasile cel Mare spune că ”nu tot cel ce are în gură cuvintele psalmului *cântă Domnului*, ci cel care înalță, *din inimă curată* (s.n.), cântările de psalmi [...]. Dar câți nu stau aici în biserică venind de la desfrânări! Câți nu vin de la hoții! Câți nu ascund în inima lor viclenie și minciună ! Se pare că au în inima lor cântare de psalmi, dar nu cântă cu adevărat psalmi.”²⁴ Și tot el amintește că ”după cum unui picioar strâmb nu i se potrivește o încălțăminte dreaptă, tot așa nici lauda lui Dumnezeu nu se potrivește inimilor stricate [...]. Așadar, pentru că lauda lui Dumnezeu este dreaptă, este nevoie de o inimă dreaptă, ca lauda să-i convină și să i se potrivească.”²⁵ Iar Sf.Ambrozie al Milanului arată că ”acela care cântă un imn o face cu o inimă curată și spiritual; el exclude din inima sa orice fel de pasiuni omenești [...] [și] starea sufletului său nu este tulburată în nici un chip”²⁶, deoarece, după Sf.Grigorie de Nyssa ”celor curății se cuvine să laude pe Domnul.”²⁷

Efortul ascetic în cântarea liturgică împreună cu duhurile netrupești este necesar și pentru a putea deosebi duhurile cele bune, curate, de cele necurate, demonice, deoarece Sf.Vasile cel Mare atenționează că nu orice duh aduce în cântare ”parfumul duhovnicesc”²⁸ și ”Domnul le-a luat demonilor puterea de a-l face cunoscut, pentru că nu este potrivit ca demonii să vorbească de Mântuitorul.”²⁹

²¹ Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh*, în ”Scrieri”, Partea a treia, tr. de Pr.Prof.Dr.Constantin Cornișescu și Pr.Prof.Dr.Teodor Bodogae, în seria ”Părinți și Scriitori Bisericești” nr.12, București, 1988, p.52 ș.u. (PG 32,136 s.u.)

²² *Liturgier...*, p.137.

²³ *Ibid.*, p.137 ș.u.

²⁴ Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.XXIX)*..., p.239 (PG 29,312).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sf.Ambrozie al Milanului, *Enarratio in Ps.XLIII*, (PL 14,1155) cf.Théodore Gérold, *op.cit.*, p.207 (tr.n.).

²⁷ Sf.Grigorie de Nyssa, comentariu la Ps.150 (PG 45,485 B), cf.Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă*, Craiova, 1986, p.433.

²⁸ Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.I)*..., p.184 (PG 29,213).

²⁹ Idem, *Omilii la Psalmi (Ps.XXXII)*..., p.247 (PG 29,525).

Grija pentru discernământul spiritual în cântare, pentru ”deosebirea duhurilor” este importantă și deoarece există oarecari ”trepte” ce trebuie ”urcate” în cântarea bisericească, atunci când, mai ales prin partea sa spirituală, cântărețul se întâlnește și se unește cu duhurile cele slujitoare în cântarea de slavă cea insuflată de Duhul Sfânt și înălțată Dumnezeuirii. Această unire sau comuniune *angelantropică*³⁰, liturgică și duhovnicească, este mult mai mare în anumite momente liturgice și din acest punct de vedere nu este deloc indiferent căror duhuri îți unești, intim, sufletul.³¹

Astfel, dacă în cântarea Heruvicului, încă doar *închipuim* pe heruvimi, în alte cântări liturgice, comuniunea cu puterile îngerești slujitoare este mult mai avansată, mai ales în măsura în care chiar *ne apropiem cântările* acestor puteri, cântări ce au fost revelate (și păstrate biblic). Așa este cazul *Doxologiei Mari* de la Utrenie, când cântăm chiar cântarea îngerilor la Nașterea Mântuitorului nostru Iisus Hristos: ”Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire” (Lc.2,14)³². În mod asemănător, în prima parte a *Trisaghionului* serafimic (sau biblic) de la *Răspunsurile Mari* ale Sfintei Liturghii, cântăreții liturghisitori cântă cântarea consemnată în Sfânta Scriptură ca fiind a îngerilor (serafimi): ”Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot, plin este cerul și pământul de slava Ta”³³.

Se poate observa mica modificare liturgică operată în textul biblic - ”plin este *cerul și pământul* (s.n.) de slava Ta” (la Sfânta Liturghie), față de ”plin este tot *pământul* (doar, n.n.) de slava Lui” (Is.6,3). Prin aceasta ”se poate înțelege că ea a avut în vedere și o semnificație nouă a acestui loc, în legătura cu misterul Liturghiei. Cerul și pământul sunt pline de mărirea lui Dumnezeu în acest moment al slujbei, pentru că *în melodiile aceluiași imn se unifică glasul credincioșilor de pe pământ cu melodiile cetelor cerești, cerul și pământul răsună în aceeași clipă de corul care proslăvește mărirea lui Dumnezeu* (s.n.)”³⁴.

Și mai departe, în Trisaghionul serafimic de la Sfânta Liturghie, alăturarea cuvintelor *îngerești* păstrate în Vechiul Testament (Is.6,3) cu cele

³⁰ Constantin Andronikof, *Le ciel et la terre*, în vol. ”L'Eglise dans la liturgie” (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, p.3.

³¹ Pr.prof.Gheorghe Șoima, în *Funcțiile muzicii liturgice*, Sibiu, 1945, p.83 ș.u., avertizează în acest sens că ”o operă rezultată dintr-o [...] inspirație luciferică poate oferi uneori aparențele unui succes artistic; ea poate genera emoții pseudo-estetice, câștigând aprobarea și admirația celor pervertiți sau superficiali, dar creștinul duhovnicesc o poate demasca fără prea mare greutate sau întârziere...”

³² Cp. textul liturgic (identic), spre ex., în *Ceaslov*, Iași, 1990, p.67.

³³ *Liturghier...*, p.149; cp. și cu textul din Vechiul Testament: ”Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava Lui !”(Is.6,3).

³⁴ Pr.Prof.Petre Vintilescu, *Două imne îngerești în Liturghie - Imnul heruvimic și imnul serafimic*, Pitești, 1927, p.60 ș.u.; v.și *ibid.*, p.15-17, referitor la comuniunea liturgică, spirituală și mistică din cadrul slujbei, între credincioși și îngeri, pe de o parte, și între aceștia toți și Hristos, pe de altă parte.

ale oamenilor de la Intrarea în Ierusalim a Mântuitorului, menționate în Evanghelii – ”Osana! Bine este cuvântat Cel ce vine întru numele Domnului! [...] Osana întru cei de sus!” (Mc.11,9-10; cp.și Mt.21,9; In.12,13)³⁵ – descoperă de asemenea comuniunea în slujire (și în duh) a oamenilor împreună cu îngerii³⁶.

Este vorba totodată și despre experiența dimensiunii eshatologice, mai înainte amintite, la care se referă foarte explicit și Sf.Maxim Mărturisitorul, în legătură cu cântarea Trisaghionului: ”Doxologia sfințioasă întreit sfântă, cântată neîncetat de sfinții îngeri, înseamnă în general deopotrivă viață, purtare și împreună cântare a dumnezeieștii doxologii, care *se va înfăptui în veacul viitor între puterile cerești și pământeste* (s.n.) [...]. Iar în special, ea înseamnă *întrecerea teologică a credincioșilor cu îngerii întru credință* (s.n.); strălucirea deopotrivă cu îngerii a vieții celor activi, pe cât este cu putință oamenilor și buna rostire a imnologiei teologice...”³⁷

3. Cântarea Preasfintei Născătoare de Dumnezeu

După nevoia “pământească” firească de a cânta și mai ales de a cânta cântare de laudă Făcătorului a toate, după descoperirea îngerească a unei cântări mai înalte și mai adevărate, de asemenea de laudă adusă celui Atotputernic, încă o treaptă (paradigmatică) de urcat este cântarea pe care Sfânta Scriptură împreună cu Tradiția liturgică a Bisericii o descoperă ca fiind a Precuratei Născătoare de Dumnezeu:

”Mărește suflete al meu pe Domnul,
Și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu,
Că a căutat spre smerenia roabei Sale. Că, iată, de acum mă vor fericii
toate neamurile.
Că mi-a făcut mie mărire Cel Puternic și sfânt este numele Lui.
Și mila Lui în neam și în neam spre cei ce se tem de El.
Făcut-a tărie cu brațul Său, risipit-a pe cei mândri în cugetul inimii lor.
Cobotât-a pe cei puternici de pe tronuri și a înălțat pe cei smeriți,
Pe cei flămânzi i-a umplut de bunătați și pe cei bogați i-a scos afară,
deșerți.
A sprijinit pe Israel, slujitorul Său, ca să-și aducă aminte de mila Sa,

³⁵Pentru textul liturgic, v.*Liturghier...*, p.149: ”... Osana întru cei de sus. Binecuvântat este Cel ce vine întru numele Domnului. Osana, întru cei de sus !”

³⁶Pr.Prof.Petre Vintilescu, *Două imne îngerești în Liturghie - Imnul heruvimic și imnul serafimic...*, p.56-58.

³⁷Sf.Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, trad.rom.de Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae (sub titlul *Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii*), în ”Revista Teologică”, 1944, nr.7-8 (partea a doua), p.351 (PG 91,709).

Precum a grăit către părinții noștri, lui Avraam și seminției lui, în veac.” (Luc.1,46-55).

Această cântare din Sfânta Evanghelie este cântată și de cântăreții bisericești la slujba *Utreniei*, înainte de *Cântarea a IX-a a Canonului*³⁸. Și dacă în capitolul anterior am putut vedea cum cântăreții Bisericii fac ”lucrul îngerilor”, făcându-se părtași la cântările acestora, adică luând *parte* la acestea și chiar *apropriindu-și* cântările Sfinților Heruvimi și Serafimi, de data aceasta este vorba despre o *apropiere eclezială* a însăși cântării Maicii Domnului. Aceasta devine cântarea întregii Biserici, în măsura în care este cântată de cântăreții și credincioșii acesteia.

Dar cântarea *Imnului Preasfintei Născătoare de Dumnezeu* în cadru liturgic mai dezvăluie un aspect important. Între stihurile cântării Precuratei Fecioare la *Utrenie* se intercalează, ca un refren mereu repetat, partea a doua a cântării *Axionului*:

”Ceea ce ești mai cinstită decât Heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât Serafimii, care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe tine cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu, te mărim.”³⁹

Cuvintele *Axionului*, arătând că Preacurata Născătoare de Dumnezeu este cea ”mai cinstită decât Heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât Serafimii”, ne atrag totodată atenția că prin aceasta și *cântarea bisericească urcă o nouă treaptă, peste cea a Sfinților Heruvimi și Serafimi*, în lauda liturgică adusă lui Dumnezeu. Iar cuvintele care urmează în cantare, ”*cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu*”, lămuresc și înțelesul cinstei cu totul deosebită ce se cuvine acesteia: prin faptul Nașterii Mântuitorului din Preacurata Născătoare de Dumnezeu firea omenească s-a învrednicit de o apropiere și chiar de o intimitate în raport cu Dumnezeirea de neînchipuit chiar pentru puterile îngerești.

De fapt, conform cântărilor bisericești, pe Născătoarea de Dumnezeu ”o laudă (chiar și) îngerii lui Dumnezeu”⁴⁰. Dar nu numai îngerii singuri, ci întreg ”cerul și pământul”⁴¹ se bucură de Născătoarea de

³⁸ V. textul în *Ceaslov...*, p.57 ș.u.

³⁹ *Ibid.*, p.58; cp. și *Octoiul mic*, Sibiu, 1970, p.42 ș.u. (pentru Sf.Liturghie, la p.57).

⁴⁰ *Mineiul pe noiembrie*, Edit.Inst.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe, București, 1983, p.292 (*Condacul* Praznicului Intrării în Biserică a Preasfintei Stăpânei noastre Născătoarei de Dumnezeu și pururea Fecioarei Maria).

⁴¹ *Ibid.*, p.283 (Stihira întâi de la *Stihoavna* Praznicului Intrării în Biserică...).

Dumnezeu, pentru că aceasta este ”locaș al lui Dumnezeu”⁴², sub toate chipurile: ”cortul cel ceresc”⁴³, ”Biserică a Dumnezeirii”⁴⁴ și ”dumnezeiască Biserică cu adevărat (s.n.)”⁴⁵, ”rai cuvântător”⁴⁶ și ”cer”⁴⁷.

Mai mult chiar, într-un chip mai personal, ea este *Maică* a Domnului, *Mireasă* și *vas ales al Duhului Sfânt*⁴⁸. Iar din cântările Născătoarei de la *Vecerniile Duminicilor* aflăm că Mântuitorul s-a întrupat ”din Fecioara curată trup luând”⁴⁹ sau, adresându-ne uneori direct Maicii Domnului: ”Preacurată [...] Cuvântul, Cel ce este pricina tuturor [...], a luat trup din tine (s.n.)”⁵⁰, săvârșind Întruparea Sa ”cu trupul cel luat din tine”⁵¹ și ”pe Acesta L-ai născut cu trup, pe Cel ce cu adevărat a luat firea noastră din sânziurile tale (s.n.)”⁵². Trimiterea de nuanță euharistică la *Trupul și Sângele Mântuitorului* luminează și numirea Maicii Domnului drept ”Biserică sfințită”⁵³ (nu doar poetic, ci mai ales *teologic*), în măsura în care Biserica se actualizează, se realizează ca *Trup al lui Hristos* (I Cor.12) în Sfânta Taină a Euharistiei⁵⁴.

⁴² *Ibid.*, p.280: (în Stihira întâi la *Doamne strigat-am* de la Vecernia Praznicului Intrării în Biserică...).

⁴³ *Ibid.*, p.292 (*Condacul* Praznicului Intrării în Biserică...).

⁴⁴ *Octoih mare*, Edit.Instit.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe, ed.VI, București, 1975 p.9 (*Dogmatica* glasului I la *Doamne strigat-am*, de la Vecernia Mare).

⁴⁵ *Mineiul pe noiembrie...*, p.285 (Stihira Născătoarei la *Și acum...*, după a doua *Sedeală*, la Utrenia Praznicului Intrării în Biserică...).

⁴⁶ *Octoih mic*, Sibiu, 1970, p.57 ș.u.(*Axionul* la Liturgia Sf.Vasile cel Mare).

⁴⁷ *Octoih mare...*,p.9 (*Dogmatica* la *Doamne strigat-am* de la Vecernia Mare a Duminicilor, glas I).

⁴⁸ *Mineiul pe noiembrie...*, p.281 (Stihira Născătoarei la *Și acum...* de la *Doamne strigat-am*, la Vecernia Praznicului Intrării în Biserică...) – este doar unul dintre multele exemple ce se pot da și pe care l-am ales doar pentru că adună toate cele trei numiri menționate ale Preasfintei Fecioare într-o singură cântare: ”După ce te-ai născut tu, *Dumnezeiască Mireasă* (s.n.), Stăpână, ai venit în Templul Domnului [...]. Iar cele cerești toate s-au minunat, văzând pe *Duhul Sfânt în tine sălășluindu-se* (s.n.). Pentru aceasta [...] *Maica lui Dumnezeu* (s.n.) mântuiește neamul nostru cu rugăciunile tale.”

⁴⁹ *Octoih mare...*, p.644 ș.u. (*Dogmatica* Vecerniei Mari a Duminicilor, la *Doamne strigat-am*, glasul al optulea).

⁵⁰ *Ibid.*, p.556 (*Dogmatica* glasului al șaptelea, la *Doamne strigat-am* de la Vecernia mică a Duminicii).

⁵¹ *Ibid.*, p.467 (*Dogmatica* glasului al șaselea, la *Doamne strigat-am* de la Vecernia mică a Duminicilor); cp. și cu *ibid.*, p.195: ”Căci cu trupul cel luat din tine (s.n.), Fiul tău și Dumnezeu nostru, prin Cruce răbdând patima, ne-a mântuit pe noi din stricăciune, ca un iubitor de oameni” (*Troparul Născătoarei*, la Vecernia Duminicilor, glasul al treilea).

⁵² *Ibid.*, p.377 (Stihira a doua a *Născătoarei* de la *Stihoavna* Vecerniei mici a Duminicii, glasul al cincilea).

⁵³ *Octoih mic...*, p.57 ș.u. (*Axionul* la Liturgia Sf.Vasile cel Mare).

⁵⁴ Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology...*, p.24 ș.u.

Într-o astfel de perspectivă teologică, putem înțelege cum prin Preacurata Născătoare de Dumnezeu – prin chiar cântarea acesteia sau prin cântările închinatelor ei – nu numai că se depășește treapta îngerească a cântării, ci, neasemuit mai mult, suntem pregătiți să ne ridicăm în cântarea liturgică a Bisericii spre înălțimea de necuprins cu gândul în care Însuși Dumnezeu cântă împreună cu oamenii.

4. *Dumnezeu cântă împreună cu oamenii*

Două dintre Sfintele Evanghelii păstrează relatarea momentului când, la sfârșitul Cinei celei de taină, înainte de a se îndrepta către gradina Ghetsimani, Mântuitorul Însuși împreună cu ucenicii Săi “au cântat cântări de laudă” (Mc.14,26; Mt.26,30⁵⁵). Este un fapt ce revarsă lumini deosebite și asupra sensurilor și rosturilor cântării în cultul creștin⁵⁶.

Desigur, a spune că în acest moment este vorba despre o *instituire* a cântării creștine ar fi probabil exagerat sau excesiv exprimat. Dar, vorbind despre “paradigme revelate ale cântării creștine”, nu i se poate refuza acestui moment tocmai o anumită valoare *paradigmatică*, deoarece, prin sugestiile sale teologice și liturgice - chiar dacă acestea nu au neapărat caracterul unor indicații și recomandări explicite - cel puțin o serie de concluzii pot fi trase cu privire la înțelegerea rosturilor îndeplinite de cântarea bisericească în slujbele Bisericii.

Se poate vorbi și despre singularitatea relativă a acestei relatări biblice, prin aceea că doar în acest caz Dumnezeirea, respectiv o Persoană Dumnezeiască, este asociată în mod direct (executării) cântării de laudă. În celelalte locuri din Sfintele Scripturi, unde mai apare menționată cântarea (sau muzica)⁵⁷, este vorba despre cântarea de laudă *adusă* lui Dumnezeu, fie că este vorba de Vechiul sau de Noul Testament⁵⁸. Acum însă, cântă Însuși Mântuitorul nostru Iisus Hristos, Cuvântul lui Dumnezeu cel întrupat, “Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat”⁵⁹.

Mai întâi, *situarea momentului* în economia generală a Mântuirii este profund sugestivă și plină de semnificații. “*Fiul lui Dumnezeu*” (Ioan

⁵⁵ Deși traducerea românească poate fi diferită - la Mt.26,30: “au cântat laude”, iar la Mc.14,26: “au cântat cântări de laudă”, cf. *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Edit. Institut. Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982 - în ambele cazuri, textul în limba greacă este: *hymnēsantes exēlton*.

⁵⁶ Sebastian Barbu-Bucur, *Cântarea de cult în Sfânta Scriptură și Sfânta Scriptură în cântările Bisericii*, în “Studii Teologice”, seria II, XL (1988), nr.5, p.92.

⁵⁷ A se vedea distincția între *muzică* (muzicanți) și *cântare* (cântăreți) la *ibid.*, p.88, nota 17; p.91.

⁵⁸ *Ibid.*, p.88-95.

⁵⁹ Din *Simbolul credinței*, cf. *Liturghier...*, p.146.

1,34) cântă în condiția – kenotică pentru Dumnezeu – a întrupării ca om, ca ”*Fiu al Omului*” (Ioan 3,14).

De asemenea, prin cântare făcând oarecum ”lucrul îngerilor” – după cuvintele Sf.Vasile cel Mare⁶⁰ – Mântuitorul plinește desăvârșit și lucrarea puterilor îngeresti, ca ”trimis” (angelos) al Tatalui⁶¹, împlinind astfel totodată profeția vetero-testamentară care îl numea ”Înger de mare sfat” (Is.9,5)⁶² - și descoperind astfel încă un aspect al kenozei dumnezeiești în Întrupare.

De aceea, se poate spune că, oarecum concomitent, Dumnezeu *Omul* și ”Înger de mare sfat” desăvârșește paradigmatic și comuniunea eshatologică dintre oameni și îngeri, dintre firea omenească și cea îngerească, întru lauda lui Dumnezeu⁶³ - Care și El Însuși, și *mai ales* El Însuși *este ”de față”*, este prezent în acest moment cu caracter totodată *liturgic și de descoperire (revelat)*.

Și alte sensuri teologice sunt asociate episodului cântării din Evanghelie prin faptul Întrupării Fiului lui Dumnezeu *ca om*. Dacă Mântuitorul nostru Iisus Hristos este Noul Adam (Rom.5,14: ”Adam, care este chip al Celui ce avea să vină”; I Cor.15,45: ”Adam cel de pe urmă cu duh dător de viață”), prin care se săvârșește împlinirea desăvârșită a umanului ”după chipul și asemănarea” lui Dumnezeu (Fac.1,26 ș.u.) și restaurarea⁶⁴ sau regăsirea condiției paradisiace originare a omului, cea pierdută de primul Adam (Fac.3; Rom.5), atunci faptul cântării sale cu ucenicii luminează și situarea autentică vis-a-vis de cântare a ființei omenești, despre care se poate spune, după cuvintele Sf.Vasile cel Mare, că până și ”alcătuirea trupului omenesc este în chip figurat psaltire și instrument armonic muzical *pentru înălțarea de imne Dumnezeului nostru* (s.n.)”⁶⁵. Tradiția aceasta a ”omului-instrument pentru înălțarea de imne Dumnezeirii” s-a păstrat în Biserica creștină, unde îndeosebi pe alcătuitoarii de cântări, pe Sfinții melozi ai Bisericii, cuvintele cântărilor liturgice îi numesc ”alăuta dumnezeiescului Duh”⁶⁶, ”cu îngerii împreună vorbitor”⁶⁷,

⁶⁰ Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.I)...*, p.184 (PG 29,213).

⁶¹ Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, tr.de Cicerone Iordăchescu, ed.II, Iași, 1994, p.40 ș.u. (PG 3,181).

⁶² *Ibid.*, p.38-41 (PG 3,180-181), despre numele comun de *înger*.

⁶³ Sf.Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia...*, loc.cit. (p.351; PG 91,709).

⁶⁴ Ca să folosim termenul consacrat de Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, în lucrarea sa *Iisus Hristos sau restaurarea omului*, Sibiu, 1943.

⁶⁵ Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.XXIX - Psalmul cântării de la inaugurarea casei lui David)...*, p.236 (PG 29,305).

⁶⁶ *Mineiul pe octombrie*, Edit.Instiit.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, ed.V, București, 1983, p.6 (Stihira întâia a Cuviosului la *Doamne strigat-am* de la Vecernia din 1 oct.).

⁶⁷ *Ibid.*, p.17 (*Marire*, a Cuviosului, la *Stihoavna* Utreniei din 1 oct.).

”organ dumnezeiesc al Duhului”⁶⁸ (Andrei Criteanul), ”trâmbiță tăinuitoare, deșteptând pe toți către cântarea cea duhovnicească și organ mișcat de Dumnezeu”⁶⁹ (Cuv. Iosif, scriitorul de cântări) etc.

Momentul cântării Mântuitorului – după instituirea Sfintei Euharistii la Cina cea de Taină și înainte de Patimile Sale mântuitoare – este sugestiv și pentru *situarea cântării* în economia liturgică și teologică a slujbelor bisericești. Mântuitorul se află la sfârșitul lucrării sale învățătoarești (oarecum mai *discursivă*), urmând *plinirea* acestei lucrări prin Jertfa de pe Cruce – așa cum, în mod sacramental, la Sfânta Liturghie, pe masa altarului, cartea Evangheliei (Învățăturii și a Vestirii) face loc (potirului) Jertfei nesângeroase a Cuvântului, ce ne deschide nouă din nou Împărăția lui Dumnezeu.

În Evanghelie, după cuvintele (de instituire a) Sfintei Euharistii de la Cina cea de taină și înainte de cânta (și de a merge apoi spre Patima Sa), Mântuitorul mai adaugă cuvintele: “Adevărat grăiesc vouă că de acum nu voi mai bea din rodul viței până în ziua aceea când îl voi bea nou în Împărăția lui Dumnezeu” (Mc.14,25)⁷⁰. Acum și aici este “*locul*” liturgic al cântării bisericești, care preia (pentru) totdeauna, pe de o parte, cuvinte ale unei teologii discursive (chiar dogmatice), dar este totodată, și pe de altă parte, prin “straneitatea” melodică a cântării („străină” de lumea aceasta), simbol liturgic eshatologic, al “veacului ce va să fie”⁷¹, al pregustării Împărăției lui Dumnezeu – plinire a vieții în Hristos.

5. Cântarea bisericească - scurte concluzii

Toate treptele paradigmatică ale cântării bisericești își descoperă deplin sensul doar în lumina participării la *viața în Hristos*. Nevoia de “altceva” sau de comuniune doar “la orizontala” omenească și lumească, chiar comuniunea cu puterile cele fără de trup, dintre care unele pot fi întunecate, toate acestea nu își plinesc menirea fără raportarea la Dumnezeu sau fără Dumnezeu.

Iar cântarea Preacuratei Fecioare ridică și cântarea bisericească pe o treaptă ce implică inevitabil condiția acesteia de *Născătoare de Dumnezeu*, de *Maică a Domnului* și Mântuitorului nostru Iisus Hristos.

⁶⁸ *Mineiul pe iulie*, Edit.Inst.it.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, ed.V, București, 1984, p.33 (*Sedealna* Sfântului la Utrenia din 4 iul.).

⁶⁹ *Mineiul pe aprilie*, Edit.Inst.it.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, ed.V, București, 1977, p.27 (Stihira a doua la *Doamne strigat-am* de la Vecernia din 4 apr.).

⁷⁰ Cp. Mat.26,29: “Și vă spun vouă că nu voi mai bea de acum din acest rod al viței până în ziua aceea când îl voi bea cu voi, nou, în Împărăția Tatălui Meu”, cf.textului din *Biblia sau Sfânta Scriptură*...

⁷¹ Din *Simbolul credinței*, cf. *Liturghier*..., p.147.

Însă cea mai directă exprimare a comuniunii liturgice și teologale în cântare cu însuși Dumnezeu este momentul de desăvârșită descoperire a *ființei cântării*, atunci când Însuși Fiul lui Dumnezeu și Fiul Omului înalță cântare de laudă Dumnezeirii, după instituirea Sfintei Euharistii, la Cina cea de Taină.

SENSURILE PATRISTICE ALE CÂNTĂRII BISERICEȘTI

1. Introducere

La fel ca în cele mai multe domenii bisericești, și în cel al cântării liturgice referirea la Sfinții Părinți este inevitabilă, fie și numai pentru faptul că aceștia sunt creatorii celei mai mari părți a imnografiei liturgice¹, a imnelor cântate în slujbele Bisericii Ortodoxe și adunate în colecțiile ce constituie cărțile de slujbă precum *Octoihul*, *Mineiele*, *Triodul*, *Penticostarul*. De le început aceste imne atrag atenția prin bogatul lor conținut teologic, dogmatic², ceea ce implicit definește și cântarea bisericească drept un „domeniu” nu doar simplu și strict „muzical”, ci totodată și *teologic*.

În același timp, de la Sfinții Părinți au rămas și scrieri cu caracter mai „teoretic” referitoare la condiția *teologică* – în sensul cel mai propriu – a cântării în Biserică. În cele câteva pagini care urmează vom încerca nu atât o tratare în sine a sensurilor patristice ale cântării bisericești – tratare în care vastitatea domeniului ar intra în contradicție cu limitările dimensiunilor unui scurt studiu. Vom încerca mai ales o atenționare asupra importanței acestor sensuri pentru viața liturgică actuală a credincioșilor, în condițiile în care o serie de alte tendințe par uneori să îndepărteze cântarea bisericească de înțelesurile ei firești – care ar putea fi astfel stinse sau oclutate, într-o măsură mai mică sau mai mare.

2. Moștenirea patristică privind cântarea în Biserică

Pentru a încerca de la început o imagine cât mai sugestivă și prin aceasta cât mai directă, înțelesurile moștenite în Biserică de la Sfinții

¹ V. o listă a Sf.Părinți creatori de imnografie, după cărțile de slujbă ale Bisericii Ortodoxe, la Pr.Prof.Petre Vintilescu *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, București, 1937, p.311-380.

² Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Liturgica generală - cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, ed.II, București, 1993, p.692: ”învățătura sau dogma ortodoxă și-a găsit formele de exprimare în cadrul cultului său atât în *imnografia bizantină (canoane, condace, tropare etc. - s.n.)*, cât mai ales în textele liturgice răsăritene”.

Părinți în ceea ce privește cântarea bisericească constituie oarecum **sufletul adevărat al acestei cântări**. *Duhul dumnezeiesc* al cântării este cel care îi dă acesteia puterea spre mântuire, în măsura cuvenită în cadrul iconomiei liturgice. Este un „nivel” sau un „plan” foarte subtil al realității cântării, în care se „joacă” deja mântuirea noastră. Problema și întrebarea este ce fel de „duh” animă cântarea și prin aceasta „animă” și sufletul nostru, mai mult sau mai puțin „vizibil” ?

Prin această imagine suntem deja **înlăuntrul** înțelesurilor patristice ale cântării. „Psalmul este lucrarea îngerilor” spunea Sf.Vasile cel Mare³ într-o vreme când psalmii reprezentau deja de mult timp modelul prin excelență al oricărei cântări în Biserica creștină⁴. Îngerii reprezintă, dincolo de orice teorie, o realitate duhovnicească cu care partea spirituală a omului poate veni în contact, dacă ar fi să credem fie și numai numeroaselor relatări biblice referitoare la soliile dumnezeiești aduse oamenilor de către îngeri, conform definiției lor ființiale, de „mesageri” ai voii dumnezeiești. Dar aici trebuie amintit și faptul că prima relație directă, menționată biblic, a omului cu puterile îngerești, a fost aceea cu un înger căzut, diavolul, al cărui mesaj eronat, dar ispititor, a declanșat căderea protopărinților noștri (Fac.3,1-5).

În cazul mai particular și mai special al cântării, Sf.Dionisie Areopagitul atrăgea atenția asupra „procesării” luminii și inspirației dumnezeiești, prin intermediul diferitelor ierarhii cerești (ale îngerilor), până la melozii și imnografi care au lăsat Bisericii cântările acesteia⁵. Iar în

³ Sf.Vasile cel Mare, *Omiliile la Psalmii (Ps.I)*, în „Scrieri”, Partea întâia, trad. de Pr.Dumitru Fecioru, colecția „Părinți și Scriitori Bisericești” nr.17, București, 1986, p.184 (PG 29,213). Deși în locul citat Sf.Vasile cel Mare vorbește despre *psalm*, ceea ce spuse referitor la acesta se pot extinde ușor la întreaga cântare liturgică a Bisericii, deoarece chiar la vremea sa, alături de psalmi, imne mai noi își făcuseră treptat loc în cultul creștin, inspirate după modelul psalmilor și împărtășindu-se din condiția acestora.

⁴ Reluând și dezvoltând ideea notei precedente, *psalmii* au fost primele cântări adoptate în cultul creștin, primii membri ai Bisericii fiind iudei – v.Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.35 ș.u. (cap.I,IV: ”The Legacy of the Synagogue”). Însă în sec.al IV-lea, deci chiar în vremea Sf.Vasile cel mare, *imnele* mai noi – propriu-zis creștine, aparute și sub influența creștinilor proveniți din alte neamuri, tot mai numeroși - ocupă treptat un loc din ce în ce mai important în slujbele Bisericii. Spre exemplu, în același sec.al IV-lea, Sf.Efrem Sirul înlocuia cuvintele eretice, ariene, ale *imnelor introduse în cult* cu cuvinte conforme învățăturii ortodoxe, păstrându-le metrica și melodia, cf.Pr.Prof.Petre Vintilescu, *op.cit.*, p.38, apud Sozomen, *Hist.Eccle.*, III,16 (PG 67,1089 ș.u.); v.și Egon Wellesz, *op.cit.*, p.149. De aceea, cele spuse despre *cântarea psalmilor* au valabilitate, desigur, și pentru restul *cântării* practicate, atunci ca și acum, în Biserică.

⁵Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, tr.de Cicerone Iordăchescu, ed.II, Iași, 1994, p.47-48.

însăși cântările Sfintei Liturghii „vedem” și experiem duhovnicește de fiecare dată comuniunea cu puterile îngerești în cântarea de laudă adusă Dumnezeuirii.

Astfel, dacă în *Imnul Heruvimic* doar încă „pe heruvimi cu taină închipuim (s.n.) și Făcătorarei de viață Treimi întreit sfântă cântare aducem”⁶, în *Imnul Serafimic* progresăm până la a ne apropria însăși condiția angelică a cântării, atunci când cântăm chiar cântarea biblică a serafimilor: „Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot...” (Is.6,3)⁷.

3. Actualitatea învățăturilor Sfinților Părinți în domeniul cântării bisericești

Făcând acum un salt până la realitatea imediată a cântării bisericești în zilele noastre, putem vedea în numeroase scrieri ale teologilor actuali efortul de păstrare a *duhului* (sau a *spiritului*) autentic, al Tradiției sănătoase, în cântarea bisericească. Dar în aceste scrieri răzbat totodată și avertismente referitoare la rățaciri care pândesc adesea cântarea de zi cu zi în slujbele Bisericii.

Este vorba, în ultimă instanță, despre o problemă de discernământ spiritual, de ”deosebire a duhurilor”, pentru a putea decide și alege între ”muzica bună și muzica rea”⁸. Pentru că ”nu orice compoziție muzicală merită calificativul binelui, după cum nici orice melodie alcătuită pe un text literar cultic nu poate fi numită liturgică sau bisericească”⁹.

Problema este actuală mai ales atunci când, sub presiunea diferitelor feluri de muzică laică (profană, secularizată), se pune întrebarea acceptării lor eventuale în cult. În această situație este absolut necesară deslușirea, între atâtea ”spiritualități” ce însoțesc aceste muzici, a inspirației autentice a Duhului Sfânt, singura ce poate avea intrare în Biserică.

Concluziile Preotului muzician Gheorghe Șoima în această privință, enunțate acum mai bine de jumătate de secol, sunt valabile, peste ani, și astăzi: ”Firește, o operă rezultată dintr-o [...] inspirație luciferică poate oferi uneori aparențele unui succes artistic; ea poate genera emoții

⁶*Liturghier*, Edit.Instit.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1956, p.133; 1987, p.137 ș.u., ca și în toate cărțile ce cuprind cântările de la Sf.Liturghie.

⁷Pr.Prof.Petre Vintilescu, *Două imne îngerești în Liturghie - Imnul heruvimic și imnul serafimic*, Pitești, 1927, p.60 ș.u.; despre comuniunea liturgică, spirituală și mistică, în cadrul slujbei, între credincioși și îngeri, pe de o parte, și între aceștia toți și Hristos, pe de altă parte, v.și *ibid.*, p.15-17.

⁸Pr.Prof.Gheorghe Șoima, *Funcțiunile muzicii liturgice*, Sibiu, 1945, p.81-92 (Cap.X ”Muzică bună și muzică rea”).

⁹*Ibid.*, p.81.

pseudo-estetice, câștigând aprobarea și admirația celor pervertiți sau superficiali, dar creștinul duhovnicesc o poate demasca fără prea mare greutate sau întârziere. Muzica bună - ca și orice operă de artă bună - se deosebește de muzica rea mai ales prin *roade*; la fel putem zice și despre muzica bisericească și cea pretinsă bisericească. [...] Într-adevăr, dintre toate criteriile după care putem judeca valoarea religioasă a unei compoziții liturgice, cel mai sigur este acela al roadelor pe care le culege ea în sufletele ascultătorilor fiind cântată și ascultată în condiții bune. E drept că aplicarea acestui criteriu necesită vreme ceva mai îndelungată, dar, în schimb, și concluziile la care ajungem pe această cale, sunt tot pe atât de drepte. Astfel, o compoziție muzicală bisericească vom numi-o bună, dacă, într-adevăr, prin ea ne simțim pregătiți și îndemnați la rugăciune, dacă prin intermediul ei ne putem chiar ruga, întrebuițându-o ca vehicul al sentimentelor noastre îndreptate către Dumnezeu, și dacă, cu un cuvânt, ea îndeplinește în noi toate acele funcțiuni cultice, pe care le-am văzut analizând rostul muzicii bisericești în cultul divin.”¹⁰

Interesant este și faptul că multe dintre rătăcirile în domeniul cântării bisericești pot avea la origine (cel puțin în aparență) o bună sau „prea bună” intenție.

Spre exemplu, atunci când în psalmodierea lecturilor biblice (în *recitativul liturgic*, una dintre cele mai simple și mai curente forme ale cântării) apar tot felul de inovații, sub influența unor stiluri de cântare din afara Bisericii¹¹, la originea lor s-ar putea bănuși și o dorință a credincioșilor cântăreți de a aduce în Biserică și de a oferi ca o ofrandă lui Dumnezeu tot ceea ce este (sau pare a fi) mai bun între cântările lumii. „Ce e bun (și ne place nouă, am putea adăuga) și lui Dumnezeu îi place” ar fi principiul care călăuzește această dorință. Și atunci apar între cântările bisericești melodii de operă, romanțe, formule folclorice, ca și împrumuturi din alte muzici „la modă” în lume la un moment dat și care fac mare plăcere unuia sau altuia, unora sau altora dintre credincioși¹².

În aceste tendințe s-ar mai putea bănuși încă o „bună intenție”, de factură aparent misionară, de a atrage în Biserică pe iubitorii respectivelor stiluri muzicale „lumești” - mai „culte” sau mai „ușoare” și mai „populare” (de inspirație, sau poate mai bine zis „de emanație” folclorică). Altfel spus, aceștia s-ar bucura să găsească și în biserică aceleași cântări care le sunt dragi și cu care sunt obișnuiți și aceasta le-ar ușura apropierea de Biserică.

¹⁰*Ibid.*, p.83 ș.u.

¹¹V. Prof.Nicolae Lungu, *Combaterea inovațiilor în recitativul liturgic*, „Studii Teologice” VII (1957), nr.7-8, p.562-573.

¹²*Ibid.*

Problema este însă dacă de la aceste cântări, care și-ar face loc în Biserică, ar mai fi vreun drum și vreun orizont către cele mai înalte, ceea ce este greu de întrevăzut. Pentru că în general *duhul* acestor cântări este departe de *Duhul* cel adevărat al cântării bisericești, cel spre care ne îndreaptă învățătura Sfinților Părinți.

Este adevărat că uneori cuvintele cântărilor unor grupări ce se declară apropiate Bisericii Ortodoxe par a fi foarte religioase. Însă, „cît privește aceste cântări, trebuie să spunem, fără șovăială, că ele nu sunt de tradiție ortodoxă, ci sunt inspirate din cântarea cultică protestantă și neoprotestantă. Dacă ne referim la conținutul lor, ele sunt traduceri, prelucrări sau compoziții proprii inspirate din tradiția protestantă și neoprotestantă, în care accentul se pune pe starea omului căzut în păcat, pe neputința lui de a se îndrepta, pe crucea lui Hristos ca suferință, fără nădejdea și bucuria Învierii și inspiră un aspect pesimist vieții creștine, iar dacă se referă și la unele laturi ale învățaturii creștine, cum ar fi, de pildă, cinstirea Maicii Domnului, acestea sunt prezentate insuficient și pueril, într-o formă de poezie populară de proastă factură. Pietismul, tânguirea sau jelirea omului păcătos sunt nota specifică a acestor cântări care, din punct de vedere catehetic sau doctrinar, nu sunt de folos. Față de imagografia ortodoxă atât de bogată în idei doctrinare și în frumusețe poetică, acestea sunt încercări nereușite de poezie religioasă care întrețin și cultivă un creștinism pesimist, bazat pe păcat, suferință și întristare, fără ca din ea să transpară bucuria Învierii și a transfigurării omului și a firii înconjurătoare”¹³.

Iar pentru că cel mai adesea „tonul face muzica”, „în ceea ce privește *melodiile* (s.n.) acestor cântări, acestea merg de la muzica populară la vals, de la doină la romanță, dar numai cântare bisericească nu este. Este adevărat că muzica noastră bisericească, de origine și factură bizantină, a fost influențată de melosul popular și i-a dat un colorit aparte, dar de aici și până la a cânta o așa-zisă cântare bisericească pe melodia celui mai autentic vals, romanță sau cântec popular, drumul este lung.”¹⁴ Din toate acestea rezultă că „este bine să păstrăm cântarea autentică ortodoxă, bogată în idei și plăcută ca melodie, ferind-o de infestările *străine de duhul ei* (s.n.)”¹⁵

Finalul citatului precedent atrage atenția încă o dată asupra „infestărilor” (inevitabil) de natură *duhovnicească*, străine de *Duhul* cântării ortodoxe.

¹³ Pr.Prof.univ.dr.Nicolae D.Necula, *Tradiție și înnoire în slujirea liturgică*, Edit.Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 1996, p.28 ș.u.

¹⁴ *Ibid.*, p.29.

¹⁵ *Ibid.*, p.30.

Desigur, dacă în general *discernământul eclesial* (în care trebuie să credem și să vedem lucrarea Duhului Sfânt, așadar un *discernământ spiritual*) al ansamblului comunității bisericești, în timp, a respins (și respinge) până la urmă aceste cântări, credem că se poate vorbi cu destulă certitudine despre „depășirea” unor ispitiri amăgitoare, „ispititoare” mai ales numai din punct de vedere muzical.

4. Soluții simple și soluții amăgitoare

Însă nu întotdeauna se pot găsi soluții simple și imediate pentru a despărți rătăcirea de adevăr în domeniul cântării bisericești. Faptul că uneori lucrurile sunt frapant de evidente, nu trebuie să ne inducă în eroare, în sensul că în mod necesar întotdeauna există „medicamente miraculoase” pentru orice fel de boală. Din experiență se știe că există boli cu atât mai periculoase, cu cât sunt mai ascunse; așa cum este mai ales cazul bolilor sufletești, duhovnicești, ascunse ochiului trupesc.

Pentru a ilustra cele amintite, ne putem referi la cazul actual, din ultimele decenii, al muzicii rock. Tinerii sunt în primul rând atrași de „ritmul predominant în muzica rock și pop [...] [în timp ce alte] efecte sunt amplificate prin intensitatea muzicii”¹⁶. Se observă destul de ușor cum eventuale „neplăceri corporale sunt mai puțin rele decât cele psihice. Nu te poți expune nepedepsit o perioadă mai lungă de timp unei influențe care depersonalizează și elimină controlul intelectual în favoarea unor impulsuri inconștiente, producând o surescitare, așa cum se poate întâlni la popoarele primitive. De aceea, în concertele se observă binecunoscutele scene de isterie în masă și de violență dezlănțuită, când totul este răsturnat și distrus”¹⁷.

La fel de ușor se poate pune întrebarea, care conține deja în sine și răspunsul cu caracter de concluzie dacă „este cultura rock compatibilă cu comportarea creștină ? Cei mai mulți observatori sunt uimiți, tulburați și înspăimântați de ateismul, de ireligiozitatea agresivă care stă în strânsă legătură cu lumea rock [...] Concepțiile culturii rock sunt incompatibile cu principiile vieții creștine și nu pot fi preluate de credincioși sub nici o formă. Un credincios (fidel și ascultător) nu poate nu poate prelua cu nici un chip stilul de viață al vedetelor rock.”¹⁸

¹⁶ Pr.Prof.univ.dr.Nicu Moldoveanu, *Aspecte actuale ale educației prin cântarea bisericească ortodoxă*, Anuarul Facultății de Teologie “Patriarhul Justinian” 2000-2001, Editura Universității din București, p.492.

¹⁷ *Ibid.*, p.493.

¹⁸ *Ibid.*

Dincolo de concluziile firești în această situație, este însă neapărat necesară și atenționarea că grăbita „satanizare” a unei muzici la modă *evident* ne-creștine sau ne-bisericești, deși este comodă și poate da impresia unei victorii „duhovnicești”, adesea se poate vădi a nu fi decât o simplă „diversiune duhovnicească” – ce lasă uneori, e adevărat, (și) un gust „fariseic” („ce bine că nu suntem ca ei !”). În fapt, poate fi vorba despre încă o ispitire, mai subtilă, menită să ascundă lucruri mai grave într-un plan secund (mai adânc). Pentru că reacția justificată la o manifestare (muzicală) necreștină, dacă este dusă prea departe și este aplicată persoanelor (tinere) cărora, în pofida unor rătăcirii, prin voia dumnezeiască le este încă lăsată deschisă calea mîntuirii, poate să însemne și să cultive intoleranța, egoismul cu față cucernică, lipsa de iubire.

Pe de altă parte, aplecarea cu grijă și cu înțelepciune (și chiar cu dragoste) asupra cauzelor care provoacă sau favorizează asemenea tendințe muzicale (și comportamentale), dincolo de acuzele curente ce se aduc publicității mediatice agresive, poate descoperi și lipsa unei îndrumări duhovnicești sănătoase sau a unui mediu pastoral protector – acesta din urmă mai ales prin viața sacramentală autentică pe care o propune. Un dialog deschis, în mijlocul tinerilor pasionați de muzica rock, care se poate constitui eventual într-o cercetare sociologică, descoperă curând că rătăcirile muzicale „tinerești” sunt, cel puțin uneori, o reacție la rutina „bătrînească”, convenționalismul, suficiența și în ultimă instanță plictisul lipsei de autenticitate pe care (adesea ?) îl emană cei „mai mari” (sau mai în vârstă) în viața muzicală liturgică – și la care cei mai tineri sunt atât de sensibili, în sinceritatea deschiderii caracteristice vârstei. În lipsa **Duhului** (a „Duhului adevărului”, cel dătător de viață), ispita altor duhuri, mincinoase, poate fi irezistibilă – și în muzică, sau prin muzică.

5. Rătăcirile muzicale „profesioniste”

Mai există și impresia că pregătirea muzicală sau muzicologică de specialitate (știința muzicală sau muzicologia savantă), alături de cunoașterea teologică cu caracter teoretic, ar putea feri de orice rătăcirii. Dar și aici lucrurile trebuie nuanțate.

Dacă este să dăm crezare învățăturilor rămase de la Sfinții Părinți, nici acestea nu ajung pentru a ne feri de greșeală în deosebirea celor „bune” de cele „rele” în cântarea bisericească. Ba ele pot fi sursa unor alte rătăcirii. Și dacă am vorbit despre relația cu duhurile netrupești în ceea ce privește cântarea, ne putem încă o dată aminti că, de la început, ispita mincinoasă a duhului celui necurat a promis „plăcere” și „știință” (Fac.3,6) și că o arătare

înșelătoare sub chipul unui „înger al luminii” (2 Cor.11,14) este posibilă și pentru cei avansați în cântarea bisericească.

Astfel, în ceea ce privește *știința și îndemânarea pur muzicală*, aceasta poate să ducă la „despărțiri” între „soliști” (savanți) și simpli „spectatori” în Biserică, cu consecințe pentru unitatea și comuniunea eclesială. Depășirea acestei situații, atunci când s-a făcut prin reactivarea interesului pentru *cântarea în comun*, a trebuit să facă apel la numeroase argumente patristice¹⁹.

Trebuie observat și faptul că separarea exagerată a „profesioniștilor muzicii” bisericești de marea masă a credincioșilor poate fi iarăși urmarea unei intenții inițial laudabile. Spre exemplu, în cazul particular al cântării din Biserica Ortodoxă Română, poate fi vorba despre dorința de a cultiva o tradiție muzicală considerată mai „originară”, de proveniență bizantin-grecescă. Dar în acest caz, profesioniștii respectivi uită faptul că „Biserica Ortodoxă Română are tezaurul ei de muzică bisericească autentică, autohtonă, care este plină de frumusețe”²⁰, rodul strădaniilor a generații de protopsalți – Macarie, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pășărea printre mulți alții – pentru *românirea* cântării bisericești. *Această* muzică a fost propusă spre cultivarea *cântării în comun* (atât a profesioniștilor, cât și a amatorilor), împreună cu eforturile de *uniformizare* a cântării, tocmai în scopul ca tot mai mulți credincioși să poată cânta o aceeași cântare, într-un același duh de rugăciune, care să ajute comuniunea liturgică.

Ori „încercarea de a reintroduce o cântare greoaie, executată numai de mari specialiști sau virtuozii ai muzicii bisericești, pe lângă faptul că ar fi străină de tradiția românească, ar fi în detrimentul participării active a credincioșilor la sfintele slujbe, care s-ar reduce la a asculta, ca simpli spectatori, pe cei care cântă, fără ca ei să o poată executa. Or, cântarea bisericească românească, uniformizată și curățată de melismele și structura ei greoaie, are tocmai rolul de a înlesni credincioșilor participarea la cult, făcând din el o lucrare vie, eficientă și rodnică. Participarea la slujbele divine, prin executarea cântării uniformizate, este o realitate și un bun dobândit în Biserica noastră, la care trebuie să ținem cu sfințenie.”²¹

Tot în domeniul rătăcirilor ce pot afecta pe „profesioniștii” muzicii bisericești se numără și preocuparea excesivă pentru perfecțiunea doar

¹⁹ Pr.Prof.Dr. Ene Braniște, *Temeiuri biblice și tradiționale pentru cântarea în comun a credincioșilor*, „Studii Teologice”, VI (1954), nr.1-2, p.17-38.

²⁰ Pr.Prof.Dr. Nicolae D.Necula, *Tradiție și înnoire în slujirea liturgică*, vol.3, Edit.Instit.Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004, p.63.

²¹ *Ibid.*, p.64 ș.u.

„sonoră”, mai ales în cazul unor muzici complicate melodic, ritmic, armonic și polifonic. Aceasta poate să ocupe sau să distragă într-atât sufletul muzicianului, încât să nu mai fie loc și deschidere pentru alte lucruri, unele mult mai importante și având legătură chiar cu mântuirea noastră. Este vorba despre un fel de „înrobire materialistă” a sufletului muzicianului la cele „văzute” („auzite” în acest caz) și de o reducere a muzicii la condiția de artă numai „a sunetelor”, străină de vreun conținut spiritual superior.

În acest caz, prin analogie și în legătură cu importanța prezenței cuvântului în cântarea bisericească, se pot aplica cele spuse de Sf.Vasile cel Mare despre felul cum ”noi creștinii nu alegem (...) cuvintele pe care le folosim, nici nu urmărim așezarea lor armonioasă. La noi nu sunt cizelări de cuvinte, nici *nu căutam cuvinte care să sune frumos la ureche* (s.n.), ci, în orice împrejurare, preferăm *cuvintele cu înțeles bun* (s.n.)”²², deoarece ”cuvântul adevărat, care iese dintr-o minte sănătoasă, este și grăieste totdeauna la fel despre aceleași lucruri; dar cuvântul felurit și meșteșugit este foarte întortochiat și lucrat cu grijă, ia nenumărate forme și drumuri nebănuite, schimbându-se după gustul ascultătorilor (s.n.)”²³.

6. Importanța aspectelor teologice și duhovnicești pentru cântarea ortodoxă

Referitor la *cunoașterea teologică în domeniul muzical*, tot Sfinții Părinți atrag atenția că trebuie să fie vorba despre o teologie practică, cu caracter duhovnicesc și ascetic, pentru a fi folositoare. Sf.Grigorie de Nyssa arată în acest sens că ”celor curățiți se cuvine să laude pe Domnul”²⁴, iar Sf.Ambrozie al Milanului amintește că ”*acela care cântă un imn o face cu o inimă curată și spiritual* (s.n.); el exclude din inima sa orice fel de pasiuni omenești [...] [și] starea sufletului său nu este tulburată în nici un chip”²⁵. Și Sf.Vasile cel Mare îndeamnă în omiliile sale: ”Curățiți-vă inimile, ca să

²²Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Hexaemeron (Om.VI. Despre facerea luminătorilor)*, trad. de Pr.Dumitru Fecioru, în vol.cit. (”Scrieri”, Partea întâia, seria „Părinți și Scriitori Bisericești”, nr.17, București, 1986),p.133 (PG 29,120 ș.u.).

²³Idem, *Omilia a XII-a. La începutul Proverbelor*, în vol.cit., p.475 (PG 31,400).

²⁴Sf.Grigorie de Nyssa, comentariu la Ps.150 (PG 45,485 B), cf.Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă*, Craiova, 1986, p.433.

²⁵Sf.Ambrozie al Milanului, *Enarratio in Ps.XLIII*, (PL 14,1155) cf.Théodore Gérold *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, p.207 (tr.n.).

rodiți cu duhul, pentru ca, ajungând cuvioși, să puteți cânta cu pricepere (s.n.) psalmi Domnului.”²⁶

Tot Sf.Vasile cel Mare avertizează că ”nu tot cel ce are în gură cuvintele psalmului cântă Domnului, ci *cel care înalță, din inimă curată, cântările de psalmi* (s.n.) [...]. Dar câți nu stau aici în biserică venind de la desfrânări! Câți nu vin de la hoții! Câți nu ascund în inima lor viclenie și minciună! Se pare că au în inima lor cântare de psalmi, dar nu cântă cu adevărat psalmi.”²⁷. Iar în legătură cu comuniunea de cântare cu duhurile netrupești, el reamintește că ”Domnul le-a luat demonilor puterea de a-l face cunoscut, pentru că nu este potrivit ca demonii să vorbească de Mântuitorul”²⁸ deoarece ”după cum unui picioar strâmb nu i se potrivește o încălțăminte dreaptă, tot așa nici lauda lui Dumnezeu nu se potrivește inimilor stricate [...]. Așadar, pentru că lauda lui Dumnezeu este dreaptă, este nevoie de o inimă dreaptă, ca lauda să-i convină și să i se potrivească.”²⁹

Toate aceste învățături atrag atenția nu atât asupra vreunor detalii muzicale concrete, cât mai ales asupra condițiilor generale de factură duhovnicească pe care trebuie să le îndeplinească atât cântarea, cât și cântărețul în slujba bisericească, pentru ca, după cuvintele Sf.Niceta de Remesiana, ”sunetul sau melodia să se cânte în concordanță cu sfânta religie, nu să se scoată strigăte anevoioase ca ale tragedienilor, ci să se arate adevărata creștinătate din noi, să nu miroasă a ceva teatral”³⁰.

Dincolo de performanța artistică sau de tentația vreunui împrumut cu caracter doar ”plăcut” și la modă, Părinții Bisericii ne amintesc mereu că în cântarea bisericească ”*Psalmul ne îndeamnă să pășim spre tainele din adâncul slavei bisericești* (s.n.), pentru că frumusețea miresei este înăuntru.”³¹

7. Concluzii

Departate de a epuiza numeroasele referiri la cântare din literatura patristică, cele amintite mai înainte sunt menite doar să sublinieze încă o

²⁶Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.XXIX - Psalmul Cântării de la inaugurarea casei lui David)*, în vol.cit., p.240 (PG 29,312).

²⁷Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.XXIX)*, în vol.cit., p.239 (PG 29,312).

²⁸Idem, *Omilii la Psalmi (Ps.XXXII)*, în vol.cit., p.247 (PG 29,525).

²⁹*Ibid.*, loc.cit.

³⁰Sf.Niceta de Remesiana, *Despre folosul cântării de psalmi (De psalmodiae bono)*, trad.de Șt.C.Alexe, „Mitropolia Banatului”, 1971, nr.1-3, p.141 (PL 68,374).

³¹Sf.Vasile cel Mare, *Omilii la Psalmi (Ps.XLIV)*, în vol.cit., p.296 (PG 29,412).

dată importanța, și astăzi, ca și întotdeauna, a învățăturilor cuprinse în Tradiția Bisericească.

Păstrarea cu grijă a acestor învățături va face ca în viața Bisericii cântarea să rămână și ea ceea ce a fost dintotdeauna, păstrându-și curăția și puterea duhovnicească spre mântuire, alături de toate celelalte mijloace puse la îndemâna oamenilor prin grija și iubirea dumnezeiască.

CÂNTAREA CA SIMBOL LITURGIC

Între simboalele liturgice care în cultul creștin mijlocesc accesul la realitățile nevăzute, spirituale, dumnezeiești¹, *cântarea* ocupă un loc specific. Această poziționare aparte este legată de o anume *vocație* de factură *religioasă* a cântării sau chiar a muzicii în general (în măsura în care cântarea poate fi considerată drept un caz particular al muzicii, ca *muzică vocală*), ce poate fi regăsită chiar și în afara religiei (sau religiilor) explicite.

În acest sens poate fi amintit caracterul *temporal* al muzicii, care obligă la un efort spiritual, ce nu poate fi evitat, pentru a cuprinde în lăuntrul nostru un mesaj de dincolo de clipa/clipele trecătoare a(le) lumii acesteia. Este o vocație simbolică ce ține de firea creată a muzicii/cântării însăși și în Biserică mai ales, această vocație și stare simbolică a cântării își (re)găsește o adevărată împlinire. Așa este, legat de temporalitatea muzicii, amintirea Creației dintru început, oglindită în rânduiala calendaristică a cântărilor încadrate în slujbele bisericești, ce urmează zilelor, săptămânilor, lunilor și anilor, așa cum au fost toate rânduite de Însuși Dumnezeu, atunci când în *zilele săptămânii* Facerii a zis "să fie luminători pe țaria cerului, ca să lumineze pe pământ, să despartă ziua de noapte și să fie semne ca să deosebească anotimpurile, zilele și anii" (Fac.1,14). Peste ciclul acesta calendaristic al lunilor (mineal) se pogoară apoi ciclul liturgic al *Octoihului*, care începe în Ziua Învierii și care cuprinde chiar *Cântările Învierii pe cele opt glasuri pentru toate zilele săptămânii*. Numărul celor *opt glasuri* bisericești simbolizează ziua a opta a veșniciei eșatonului, aceeași cu ziua cea unică și neînserată a Împărăției lui Dumnezeu.

De asemenea, legat de vocația simbolică a cântării mai este vorba despre situația cu totul neobișnuită a cântării/muzicii în lumea văzută – și „auzită”, cea a simțurilor în general – în sensul în care a cânta sau a face muzică reprezintă o activitate care este rezervată doar unor momente (și uneori unor persoane) speciale. Nu cântăm și nu facem sau ascultăm muzică oricând și oricum, ba din contra, aceasta se întâmplă destul de rar în

¹ Alexander Schmemmann, *Euharistia - Taina Împărăției*, trad. de Boris Raduleanu, București (1992), p.44 ș.u.

viața cotidiană. Altfel spus, în cazul cântării mai ales, care prin caracterul său vocal este oricând la îndemâna oricărui om (aflat în media normală a înzestrării naturale), preferăm de obicei să ne exprimăm (și să trăim) *prozaic*, ca o caracteristică (de la sine înțeles ?) a „seriozității” viețuirii în lumea aceasta.

Cine mai rămâne în categoria celor „neserioși”, care cântă și la momente „nepotrivite” pentru cei „serioși” (sau chiar supărați pe această viață) ? Probabil că în primul rând *copiii*, care la modul general cântă mult mai mult decât adulții, enervându-i pe aceștia uneori sau adesea – dar copiii sunt aceia despre care Cuvântul lui Dumnezeu Întrupat a spus că „că a unora ca aceștia este împărăția cerurilor (Mat.19,14) și dacă „nu veți fi precum pruncii, nu veți intra în împărăția cerurilor” (Mat.18,3). Astfel, aceștia par a fi printre cei mai apropiați „de îndeletnicirea îngerilor, care fără somn, fără odihnă, neîntrerupt laudă pe Domnul din ceruri și binecuvintează pe Mântuitorul”². De aceea, cântarea în această lume, prin „nefirescul” ei pentru lumea ocupată cu măruntele ei treburi „importante”, amintește despre o altă lume, o altă realitate, mai bună și mai fericită decât cea prezentă – realitatea nevăzută, cerească, a împărăției cerurilor, unde cântare este „la ea acasă”, pentru că ea este *jerfă de laudă*, arderea de tot a egoismului ființei celui care laudă³ pe Cel singur vrednic de laudă, pe Însuși Dumnezeu.

Același sens eshatologic, de dincolo de orizontul trecător al lumii prezente, pare să-l indice și practicarea cântării la ocazii sărbătorești, deoarece *sărbătoarea*, ca o excepție în terna curgere a timpului istoric, constituie și ea o icoană a Împărăției veșnice a lui Dumnezeu⁴, mai ales dacă este vorba despre sărbătoarea (prăznuirea) bisericească, Biserica fiind ea însăși o icoană a Împărăției.

Asemenea copiilor și îngerilor, a căror cântare îi și inspiră, mai sunt apoi *melozii*, *Sfinții* cântăreți și imnografi ai Bisericii, cei care (tr)aduc în lumea aceasta trecătoare cântarea Împărăției celei veșnice a lui Dumnezeu, după ce le-a fost dat să audă „cele ce [...] urechea n-a auzit” (1 Cor.2,9). Pentru sfânta lor îndeletnicire ei sunt numiți în cântările dedicate lor ”trâmbiță tăinuitoare [...] și organ mișcat de Dumnezeu” (despre Cuv.Iosif, scriitorul de cântări, pomenit la 4 aprilie), ”alăută care cântă Duhului”

² Sf. Niceta de Remesiana, *Despre folosul cântării de psalmi (De psalmodiae bono)*, trad. de Șt.C.Alexe, Mitropolia Banatului, 1971, nr.1-3, p.140.

³ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Legătura între Euharistie și iubirea creștină*, ”Studii Teologice”, seria II, XVII (1975), nr.1-2, ian.-febr., p.6.

⁴ Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.180.

(Cuv.Andrei Criteanul, la 4 iulie), ”vioara cea de cântare, struna cuvintelor Duhului” (Cuv.Roman Melodul, la 1 octombrie) etc. Ei, inspirații Duhului lui Dumnezeu, robi ai chemării Duhului care „sufală unde voiește” (Ioan 3,8), sunt cu totul altfel decât *profesioniștii* muzicii „domesticii” pentru „lumea bună” și îndrituiți/îngăduiți să cânte (ceva) mai des în lumea oamenilor „serioși” – compozitorii (ce „com-pun” sunete chiar și în lipsa inspirației) și interpreții a tot felul de muzici – care „execută” muzici „la comandă”, fiind de obicei și plătiți („lumește” desigur) pentru prestație – și a căror adecvare la lume face ca muzica lor să fie cea care cel mai adesea ră-sună în difuzoarele eletro-mecanice. Este adevărat și faptul că și unii dintre marii muzicieni laici au adus lumini de dincolo, din partea nevăzută, spirituală, a creației. Dar la fel de adevărat este că lipsind dreptarul credinței, cele aduse au fost adesea lumini înșelătoare, uneori chiar înfricoșătoare, pentru că între ființele spirituale cu care duhul omului vine în atingere se numără și îngerii căzuți, cei ce pot inspira muzici ispititoare sau titanice, dar totodată tragice, muzici ale înălțării frânte prin păcatul mândriei și al neubirii celuilalt...

Cântăreții Bisericii sunt icoane și următori nu numai ai puterilor îngeresti ci, mult mai mult, ei o au drept întâi stătătoare pe Însăși Preacurata Fecioară și Maica Domnului „ceea ce este mai cinstită decât heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât serafimii” (din cântarea Axionului duminical), a cărei cântare („Mărește sufletul meu pe Domnul și s-a bucurat duhul meu de Dumnezeu, Mântuitorul meu ...” – Luc.1,46-47) și-o însușesc în slujba Utreniei, ca apoi, nemăsurat mai mult, să aibe dinainte pilda Cuvântului lui Dumnezeu Însuși, a Lui Dumnezeu Celui Întrupat, a Mântuitorului nostru Iisus Hristos, Cel Care la sfârșitul Cinei celei de taină, împreună cu ucenicii Săi „au cântat laude” (Mat.26,30).

Aici trebuie amintit și faptul că prezența permanentă a *cuvântului teologic* (biblic și dogmatic) în *cântarea* bisericească ortodoxă este o icoană a Cuvântului dumnezeiesc întru slavă „înconjurat în chip nevăzut de cetele îngeresti”, așa cum ne descoperă cuvintele cântării Heruvicului de la Sfânta Liturghie.

Iar părtășia duhovnicească în Biserică a cântăreților la cântarea oștirilor îngeresti, ca și la cântarea Maicii Domnului și la cea a Mântuitorului Însuși cu ucenicii Săi – ai căror urmași sunt credincioșii creștini din toate timpurile – își găsește o reflectare simbolică în *cântarea de obște*, ca expresie a *unității eclesiale*, după chipul unimii perihoretice din sânul Sfintei Treimi.

Există astfel o *epectază*, un urcuș spiritual și pentru cântarea bisericească și pentru slujitorii săi, de la cele mai căzute, dar încă având o

„nostalgie” a stării fericite originare, către cele mai înalte, la care sunt chemate printr-o „sfântă prefacere” și cele mai de jos...

Și ar mai trebui amintit un aspect adesea neglijat, poate sub înrâurirea gălăgiei lumii prezente, gălăgie care câteodată are pretenția de a fi primită în rândurile „muzicii”... Este vorba despre *tăcere*, atât de prezentă în Biserică și ajutată de tradiția zidurilor groase și a spațiilor liniștite din jurul locașelor de cult, ca și de educația din frageda pruncie a generații nenumărate întru purtarea cuviincioasă și liniștită în Casa Domnului. Tăcerea – ca un post, o abținere simțială de la cele „auzite” spre a face loc celor nevăzute sau (mai bine spus) celor neauzite, duhovnicești – poate fi un simbol al inexistenței dinainte de aducerea la ființă prin Creație, dar și al apropierii tainice, apofatice de cele dumnezeiești. De aceea ”culmea cea mai înaltă, cea supra-necunoscută și suprastralucitoare a prorocirilor mistice, unde stau cufundate în întunericul supra-luminos al *tăcerii* (s.n.) inițiatoare de mistere tainele cele simple, absolute și imuabile ale teologiei”⁵ nu se descoperă decât ”acelora care străbat toate cele necurate și curate și trecând dincolo de toate culmile sfinte lasă în urmă toate luminile divine și sunetele și cuvintele cerești și pătrund în întunericul în care se află, după cum spune Sfânta Scriptură, Cel care-i dincolo de toate”⁶.

*

Bogația simbolică a cântării bisericești a făcut ca uneori – spre exemplu, în Biserica Rusă, prin sec.al XVII-lea⁷ – printr-o lărgire de sens simbolic, însuși ansamblul slujirii liturgice în Biserică să fie numită, simplu, *cântare*.

⁵ Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică*, trad. de Theodor Simenschy, ed.II, Iași, 1993, p.147.

⁶ *Ibid.* p.148.

⁷ Irenäus Totzke, *Dir singen Wir (Beitrage zur Musik der Ostkirche)*, St.Ottilien, 1992, p.22.

CÂNTĂRILE SFINTEI EUHARISTII

Dacă Sfânta Euharistie este „Taina Împărăției” lui Dumnezeu¹, atunci cântările ce o însoțesc în rânduielile bisericești ale Sfintei Liturghii sunt și ele desigur *cântări ale Împărăției Cerurilor*... Iar la aceasta contribuie mai multe aspecte esențiale, toate legate de părășia cântărilor bisericești la realitatea dumnezeiască a Tainei Sfintei Euharistii.

Astfel, cântările din Slujbele Bisericii au dintru început o inspirație *cerească*, ele fiind după chipul cântărilor cerești ale Sfinților Îngeri care „neîntrerupt laudă pe Domnul din ceruri și binecuvintează pe Mântuitorul”². Este ceea ce descoperă în Sfânta Liturghie a Sf. Ioan Gură de Aur chiar cuvintele cântării *Heruvicului*, care ne spun că atunci când noi cântăm în Biserică ”pe heruvimi cu taină închipuim și făcătoarei de viață Treimi întreit-sfântă cântare aducem”³.

Aceasta constituie deja o participare a noastră la starea și la Taina Împărăției prin cântarea liturgică, o participare care se adâncește pe măsura apropierii de momentul Epiclezei. Pentru că atâta timp cât pe Sfânta Masă Cuvântul lui Dumnezeu este prezent în litera și rostirea Sfintei Evanghelii, noi, ca și cântăreți, încă doar ”pe heruvimi cu taină *închipuim*”. Dar, pe măsură ce Sfânta Evanghelie face loc pe Sfântul Altar Sfintelor Daruri, care se vor preface în Înșuși Trupul și Sângele Mântuitorului nostru Iisus Hristos, din care credincioșii împărtășindu-se vor experia cea mai intimă apropiere de Dumnezeire cu puțință pentru oameni în lumea aceasta, și cântarea liturgică însoțitoare va urca noi trepte în actualizarea condiției sale originare de ”cântare a Împărăției”, adâncind și participarea cântăreților bisericești la condiția și chiar *corul* Puterilor Cerești, care pururea înalță cântare de slavă în jurul Tronului Dumnezeirii.

De aceea, atunci când Sfânta Liturghie ajunge la *Răspunsurile Mari*, în cântarea *Trisaghionului* serafimic cântăreții liturghisitori nu mai *închipuie* doar pe heruvimi, ci chiar își *apropie* condiția Puterilor

¹ Alexander Schmemmann, *Euharistia, Taina Împărăției*, trad. de Boris Răduleanu, București (1992).

² Sf. Niceta de Remesiana, *Despre folosul cântării de psalmi (De psalmodiae bono)*, trad. de St.C. Alexe, în „Mitropolia Banatului”, 1971, nr.1-3, p.140 (PL 68,373).

³ *Liturghier*, București, 1956, p.137 ș.u.

Îngerești, participând la însăși cântarea consemnată în Sfânta Scriptură ca fiind a Serafimilor: "Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava Lui" (Is.6,3). Și se poate observa modificarea mică, dar semnificativă, a textului biblic, pentru a corespunde noii situații *liturgice* în care nu numai puterile Îngerești, ci și oamenii aduc împreună cântare de slavă lui Dumnezeu: "Sfânt, Sfânt, Sfânt este Domnul Savaot, plin este *cerul și pământul* de slava Ta"⁴, față de numai "*tot pământul*" în Cartea Profetului Isaia (Is.6,3). Prin aceasta "se poate înțelege că ea a avut în vedere și o semnificație nouă a acestui loc, în legătura cu misterul Liturghiei. Cerul și pământul sunt pline de mărirea lui Dumnezeu în acest moment al slujbei, pentru că în melodiile aceluiași imn se unifică glasul credincioșilor de pe pământ cu melodiile cetelor cerești, cerul și pământul răsună în aceeași clipă de corul care proslăvește mărirea lui Dumnezeu"⁵.

Și în celelalte cuvinte ale Trisaghionului serafimic de la Sfânta Liturghie putem observa o alăturare a cuvintelor *îngerești* mai înainte amintite (și descoperite în Vechiul Testament la Is.6,3) cu cele *ale oamenilor*, menționate în Evanghelia, la Intrarea în Ierusalim a Mântuitorului: "Osana! Bine este cuvântat Cel ce vine întru numele Domnului! ... Osana întru cei de sus!" (la Mc.11,9-10, dar și la Mt.21,9 și In.12,13) – textul liturgic preluând aproape neschimbat cuvintele evanghelice: "... Osana *întru cei de sus*. Binecuvântat este Cel ce vine întru numele Domnului. Osana, întru cei de sus!"⁶ Se mai poate observa că deja "osanele" celor care îl întâmpinau pe Mântuitorul la Intrarea în Ierusalim preluau parțial din cântările Sfinților Îngeri la Nașterea Mântuitorului nostru Iisus Hristos (o altă "Intrare", prin Întrupare, în lumea aceasta): "Slavă *întru cei de sus*..." (Lc.2,14). Așadar, la modul general, alăturarea în cântarea liturgică a celor îngerești/cerești cu cele omenești/pământești, în care "cele mai de jos" își aproprie "cele ale celor mai de sus" (ca o ridicare a lor la o condiție mai înaltă), semnifică o tainică și duhovnicească comuniune de cântare și slujire a oamenilor împreună cu îngerii "întru cele înalte".

Dar comuniunea de cântare și slujire a oamenilor împreună cu îngerii este de asemenea o icoană și o experiență a realității eshatologice, a Împărăției lui Dumnezeu, după cum în acest sens se exprimă foarte explicit Sf. Maxim Mărturisitorul, în legătură chiar cu cântarea Trisaghionului: "Doxologia sfințitoare întreit sfântă, cântată neîncetat de sfinții îngeri, înseamnă în general deopotrivă viață, purtare și împreună cântare a

⁴ *Ibid.*, p.149.

⁵ Pr. Prof. Petre Vintilescu, *Două imne îngerești în Liturghie - Imnul heruvimic și imnul serafimic*, Pitești, 1927, p.60 ș.u.

⁶ *Liturghier...*, p.149.

dumnezeieștii doxologii, care *se va înfăptui în veacul viitor între puterile cerești și pământești* (s.n.)...⁷

Aspectele amintite până acum privind participarea cântării bisericești la „Taina Împărăției” (actualizată în Sfânta Euharistie), în virtutea comuniunii cu starea *cerească* a cântării îngerești, trebuie încadrate într-o perspectivă mai largă, care este cea *bisericească*, deoarece cântarea (liturgică) în Biserică este inevitabil „bisericească”, iar Biserica este prin excelență *icoană a Împărăției*, ceea ce explică și părtașia noastră la „Taina Împărăției” prin toate lucrările Bisericii, așadar inclusiv prin cântarea liturgică – după cum ne luminează și cuvintele troparului de la sfârșitul Utreniei săvârșite în Postul Mare: „În Biserica slavei tale stând, în cer a sta ni se pare”⁸.

Oarecum înrudit, și caracterul „neobișnuit” al cântării în cadrele „prozaice” ale vieții pământești (considerată „neserioasă” până la inexistență în aceste cadre), însă atât de *obișnuită* în Biserică, în virtutea caracterului său de „bucurie sărbătorească” – *sărbătoarea* fiind ea însăși o icoană a Împărăției⁹ – determină adecvarea cântării pentru prăznuirea bisericească, precum o icoană mai mică în icoana mare a Bisericii, aceasta din urmă fiind chipul desăvârșit al bucuriei sărbătorești în Împărăția veșnică a lui Dumnezeu.

Comuniunea cu cântarea *îngerească* și caracterul său *bisericesc* oglindesc oarecum indirect, prin icoana și Taina *Împărăției*, legătura cântării liturgice cu Sfânta Euharistie. Există însă și aspecte care leagă mult mai direct cântarea în Biserică de Sfânta Taină a Euharistiei. În acest sens, comuniunea liturgică, spirituală și mistică din cadrul slujbei, între credincioși și îngeri, pe de o parte, nu trebuie în nici un caz să facă uitată comuniunea esențială între aceștia toți și Mântuitorul Iisus Hristos, pe de altă parte¹⁰. Și aceasta deoarece „cultul Bisericii Ortodoxe are un caracter sacrificial [...] El se întemeiază, adică, pe jertfa răscumpărătoare a Mântuitorului, actualizată în Biserică sub forma nesângeroasă a sacrificiului euharistic din Sfânta Liturghie”¹¹.

⁷ Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, trad. de Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae (sub titlul *Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii*), în „Revista Teologică”, 1944, nr.7-8 (partea a doua), p.351 (PG 91,709).

⁸ *Ceaslov*, Iași, 1990, p.69.

⁹ Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.180.

¹⁰ Pr.Prof.Petre Vintilescu, *op.cit.*, p.15-17.

¹¹ Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Liturghica generală – cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, ed.II, București, 1993, p.77 ș.u.

Despre cântarea bisericească se poate spune că are prin excelență o vocație sacrificială, de participare la cadrul sacrificial general al cultului Bisericii Ortodoxe, menționat mai înainte. Sfântul Niceta de Remesiana, vorbind despre cântarea în Biserică¹², făcea trimitere la cuvintele Psalmistului legate de *jertfa de laudă*, jertfa duhovnicească ce preînchipuia profetic jertfa nesângeroasă a sacrificiului euharistic: "Voi lăuda numele Dumnezeului meu *cu cântare* (s.n.) și-L voi preamări. Și aceasta îi va fi Domnului mai plăcut decât vițelul tânăr, căruia abia îi răsar coarne și copite" (Ps.68,34-35). De asemenea, "Jertfește lui Dumnezeu *jertfă de laudă* (s.n.) [...] *Jertfa de laudă Mă va slăvi* (s.n.) și acolo este calea în care voi arăta lui mântuirea Mea" (Ps.49,15; 24).

Mult mai aproape de zilele noastre, Părintele Dumitru Stăniloae arăta cum *jertfa de laudă* are un caracter de jertfă totală, absolută și aceasta deoarece persoana care aduce *laudă* (altei persoane), într-un fel se jertfește pe sine, "se leapadă de sine" (Mc.8,34), de egoismul său, în favoarea celui alt¹³. De aceea jertfa de laudă poate fi asemănată cu o "ardere de tot", asemănare aplicabilă și cântării, deoarece "cântarea presupune[...] o relație afectuoasă cu obiectul cântării [...], o relație *totală* (s.n.) a ființei care cântă"¹⁴. În Sfânta Liturghie, această jertfă de laudă se adresează Însuși lui Dumnezeu, Mântuitorului nostru Iisus Hristos, "o persoană umană infinită ca valoare, fiind totodată și persoană divină"¹⁵, Cea de la Care doar putem avea nădejdea mântuirii. Față de Aceasta, jertfa noastră de laudă în cântare va fi totodată de *mulțumire*, și acesta chiar mult dincolo de vreun sens etimologic al Euharistiei (ca „mulțumire”), deoarece "Mulțumirea este trăirea raiului"¹⁶, a Împărăției lui Dumnezeu.

Și chiar aceasta exprimă cântarea noastră ajunsă la locul cel mai înalt al Sfintei Liturghii, în timpul Epiclezei, atunci când *lauda* (doxologia) se unește cu *mulțumirea* (Euharistia), pentru *binecuvântarea* părtășiei noastre la Jertfa cea dumnezeiască și mântuitoare: "Pe Tine Te lăudăm, pe Tine bine Te cuvântăm, Ție îți mulțumim, Doamne, și ne rugăm ție, Dumnezeului nostru"¹⁷.

¹² Sf.Niceta de Remesiana, *op.cit.*, p.137 (PL 68,372).

¹³ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Legătura între Euharistie și iubirea creștină*, în „Studii Teologice”, seria II, XVII (1975), nr.1-2, ian.-febr., p.6.

¹⁴ Idem, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință*, în „Ortodoxia”, XXXIII (1981), nr.1, p.58.

¹⁵ Idem, *Legătura între Euharistie și iubirea creștină...*, p.9. ș.u.

¹⁶ Alexander Schmemmann, *Euharistia, Taina Împărăției...*, p.178.

¹⁷ *Liturghier...*, p.147.

PĂRINTELE STĂNILOAE DESPRE CÂNTAREA BISERICESCĂ

Teolog important al secolului al XX-lea, important pentru întreaga creștinătate, dincolo de marginile Ortodoxiei românești, Părintele Profesor Dumitru Stăniloae nu a fost un muzician, în sensul strict și mai comun al cuvântului. Însă, vorbind, teologhisind de fapt, despre sensurile adânci ale *slujbelor* bisericești, despre “spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă”¹, era inevitabil ca să atingă și problemele, și ele de factură teologică, ale *cântării* în Biserică, în măsura în care această cântare constituie parte integrantă a vieții liturgice ortodoxe.

Ne vom referi în continuare mai ales la un anume studiu al Părintelui Dumitru Stăniloae referitor la cântarea bisericească, un studiu oarecum singular în ansamblul scrierilor sale și într-o oarecare măsură chiar pentru întreaga teologie ortodoxă românească. Este vorba despre “Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință”, studiu publicat mai întâi în Revista “Ortodoxia”, în anul 1981² și republicat ca anexă în volumul al cărui titlu l-am parafrazat mai înainte, “Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă”, volum apărut la Craiova cinci ani mai târziu, în anul 1986³. Am caracterizat acest studiu drept “singular” în cadrul operei Părintelui D.Stăniloae, deoarece în nici o altă scriere a sa nu se apleacă în mod atât de exclusiv asupra cântării bisericești. Iar în ceea ce privește înrudirea cu alte scrieri din Biserica Ortodoxă Română despre cântare bisericească, prea puține dintre acestea se apropie de maniera de aprofundare teologică atât de caracteristică Părintelui Dumitru Stăniloae. În acest sens am putea aminti eventual unele lucrări ale Pr.Prof.Petre Vintilescu⁴ sau Pr.Prof.Gheorghe Șoima⁵.

¹ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986, 440 p.

² Idem, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință*, în “Ortodoxia”, XXXIII, 1981, nr.1, p.58-72.

³ Idem, *Spiritualitate și comuniune ...*

⁴ Pr.Prof.Petre Vintilescu, *Doua imne îngerești în Liturghie - Imnul heruvimic și imnul serafimic*, Pitești, 1927; idem, *Despre poezia immografică din cărțile de ritual și cântarea*

Studiul menționat al Pr.Prof.D.Stăniloae despre cântarea liturgică ar putea fi pe drept cuvânt asemănat chiar unui adevărat tratat de teologie a cântării bisericești ortodoxe. Chiar dacă numără nu foarte multe pagini, densitatea ideilor pe care le cuprinde fac din această scriere un text la care se poate reveni în mod repetat, pentru a înțelege de fiecare dată mai mult, mai adânc sau mai înalt. Este cu siguranță aceasta condiția inspirației datorate lucrării Harului Duhului Sfânt, care străluminează simpla “literă” a textului.

Chiar de la început, primele fraze ale studiului rezumă în mod esențial *cadrul liturgic* al relației comunității credincioșilor cu însuși Hristos, ca trăire și părtășie la lucrarea mântuitoare a Acestuia, pe Care Îl slăvește, Căruia Îi mulțumește și I se roagă pentru darurile cele dumnezeiești - cadru care mai apoi se va dezvălui ca fiind definitoriu pentru cântarea bisericească ortodoxă:

“Comunitatea credincioșilor mireni participă la Liturghie privind, trăind și împărtășindu-se de lucrarea mântuitoare a lui Hristos. Iar prin toate acestea Îl slăvește și-I mulțumește, dar mai mult decât toate se roagă să-i facă parte de darurile Lui.”⁶

Urmează câteva paragrafe cu adevărat antologice despre raportul cântării bisericești cu rugăciunea liturgică, de fapt, cu însăși teologhisirea, ca teologie vie, ca vorbire despre sau/și către lui Dumnezeu. Mai întâi, cântarea în rugăciune este prilej de “relație afectuoasă” (de iubire), în care, de fapt, “se descoperă, se pune în evidență ființa întreagă a obiectului cântat”⁷, într-o “relație totală” de experiență a unirii cu obiectul cântării, care este Dumnezeu – mai mult decât se poate facea cceasta prin precizia noțională a rațiunii:

“Cântarea îndulcește cuvintele de rugăciune și de slăvire ale credincioșilor și deci și inima celor ce le rostesc. [...] Prin aceasta, cântarea lipește mai mult inima de darul cerut sau primit, sau de persoana de la care a cerut acest dar și pentru care e lăudată în chip melodios. În felul acesta sporește plăcerea sau bucuria față de darul

bisericească, București, 1937; idem, *Cântarea poporului în biserică, în lumina Liturghierului*, “Biserica Ortodoxă Română” LXIII (1945), nr.9, p.409-432.

⁵ Pr.Prof.Gheorghe Șoima, *Funcțiunile muzicii liturgice*, Sibiu, 1945.

⁶ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă...*), p.420.

⁷ *Ibid.*

cerut sau primit și iubirea față de persoana al cărei nume e rostit prin cântare. [...] Trezirea acestor sentimente stă în legătură cu faptul că *prin cântare se pun în relief adâncuri de taină, valori cu neputință de măsurat ale realităților, persoanelor și darurilor cântate. Prin cântare cel ce cântă trezește în sine o relație afectuoasă cu ceea ce formează obiectul cântării, mai bine zis cântarea îl pune într-o relație totală prin ființa întreagă cu ceea ce e cântat* (s.n.). Și numai prin această relație totală a ființei care cântă se descoperă, se pune în evidență ființa întreagă a obiectului cântat, cu toată valoarea lui. Mai bine zis *în această relație afectivă conținutul cântării e și trăit, sau experiat, sau se intră într-o unire cu el, cum nu se întâmplă în încercarea de a-l defini sau preciza numai cu rațiunea și de a-l exprima prin noțiunea ce și-o face aceasta despre el* (s.n.).”⁸

Însă, vorbind despre “valori cu neputință de măsurat ale realităților, persoanelor și darurilor cântate”⁹, despre experiențe și unire întru iubire în relația cu Dumnezeu, despre “adâncuri de taină”, suntem deja chiar în inima marilor taine (mistice) ale vieții creștine. Și toate acestea, după cuvintele Părintelui D.Stăniloae, fac din cântare “*modul cel mai propriu*”¹⁰: (s.n.) de a vorbi despre Dumnezeu, sau lui Dumnezeu”¹⁰:

“*De aceea cântarea e modul cel mai propriu de a vorbi despre Dumnezeu, sau lui Dumnezeu, ca despre și Celui cu neputință de cuprins în noțiuni precise, limitate, și exprimat în cuvinte corespunzătoare acestor noțiuni* (s.n.). Dar ea e și modul cel mai propriu de a mulțumi din toată inima lui Dumnezeu, de a-L lăuda și de a I ne ruga. Prin cântare trăim taina lui Dumnezeu, ne unim cu existența Lui negrăită, accentuăm prin simțire marea dorință de a ne face parte de darurile Sale. Prin cântare spunem mai mult decât putem exprima prin indiferent care cuvinte. Prin ea dăm un coeficient nemărginit admirației măreției Lui, bunătății lui care întrece cuvintele noastre simplu rostite, *exprimăm inexprimabilul, apofaticul* (s.n.), dar și mulțumirea nețârmurită față de El, pe care nu o putem exprima prin simple cuvinte.”¹¹

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p.421.

¹¹ *Ibid.*

Numeam mai înainte aceste paragrafe “antologice”, în ceea ce privește condiția *teologică* prin excelență a cântării (și de excelență, în măsura în care putem prin ea să “exprimăm inexprimabilul, apofaticul”¹²), pentru că ele arată de la început de ce cântarea este adevărată și vie teologhisire. Mai departe, trimerile scripturistice sau patristice, ca și dezvoltările în jurul *comuniunii și persoanei* nu mai fac decât să adâncească cele expuse inițial, desigur și sub alte aspecte sau în unele direcții mai concrete.

Cele dintâi argumente ale cântării bisericești (în comun) sunt și la Părintele Stăniloae cele scripturistice: amintirea cântării Mântuitorului împreună cu ucenicii Săi, înainte de a pleca la Muntele Mâslinilor (Mat.26,30 și Marcu 14,26) sau îndemnul adresat primilor creștini de către Sf.Apostol Pavel, de a vorbi între ei “în psalmi, în imne (laude) și în cântări duhovnicești” (Efes.5, 18-20 sau Col.3, 16)¹³.

De la început, o mențiune (și totodată o precauțiune) necesară este cea privitoare la *lipsa instrumentelor* muzicale în cultul Bisericii Ortodoxe, pentru care există întemeiate pricini:

*“Biserica Ortodoxă a evitat [...] să introducă instrumente în cult, pentru că ele produc niște sentimente care nu exprimă cunoștința clară a lui Dumnezeu (s.n.), despre care se știe în mod limpede că e Persoană sau Treime de Persoane, nici a faptelor ce le-a săvârșit, deci nici o afecțiune personală directă a credinciosului. Melodia instrumentelor poate scufunda pe credincioși în simțirea vagă a unui adânc nedefinit, în care se pot topi toți, a unui adânc care nu poate lua la cunoștință în mod conștient lauda, mulțumirea, cererea noastră, pentru fapte pe care poate nici nu le-a săvârșit și nici nu le poate săvârși”*¹⁴.

Apoi, după ce arată cum “unitatea gândirii iubitoare la Dumnezeu produce cântarea comună, și emoția cântării comune întărește unitatea gândirii la El”¹⁵, este amintită însemnătatea acestei cântări (în vremea Sf.Ambrozie, episcopul Milanului) pentru convertirea Fericitului Augustin, așa cum mărturisește chiar acesta: ”De câte ori n-am plâns la imnele și

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p.422.

cântările tale, profund mișcat de glasurile credincioșilor tăi, care sunau până departe...”¹⁶.

Alte câteva “nestemate” ale gândirii patristice privitoare la cântarea bisericească sunt grupate într-o mică “antologie patristică”. Sf.Vasile cel Mare arată cum “deoarece Duhul Sfânt a cunoscut neamul omenesc ca greu de condus spre virtute, și pe noi, nesocotind înclinarea spre viața virtuoasă, din pricina plăcerii [...] a amestecat plăcerea cântării în dogme, ca prin plăcerea și dulceața auzului să primim fără să ne dăm seama folosul cuvintelor, cum fac unii doctori înțelepți, care dând unor bolnavi să bea medicamente foarte amare, ung buzele paharului de multe ori cu miere”¹⁷. De asemenea, “cântarea e lucrul îngerilor, e viețuire cerească, tămâie duhovnicească [...] În psalmii cântați e teologia desăvârșită, mai înainte vestirea lui Hristos în timp, amenințarea judecății, nădejdea învierii, frica de chinuri, fângăduințele slavei, descoperirea tainelor”¹⁸.

La rândul său, și Sf.Ioan Gură de Aur dezvăluie puterea cântării dumnezeiești:

“Vrei să afli ce putere au imnele înălțate lui Dumnezeu ? Cântând cei trei tineri, au stins focul babilonean; mai bine zis nu l-au stins, ci ceea ce e și mai minunat, arzând focul au călcat pe el cu picioarele ca pe pământ. Un imn intrând la Pavel în închisoare a dezlegat lanțurile, a deschis ușile închisorii, a cutemurat temeliile, a înspăimântat de uimire pe paznic”¹⁹.

Referirile patristice vin și în ajutorul argumentării foloaselor *cântării în comun*, care, departe de a fi o inovație neoprotestantă, este mai degrabă o întoarcere la practici obișnuite încă în Biserica primară, care își păstrează până azi întreaga valoare *eclesiologică* și *duhovnicească*:

“De aceea, vorbind despre importanța cântării în biserică trebuie să vorbim totodată de *cântarea comună* (s.n.), căci numai în ea se arată deplin lucrarea Duhului, Care duce până la capăt unirea între suflete în

¹⁶ Fer.Augustin, *Confesiuni*, IX, 6, 7; X, 33), cf. Pr.Prof.Ene Braniște, *Temeiuri biblice și tradiționale pentru cântarea comună a credincioșilor*, în “Studii teologice”, VI (1954), nr.1-2, p.24.

¹⁷ Sf.Vasile cel Mare, *Omilie la Psalmul I*, P.G.29, col 212 C, cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă...*), p.422.

¹⁸ *Ibid.* (Sf.Vasile cel Mare), col.213 B, cf.*ibid.* (Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae), p.422-433.

¹⁹ Sf.Ioan Gură de Aur, *Omilie la Psalmul CXLV*, P.G., 55, col.523, cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă...*), p.426.

aceeași credință și dragoste de Hristos, ținându-i ca un trup comun al Lui. Cântarea comună a fost în uzul comunităților creștine de la începuturile lor”²⁰.

Este amintit în acest sens un text al istoricului Eusebiu, episcopul Cezareei Palestinei, în care autorul susține cântarea în comun, combătând totodată folosirea instrumentelor muzicale în cult:

“Noi cântăm laudele dumnezeiești cu o chitară vie, însuflețită și prin cântări duhovnicești. Căci ceea ce place lui Dumnezeu mai mult decât toate instrumentele, este unirea întregului popor în cântarea psalmilor și imnelor”²¹.

Citând pe larg și din scrierile Sf. Grigorie de Nyssa, “care întemeiază cântarea pe motive mai adânci”²², Părintele Stăniloae mai atrage atenția și asupra dimensiunii *antropologice*, în relație cu cea *cosmică*, ce se dezvăluie în cântarea bisericească, cea care de fapt “redă o armonie constitutivă a realității (s.n.)”²³:

“Am auzit pe careva dintre înțelepți, care vorbea despre firea noastră, că *omul este o lume mică ce are în sine toate ale lumii mari* (s.n.). Frumoasa întocmire a tuturor celor din el e *o armonie muzicală* (s.n.), încheată în chip multiplu și felurit după o orânduire și un ritm, care arată articularea și consimțirea părților ei și care o face să nu iasă din această simfonie lăuntrică niciodată, chiar dacă se observă o mare deosebire în fiecare dintre cele ce există. Melodia produsă de cel ce lovește în coarde constă atât de mult din varietatea sunetelor, că dacă s-ar auzi numai un sunet, nu s-ar produce nici melodia. Astfel, unirea tuturor celor văzute în lume, înfăptuită printr-un ritm ordonat și respectat și realizând buna articulare a părților în întreg, produce *această muzică a armoniei universale în toate, a cărei auditoare este mintea* (s.n.), care nefolosindu-se întru nimic de auzul sensibil, ci

²⁰ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.424.

²¹ Eusebiu de Cezareea, *Comentar la Psalmul 91*, P.G. 23, col.1171 ș.u., cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.425.

²² Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.427.

²³ *Ibid.*

ridicându-se peste simțurile trupului, sesizează imnul de laudă al cerurilor. Căci cu adevărat *acordul întregii creațiuni* (s.n.) cu sine însuși, înfăptuit din unirea celor contrare, este *un imn de laudă* (s.n.) adus printr-un astfel de ritm slavei neajunse și negrăite a *lui Dumnezeu* (s.n.)²⁴.

Așadar, armonia micro- și macrocosmosului este un “imn de laudă adus (din partea întregii creații) [...] lui Dumnezeu” – conform citatului anterior și așa cum vedem în continuare:

“Deci întâlnirea între stabilitate și mișcare, înfăptuindu-se într-o articulare bine înfăptuită și respectată, este o armonie muzicală, alcătuind un imn de aludă încheat al puterii care îmbrățișează toate. Pe acesta l-a auzit, socotesc, și marele David, când a spus într-un psalm, că pe Dumnezeu îl laudă toate puterile din cer, lumina stelelor, soarele și luna, cerurile cerurilor, apa de deasupra cerurilor și toate cele câte le are zidirea (Ps.CXLVIII). Căci acordul și simpatia tuturor întreolaltă, conduse într-o ordine și frumusețe și bună rânduială, e prima muzică arhetipică și adevărată, pe care o înfăptuiește cu meșteșug *Cel ce armonizează toate cu rațiunea negrăită a înțelepciunii Sale* (s.n.) prin cele ce fac pururea cu înțelepciune. Dacă deci *toată frumoasa orânduire a lumii este o armonie muzicală, al cărui meșter și creator este Dumnezeu* (s.n.), cum zice Apostolul, iar *omul este o lume mică, dar este și a fost făcut și ca o imitație a Celui ce e armonizat lumea* (s.n.), ceea ce cunoaște rațiunea ca aflându-se în lumea mare, aceea vede, în mod convenit, și în cea mică [...] Deci și în firea omenească se observă muzica văzută în univers [...] Aceasta o arată și întocmirea mădulelor trupului, care e orânduită cu meșteșug din fire și deci are o lucrare muzicală²⁵.

În continuarea teologisirii Sfântului Grigorie de Nyssa, Părintele Stăniloae scoate în evidență mai ales câteva idei, dintre care pe unele am încercat să le marcăm, prin subliniere, și în citatul dinainte:

“Orânduirea tuturor părților universului într-o unitate, care nu desființează varietatea nenumăratelor părți ale lui, este *o uriașă*

²⁴ Sf.Grigorie de Nyssa, *Comentar la titlurile psalmilor*, P.G. 45, col 240-244, cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.427.

²⁵ *Ibid.*

armonie muzicală, care chiar dacă nu se aude, se observă (s.n.) [...] Dar *mai ales așa este omul* (s.n.), care e nu numai o alcătuire unitară, minunată a puterilor sale, imitând prin aceasta universul, ci și *o rațiune conștientă de armonia universului și o simțire a ei* (s.n.), exprimând prin cântarea sa pe de o parte armonia ființei sale, pe de alta imitând, dar într-o formă umanizată, armonia universului”²⁶.

În consecință “omul este astfel prin ființa sa *o existență accentuat muzicală, mai ales prin cunoașterea altor persoane și prin relația cu ele* (s.n.). De aceea omul simte și trebuința unei cântări comune cu semenii săi, în care-și trăiesc în comun afecțiunea lor și imită și reflectă uman muzica armonioasă a universului în toate componentele sale”²⁷. Iar “tot universul este o uriașă muzică generală, formată din nenumăratele melodii ale părților... Totul e *un imn de laudă nesfârșit de bogat și de variat, produs de Dumnezeu și adresat lui Dumnezeu* (s.n.)”²⁸

Rămânând în aceeași comuniune de idei cu Sf.Grigorie de Nyssa, Părintele Stăniloae amintește că se poate vorbi “și de *o tulburare a muzicalității omului și de modul în care poate fi restabilită* (s.n.). Căci cuvintele omului se adresează prin firea lor semenilor săi și acestea îl pot uni cu aceia, sau învrăjbi [...] după cum se reflectă în ele ființa lui armonizată cu ceilalți prin virtuți, sau învrăjbită cu ei prin patimi. [...] În oamenii în ale căror convorbiri nu mai este o armonie și nu se mai promovează unitatea prin ea, s-a instalat *boala ființei care se manifestă în stricarea muzicalității ei* (s.n.). În felul acesta, înțelegem cum *cântarea comună în Biserică e și ea un mijloc prin care se restabilește armonia ființelor umane în Hristos* (s.n.)”.

Restabilirea armoniei în Hristos are o țintă *eshatologică*, deoarece prin cântarea în Biserică “*se înaintează spre o tot mai mare unitate în Hristos, care va ajunge la desăvârșire în viața viitoare* (s.n.), când oamenii vor slăvi pe Dumnezeu în mod neîncetat împreună cu îngerii, într-o desăvârșită armonie între ei, când în toată creațiunea va fi restabilit imnul netulburat de laudă înălțat lui Dumnezeu”²⁹.

Felul în care firea omenească are în cadrul cântării liturgice o pregustare și o anticipare a “*viitoarei uniri și egalități în cinste cu îngerii*”³⁰

²⁶ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință...*, p.428.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p.429.

³⁰ *Ibid.*, p.433.

(conform și Sf. Maxim Mărturisitorul³¹) este închipuit, după Sf. Grigorie de Nyssa³², și prin cele două “chimvale”, unul fiind firea îngerească și celălalt cea omenească, ce se întâlnesc și se completează, pentru a da în cântarea lor un sunet mai amplu decât ar da fiecare singur³³. Este vorba și despre o chemare a fiecărui “eu” și “tu” individual la un “noi” al *unității liturgice*, un “noi” care este și cel “al îngerilor și al sfinților trecuți din această viață, ba în oarecare măsură chiar al tuturor celor decedați în credință [...] Aceasta e *sobornicitatea Bisericii* (s.n.) de pe pământ și din cer, trăită în maximă intensitate”³⁴. Iar “în cântarea bisericească această unitate se trăiește într-un grad deosebit de accentuat (s.n.)”³⁵.

În plan personal, cântarea în unitatea comuniunii eclesiale presupune “viața curățită prin virtuți”³⁶, așa cum și Sf. Grigorie de Nyssa accentuează în scrierile sale:

“Celor curățiți se li se potrivește să laude pe Domnul, pentru că ei se află în cele ce se află și firea îngerilor. Căci despre îngeri am învățat pe de o parte că nu au o altă îndeletnicire decât să laude pe Domnul, iar despre cei desăvârșiți în virtute, că nu-și găsesc plăcerea să se străduiască cu altceva, decât să-și facă din viața lor o laudă a lui Dumnezeu”³⁷.

În sfârșit, *binefacerile cântării bisericești* se întind și mai departe decât cadrul strict liturgic, deoarece ele se încadrează în binefacerile mult mai mari, dumnezeiești și mântuitoare, care prin viața liturgică se revarsă asupra întregii existențe, a oamenilor și a lumii:

“Așa cum locașul bisericesc e numai centrul de unde se întinde lucrarea sfințitoare a lui Hristos, oriunde întâlnește oameni ce cred în El, așa *armonia ce se susține în locașul bisericesc prin cântarea comună a credincioșilor se întinde ca armonia bunei înțelegeri și ca*

³¹ *Mystagogia*, P.G., 91, col.696 C, cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.433.

³² *Op.cit.*, col.458 B, cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.432-433.

³³ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.433.

³⁴ *Ibid.*, p.432.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p.433.

³⁷ Sf. Grigorie de Nyssa, *op.cit.*, co.458 B, cf. Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol. *Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.433.

într-ajutorare oriunde se întâlnesc aceștia între ei și cu ceilalți oameni în viață (s.n.). Așa cum lucrarea sfințitoare a lui Hristos, deși își are centrul în locașul bisericesc, se poate întinde oriunde, *așa se poate întinde oriunde și armonia cântării comune din puterea lui Hristos, în forma frățietății și într-ajutorării, prin imitarea jertfei lui Hristos în relațiile reciproce dintre cei ce cred în El și dintre ei și ceilalți oameni* (s.n.)³⁸.

*

Faptul că Părintele Dumitru Stăniloae, așa cum aminteam la început, nu a fost un muzician în sensul “profesionist” al cuvântului, face ca tratarea sa referitoare la cântarea bisericească să nu îmbrace haina aspectelor și detaliilor tehnic-muzicale, ceea ce nu favorizează deloc impresia eventuală a unei abordări mai strict și propriu-zis “muzicale”. Dar, dacă scrierea sa nu se referă la aspectele și componentele sonore (speciale și specializate) ale “trupului” acustic al cântării - și al muzicii în general - demersul său teologic nu este în ultimă instanță mai puțin la obiect, el fiind de fapt doar mult mai profund, pentru că privește însuși *sufletul cântării*, Duhul său, adică acea parte esențială care dă cântării bisericești identitatea sa inconfundabilă, de inspirație, de insuflare dumnezeiască.

Este vorba despre o recuperare obligatorie a dimensiunii duhovnicești a cântării liturgice, recuperare continuă de-a lungul istoriei Bisericii și parte integrantă a Sfintei Tradiții. Fără această dimensiune “a Duhului, care face viu” (2Cor.3,6), cântarea ar fi părăsită goliciunii zornăitoare sau fals “răsunătoare” a “literei, care ucide” (2Cor.3,6), în planul artificiiilor acustice sau a “notelor” (muzicale, dar) mute.

Iar recuperarea dimensiunii duhovnicești, *teologice*, a cântării în Biserică privește și este intim legată de fapt de recuperarea dimensiunii duhovnicești a (sufletului) cântărețului, de “restaurarea”³⁹ spre mântuire a ființei omului ce înalță cântare de slavă lui Dumnezeu.

³⁸ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *op.cit.* (în vol.*Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă...*), p.433-434.

³⁹ Pentru a ne inspira din titlul unei binecunoscute lucrări a Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Iisus Hristos sau restaurarea omului*, Sibiu, 1943.

ASPECTE TEOLOGICE NON-TEXTUALE ÎN CÂNTAREA LITURGICĂ A BISERICII ORTODOXE

Cântării liturgice în Biserica Ortodoxă i s-a remarcat adesea caracterul teologic, chiar în sens dogmatic, referitor mai ales la textul (imnografic) al cântărilor: Un important liturgist ortodox român se putea exprima în acest sens arătând că ”învățătura sau dogma ortodoxă și-a găsit formele de exprimare în cadrul cultului său atât în *imnografia bizantină (canoane, condace, tropare etc. - s.n.)*, cât mai ales în textele liturgice răsăritene”¹. De asemenea ”*imnologia a avut de la început un caracter mai mult dogmatic (s.n.)*, ea fiind stimulată în mare măsură de lupta cu ereticii. În aceste condiții imnologia s-a transformat într-o *adeverată replică dogmatică - doctrinară, așa cum putem desprinde din textele multor cântări bisericești (s.n.)...*”².

Într-un mod asemănător, și referindu-se în particular la creațiile imnografice atribuite Sf.Ioan Damaschin, un cercetător din afara Bisericii Ortodoxe observa chiar că ”unele dintre imnele sale sunt concise formulări de doctrină (statements of doctrine)”³. Dar chiar și atunci când Alexander Schmemmann aprecia că ”în slujbele bizantine sinoadele de la Niceea, Constantinopol, Efes și Calcedon nu au fost pur și simplu «transpuse» din limbajul filozofic în cel al poeziei liturgice, ci ele au fost tâlcuite (revealed), aprofundate, înțelese, manifestate în toată semnificația lor”⁴, era vorba în special tot despre *textul* (cu conținut teologic al) cântărilor bisericești, liturgice.

Mai există însă și o serie de aspecte ale cântării liturgice care nu privesc direct textul lor, dar care prin aceasta nu sunt mai puțin importante dintr-un punct de vedere teologic. Acest tip de aspecte cu caracter teologic

¹ Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Liturgica generală - cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, ed.II, București, 1993, p.692.

² *Ibid.*, p.730.

³ *The Hymns of the Octoechus*, transcribed by H.J.W. Tillyard, Part II, “Monumenta Musicae Byzantinae” Serie transcripă, vol.V, Copenhagen, 1947, p.XIV (studiul introductiv), tr.n.

⁴ Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.219 ș.u.(tr.n.)

le numim în studiul de față “non-textuale”, și fără a avea pretenția tratării lor exhaustive, ne vom referi la câteva dintre ele, care par mai importante.

Este vorba, cel mai adesea, despre aspecte ce circumscriu la modul general identitatea cântării din Biserica Ortodoxă și a căror motivație este profund *teologică*, în măsura în care înțelegem *teologia* nu atât ca o simplă speculație umană despre Dumnezeu, cât mai ales ca expresie a Revelației dumnezeiești, a ceea ce Însuși Dumnezeu a descoperit oamenilor despre Sine și pe care noi oamenii putem încerca s-o înțelegem și s-o exprimăm, pe cât ne este cu putință, conform condiției noastre.

Din această categorie de aspecte non-textuale, dar cu semnificație teologică esențială pentru identitatea cântării liturgice ortodoxe, face parte în primul rând însuși *caracterul și încadrarea liturgică* a acestei cântări. Omniprezența cântării în slujbele ortodoxe – sau altfel spus legătura strânsă, intimă dintre slujbă și cântare, chiar caracterul de slujbă a cântării – această realitate specifică impusă de îndelungata Tradiție ortodoxă, a făcut uneori ca însăși slujirea (liturgică) să fie caracterizată ca o “slujbă cântată”⁵ sau pur și simplu “cântare”⁶.

Scoaterea, abstragerea cântărilor din cadrul lor liturgic nu face altceva decât să le trădeze sensul lor religios profund. Nu este vorba aici despre vreun “tabu” cultural ce ar trebui încălcat pentru a obține vreo oarecare “eliberare” sau măcar vreo ”autonomie” spirituală (într-o concepție mai modernă sau chiar post-modernă), ci despre aderarea plină de credință la un act al Revelației, așa cum este socotit orice este în legătură cu slujirea sacramentală.

Cadrul liturgic este “locul” sfințeniei, al dumnezeiescului – spiritual, dar și cu corespondent spațial (biserica sau *locul rânduit*, în cazul unor slujbe speciale) și temporal (vremea, *timpul rânduit* slujbelor). În acest cadru și cântarea *liturgică* își împlinește sensul ei profund, de participare la Revelație, de simbol liturgic ce descoperă realități dumnezeiești. Și doar în acest cadru sacramental și totodată revelațional putem înțelege mai autentic chiar și cuvintele (“textuale” ale) cântărilor, atunci când ele ne spun că “noi [...] pe Heruvimi cu taină închipuim și Făcătoarei de viață Treimi întreit sfântă cântare aducem (s.n.)”⁷, sau când mai apoi, în cursul Sfintei Liturghii, ne apropiem (impropriem) chiar cuvintele cetei îngerești a serafimilor (“Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot,

⁵ Cf. Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed. III, New York, 1986, p.163; cp. și Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, în vol. ”Essays on Music in the Byzantine World”, New York, 1977, p.114 ș.u. (apud PG 155, 556; 624).

⁶ *Ibid.* (Alexander Schmemmann, *op.cit.*), p.165.

⁷ *Liturghier*, București, 1956, p.133.

plin este cerul și pământul de slava Ta”⁸), în sensul comuniunii cu puterile îngerești și ca un semn al unei pre-gustări a realității eshatologice – despre aceasta Sf. Maxim Mărturisitorul, referindu-se la cântarea Trisaghionului, spune că “doxologia sfințitoare întreit sfântă, cântată neîncetat de sfinții îngeri, înseamnă în general deopotrivă viață, purtare și împreună cântare a dumnezeieștii doxologii, care se va înfăptui în veacul viitor între puterile cerești și pământești (s.n.), trupul oamenilor devenind nemuritor prin înviere și ne mai îngreunând sufletul cu stricăciunea sa și nici îngreunându-se, ci prin schimbarea întru nestricăciune luând putere și capacitate să primească prezența lui Dumnezeu.”⁹.

Iar dacă însăși Biserica (ea însăși ca Revelație) se actualizează, sau își actualizează sensul profund în cadrul slujbelor dumnezeiești, atunci putem înțelege de ce cântarea *liturgică* ortodoxă este denumită adesea, simplu și sinonimic, cântare *bisericească*.

*

O categorie largă de aspecte teologice “non-textuale” ale cântării liturgice ortodoxe la care dorim să ne referim este legată tot de cadrul liturgic general și privește *organizarea calendaristică* a slujbelor, în particular a *cântărilor* acestora. Cea mai mare parte a slujbelor ortodoxe (cu excepția celor ocazionale) se încadrează în *cicluri* cu caracter calendaristic. Constituind parte componentă a slujbelor, cântările liturgice, bogata imagografie ortodoxă (de origine bizantină) trebuie să se supună rânduielilor calendaristice ciclice de organizare, ce reprezintă pentru cântare un fel de “forme” – analog oarecum “formelor muzicale”. Și pentru aceste “forme” liturgice se poate vorbi despre o fundamentare *teologică*, în măsura în care această fundamentare este de factură *revelată*.

În acest sens se uită adesea că foarte “comuna” *săptămână* de zile (cele șapte zile ale săptămânii) își are justificarea sa profundă în cele șapte zile ale Creației, descrise în primul capitol al Sfintei Scripturi (Fac.1). Iar cântările liturgice ortodoxe individualizează precis fiecare zi a săptămânii (în acest fel conturând foarte limpede însuși ciclul săptămânal), atunci când ele sunt dedicate, pe rând, Învierii – *Duminica*, Puterilor îngerești – *luni*, Sf. Ioan Botezătorul – *marți*, Sfintei Cruci – *miercuri* și *vineri*, Sfinților Apostoli – *joi*, mucenicilor, cuvioșilor (monahilor) și tuturor celor adormiți – *sâmbăta*.

⁸ *Ibid.*, p.145; cp. și textul scripturistic: „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pamântul de slava lui!”(Is.6,3).

⁹ Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, trad.rom.de Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae (sub titlul *Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii*), în „Revista Teologică”, 1944, nr.7-8 (partea a doua), p.351 (PG 91,709).

La fel, situația ciclului liturgic anual, cu diviziunile sale lunare, care se reflectă în cele 12 cărți de imne ale *Mineielor*, corespunde realității astronomice a „luminătorilor” creați în ziua a patra a Facerii și rânduiri „[...] pe țaria cerului, ca să lumineze pe pământ, să despartă ziua de noapte și să fie semne care să deosebească anotimpurile, zilele și anii [...]” (Fac.1,14-19).

Un ciclu liturgic având un caracter cu totul special este cel al *Octoihului*, conform căruia în fiecare săptămână se cântă pe un “glas” (mod) din cele opt (glasuri bisericești), care se succed la rând (câte un glas pe săptămână), începând cu Ziua Învierii (Sfintele Paști) – aceasta din urmă având în fiecare an, după cum se știe, o altă dată de serbare (determinată de asemenea pe criterii astronomice). Ciclul liturgic *pascal* (anual și el, ca și cel mineal), ce se inițiază odată cu ziua de prăznuire a Sfintelor Paști, este astfel marcat prin subciclurile de câte opt săptămâni în care cântarea imnelor liturgice parcurge pe rând cele opt glasuri bisericești.

Pentru a intra în miezul problemei, se poate pune o întrebare foarte simplă, copilărească chiar: de ce sunt “opt” glasuri și nu mai multe sau mai puține? Argumentele de factură muzicală pentru acest număr, așa cum am fi tentați să le căutăm la prima vedere – fiind vorba despre moduri *muzicale* – nu prea pot fi găsite, mai ales că practica istorică și chiar cea actuală a folosirii glasurilor bisericești arată că numărul variantelor de moduri *muzicale* întrebuițate în cadrul acestui sistem depășește de obicei numărul de opt. Prin urmare, motivațiile organizării Octoihului trebuie căutate în altă parte, și anume în domeniul simboli(sti)cii liturgice, (re)descoperindu-se curând că este vorba despre o semnificație eshatologică, în care numărul opt simbolizează restaurarea în *ziua a opta* (simbol al eshatonului) a zilei celei dintâi a Creației, de fapt a *zilei celei “una”*, a unicei și neînseratei zile a Raiului, a Împărăției lui Dumnezeu. Iar aceasta se întâmplă în *Ziua Învierii*, în ziua Sfintelor Paști – care sunt serbate și în fiecare Duminică săptămânală.

Sf.Vasile cel Mare, vorbind despre Duminică – “ziua învierii [...] [în care] am înviat împreună cu Hristos”¹⁰ – arată că aceasta “pare să fie *chipul veacului viitor* (s.n.) [...]. Această zi este una și în același timp a opta și (simbolizează) pe cea cu adevărat una și a opta zi [...]; este starea care se va arăta după acest timp, ziua cea fără de sfârșit, care nu cunoaște seara nici a doua zi, acel veac netrecător și fără sfârșit [...] *Viața viitoare*,

¹⁰ Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh*, în “Scrieri”, Partea a treia, trad. de Pr.Prof.Dr.Constantin Cornițescu și Pr.Prof.Dr.Teodor Bodogae, PSB nr.12, București, 1988, p.80-81 (PG 32,192).

despre care credem că va avea loc în veacul viitor, este simbolizată de toată (perioada) Cincizecimii. Căci aceea zi una și prima, înmulțită de șapte ori cu șapte, alcătuiește perioada de șapte săptămâni ale Pentecostarului (s.n.).”¹¹

De fapt perioada liturgică a *Pentecostarului* (cea de după Învierea Domnului și declanșată calendaristic de aceasta), despre care vorbește Sf.Vasile cel Mare, mai durează încă o săptămână, până în *Duminica Tuturor Sfinților*, deci în total *opt săptămâni* – după care începe perioada Octoihului, cea în care se succed seriile de câte opt săptămâni (cu câte un glas în fiecare săptămână, la rând). Este ușor de observat astfel că toate seriile de câte opt săptămâni ale Octoihului sunt în fapt o “desfășurare” peste tot anul (“civil”, mineal) a ciclului de opt săptămâni a Pentecostarului (inițiat de Înviere). Și deoarece însuși titlul complet al cărții *Octoihului* ne arată că acesta *cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericești*¹², asistăm oarecum la o “*prefacere*” sacramentală a timpului istoric (calendaristic comun, “civil”) în *veșnicia Împărăției* lui Dumnezeu, experiind (simbolic și liturgic) realitatea eshatologică a acesteia – cântarea liturgică, sau mai ales organizarea sa liturgică, constituind suportul pentru aceasta.

*

Un alt aspect teologic non-textual (sau, s-ar mai putea spune, *indirect* teologic, în măsura în care “teo-logia” este legată de *cuvânt*...) este cel legat de refuzul folosirii instrumentelor muzicale în cântarea liturgică ortodoxă – mai precis, este vorba despre o folosire foarte limitată a acestora, redusă la toacă și clopot(e).

Poate că ceea ce s-ar putea reproșa în primul rând (folosirii) instrumentelor muzicale în cadrul slujbelor Bisericii Ortodoxe ține mai ales de *insuficiența simbolică* (în sensul liturgic mai înainte menționat, privind aspectul revelațional) a instrumentelor (a uneltelor) în general, a celor făurite de mâna omului. Chiar atunci când s-ar putea spune că prin fabricarea instrumentelor (/uneltelor, ca *homo faber*) omul actualizează partea demiurgică, creatoare, a “chipului lui Dumnezeu” (Fac.1,27), nu trebuie uitat că este vorba totodată și despre încercarea de acoperire a goliciunii și neputinței umane, în situația ruperii (prin păcatul originar) de izvorul existenței și al vieții care este Dumnezeu – situație “tehnică”

¹¹ *Ibid.*, (PG 32,192).

¹² *Octoih Mare - care cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericești*, cf.ed.VI, București, 1975.

ilustrată originar încă în alcătuirea de către strămoșii noștri a primelor haine din frunze, pentru a-și ascunde goliciunea după cădere (Fac.3.7).

“Credința” în instrumente a omului poate ascunde *mândrie* (“creatoare”) și în orice caz are nuanțe *idolatre*, atunci când instrumentul pare să poată însoți sau chiar corecta și înlocui – !!! – omul (sau cel puțin vocea acestuia) în expresia muzicală.

De asemenea, influența modelatoare a instrumentului asupra spiritului uman, în sensul unui *instrumentalism* ce se aplică (“științific” și experimental) tuturor realităților, inclusiv celor ale vieții, omului sau chiar Dumnezeuirii, toate tratate ca simple *obiecte*, impietează grav asupra caracterului *personal* ce caracterizează esențial ființa umană și care invită la comunicare și comuniune, la împărtășirea reciprocă din nesfârșitul tainei celuiilalt, chiar a Celuilalt, care este Dumnezeu – în care își au toate izvorul și după al Căru “chip” a fost făcut și omul (Fac.1,27). „De fapt, patima are prin fire de-a face numai cu obiecte, iar pe acestea le caută numai pentru că pot fi complet sub stăpânirea eu-lui, la discreția lui. Dar obiectele sunt prin firea lor finite, atât ca izvoare de satisfacție, cât și ca durată, trecând ușor în neexistență, prin consumație. Chiar când patima are nevoie și de persoana umană pentru a se satisface, o reduce și pe aceasta tot la caracterul de obiect, sau vede și folosește din ea numai latura de obiect, scâpându-i adâncurile indefinite ascunse în latura de subiect.”¹³

Într-o astfel de perspectivă, doar ființa umană, mai ales prin partea sa spirituală, poate fi “instrumentul muzical” desăvârșit și suficient pentru cântarea de laudă adresată Dumnezeuirii. Aceasta și deoarece capacitatea omului de a cuvânta, de a rosti cuvinte nu doar în “litera” lor acustică, ci având și “duh” (înțeles, sens) este absolut necesară cântării liturgice, totdeauna legată ce cuvânt – prin care se actualizează și în acest fel “chipul lui Dumnezeu”: „Dumnezeu a făcut (pe oameni, n.n.) după chipul și asemănarea Lui, împărtășindu-le din puterea cuvântului Lui și fiind cuvântători”¹⁴

Astfel putem înțelege mai bine de ce *imnografia ortodoxă* îi numește pe Sfinții Bisericii fie “*timpan*, care dai sunet de dumnezeiască glăsuire [...], *chimval* bine răsunător [...], *trâmbița* Sfintei Treimi [...] (s.n.)”¹⁵ (despre Sf.Ierarh Nicolae) sau „trâmbiță tăinuitoare [...] și organ

¹³ Dumitru Stăniloae, *Ascetica și mistica ortodoxă*, vol.I, Alba Iulia, 1993, p.68; v.și p.73: „Aproape orice patimă caută să reducă pe semenii la treapta inferioară a unor obiecte.”

¹⁴ Sf.Atanasie cel Mare, *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului*, trad. de Dumitru Stăniloae, în vol. „Scrieri”, partea I, “Părinți și Scriitori Bisericești” nr.15, București, 1987, p.92 (PG 25,101).

¹⁵ *Ceaslov*, Iași, 1990, p.296 (*Icosul VII*).

mișcat de Dumnezeu” (Cuv.Iosif, scriitorul de cântări, pomenit la 4 aprilie)¹⁶, „alăuta care cântă Duhului” (Cuv.Andrei Criteanul, 4 iulie)¹⁷, „vioara cea de cântare, struna cuvintelor Duhului” (Cuv.Roman Melodul, 1 octombrie)¹⁸. Mai mult decât doar niște simple figuri de stil, este vorba despre o viziune antropologică, în care „alcătuirea trupului omenesc este în chip figurat psaltire și instrument armonic muzical pentru înălțarea de imne Dumnezeului nostru. [...] Iar cântare este tot ce ține de contemplație înaltă și de teologie”¹⁹.

De fapt, deja Sf.Clement Alexandrinul vorbea, la modul general, despre om ca despre „instrumentul” prin excelență al Logosului dumnezeiesc²⁰, iar cuvintele unui teolog ortodox român relativ contemporan arată cum această idee s-a păstrat până astăzi, atunci când spune că „Dumnezeu pentru a se manifesta în noi și în sufletul nostru, atunci când vrea, El nu are nevoie nici de trupul nostru, nici de sufletul nostru, decât în măsura în care acest trup și acest suflet sunt simple *instrumente* (s.n.), prin care mărturia lui Dumnezeu se manifestă către noi”²¹.

Cât despre instrumentul muzical propriu-zis și folosirea lui în Biserica Ortodoxă, acesta, în simplitatea sunetului stârnit prin lovirea materiei clopotului și toacei, își dezvăluie chiar prin acest simbolism redus (un reduționism simbolic propus, s-ar putea spune) participarea sa autentică, în adevărul limitelor sale, la “simfonia” Creației ce aduce laudă lui Dumnezeu.

*

În sfârșit, un ultim aspect non-textual la ce ne vom referi ar fi, oarecum opus realității directe a cântării, *tăcerea*. Din nou la modul foarte comun, nu trebuie trecut cu vederea faptul că cea mai mare parte a timpului, în biserici domnește tăcerea, cultivată, s-ar putea spune, cu deosebită venerație. Se știe că în biserică nu se vorbește tare (decât liturgic) și nu se face zgomot în general.

¹⁶ *Mineiul pe aprilie*, ed.V, București, 1977, p.27 (la Vecernie, Stihira a doua la *Doamne strigat-am*).

¹⁷ *Mineiul pe iulie*, ed.V, București, 1984, p.29 (la Vecernie, Stihira întâia la *Doamne strigat-am*).

¹⁸ *Mineiul pe octombrie*, ed.V, București, 1983, p.6 (la Vecernie, Stihira a doua la *Doamne strigat-am*).

¹⁹ Sf.Vasile cel Mare, *Omilie la Psalmi (Ps.XXXIX)*, ^n „Scrieri”, Partea întâia, tr. de Dumitru Fecioru, “Părinți și Scriitori Bisericești” nr.17, Bucuresti, 1986 p.236 (PG 29,305).

²⁰ Sf.Clement Alexandrinul, *Proteptic*, I (PG 8,60), cf. Theodore G erold, *Les P eres de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, p.125.

²¹ Nichifor Crainic, *Sfințenia – împlinirea umanului (curs de teologie mistică, 1935-1936)*, Iași, 1993, p.206.

Mediul propice în care se poate naște și manifesta cântarea liturgică, tăcerea își dezvăluie și importanța sa simbolică atunci când Sf.Dionisie Areopagitul o asociază “întunericii divin” – ca expresie a adâncimilor (sau înălțimilor) cunoașterii apofatice și a apropierii de Dumnezeu – vorbind despre ”culmea cea mai înaltă, cea supra-necunoscută și supra-stralucitoare a proorociilor mistice, unde stau cufundate, în *întunericii supra-luminos al tăcerii* (s.n.) inițiatoare de mistere, tainele cele simple, absolute și imuabile ale teologiei”²² – deoarece ”cu cât ne suim mai sus, cu atât cuvintele se împuținează, datorită contemplării cuvintelor inteligibile [...] [și] când intrăm în întunericii cel mai presus de minte, vom găsi nu o vorbire concisă, ci *tăcere absolută* (s.n.) și încetarea gândirii.”²³

Sf.Vasile cel Mare amintește și el ” învățătura părinților noștri păstrată în taină, care bine au știut că *prin tăcere* (s.n.) se păstrează caracterul sacru al tainelor [...] [fiindcă] apostolii și părinții, care au rânduit de la început cele ale Bisericii, au păstrat *în taină și în tăcere* (s.n.) caracterul sacru al tainelor [...]”²⁴.

*

Fără a avea pretenția epuizării aspectelor cântării liturgice ortodoxe pe care le-am caracterizat drept “non-textuale”, și fără a avea această pretenție privind chiar și numai tratarea aspectelor mai înainte menționate, sperăm să fi atras totuși suficient atenția asupra importanței acestei categorii de aspecte în economia (“iconomia”) ortodoxă a mijloacelor liturgice.

²² Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică*, trad.rom.de Theodor Simenschy, ed.II, Iași, 1993, p.147 (PG 3,997).

²³ *Ibid.*, p.151 ș.u. (PG 3,1033).

²⁴ Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh...*, p.79 ș.u. (PG 32,188 ș.u.).

CÂNTAREA „CORALĂ” ÎN CULTUL ȘI PROPOVĂDUIREA BISERICII ORTODOXE. RAPORTUL CU PROBLEMELE UNITĂȚII DE CREDINȚĂ

1. "Corul"

Actualmente, și cel puțin în Biserica Ortodoxă Română, pentru comoditatea clasificării și uneori a exprimării, atunci când vorbim despre *cântarea corală* ne referim în special la cântarea armonico-polifonică (sau polifonico-armonică) executată de corul pe mai multe voci, tip de cântare ce a început să fie cultivată și în bisericile românești începând cu sec.al XIX-lea – mai hotărât în cea de a doua jumătate a sa – și care de obicei este clar deosebită de cântarea de strană pe o singură voce, monodică, așa cum este cântarea numită "psaltică" sau alte variante regionale, ca cele din Ardeal, Banat, Bihor etc.

Pentru problemele pe care dorim să le abordăm în continuare, este însă necesară o aprofundare și totodată o largire a noțiunii de „cor”. În acest sens, o altă distincție în cadrul cântării bisericești ortodoxe, oarecum mai *tehnică* decât cea dinainte, este cea care asociază cântarea corală armonico-polifonică inevitabil execuției în grup (deoarece sunt necesare „mai multe voci” pentru scriitura armonică și polifonică), în timp ce cântarea tradițională monodică de strană este asociată adesea cântării individuale, mai ales atunci când ea este accesibilă doar cântărețului bisericesc calificat (oarecum „solist”) sau proto-psaltului, datorită gradului mai ridicat de dificultate vocală, interpretativă și/sau componistică.

Situat oarecum într-o poziție intermediară între aceste două situații prezentate, cea corală armonică și cea „proto-psaltică” a cântării monodice (de strană), este cazul *corului monodic* ce cântă în stilul psaltic (sau alt stil, eventual regional, dar tot cu rădăcini bizantine) – cor nu neapărat profesionist, deoarece în această categorie se mai poate încadra și cântarea în comun sau „de obște” (ce cultivă un melos de origine bizantină, eventual în variante mai uniformizate), cântare răspândită din nou, în ultimul secol, în unele parohii ortodoxe.

Mai poate fi reamintit totodată faptul că originile cântării corale armonico-polifonice trebuie căutate în evoluțiile din ultimul mileniu ale

creștinismului apusean, romano-catolic și apoi și protestant, în timp ce cântarea monodică de strană din Biserica Ortodoxă, sub toate variantele ei, își are rădăcinile în Răsăritul creștin, unde, îndeosebi în Imperiul bizantin s-a structurat cultul ortodox actual, inclusiv în ceea ce privește aspectele muzicale.

Pe de altă parte, pentru aprofundare ideii actuale de *cor*, foarte interesantă și plină de sugestii poate fi chiar cercetarea apariției și evoluției noțiunii respective, încă din cele mai vechi timpuri. Astfel, în antichitate *horeia* și *horos* în limba greacă, respectiv *chorea* și *chorus* în limba latină însemnau și atunci „corul” pe care l-am moștenit ca noțiune și în limba română, adică un grup de cântăreți care cântă împreună¹, dar respectivul grup mai putea să și recite sau/și să danseze (de unde *cor-egrafia* actuală), încadrând actorul teatrului antic într-o mișcare circulară a grupului de *choreuți* (de unde probabil provine *hora* noastră de astăzi). Și, printr-o extensie deosebit de interesantă, *chorus*-ul antic mai însemna, pe lângă „grup”, „mulțime” sau „ceată” în general, și „mișcare” (circulară) și chiar mișcarea armonioasă a astrelor².

De aceea, preluând dintre sugestiile etimologice amintite, și în prezent se poate vorbi despre „cor” în cazul oricărui *grup* care cântă împreună, armonic sau monodic, în stil apusean sau răsăritean - iar pentru înrudirea liturgică și muzicală a Răsăritului și Apusului creștin, aici poate fi amintit și *c(h)oralul* gregorian (apropiat cântării bizantine/psaltice cel puțin prin caracterul său vocal, prin cele opt glasuri/moduri și prin notația neumatică inițială).

Alte sugestii etimologice ale *horos*-ului antic, adică ale cântării în grup împreunate cu dansul în cerc, mai pot fi recunoscute în cadrul cultului ortodox, atunci când participanții la Sfintele Taine, clerici și laici, participă la cântarea și dansul liturgic „horit” – în jurul Altarului la Hirotonie, sau în mijlocul Bisericii la Botez și Cununie.

În aceste ultime cazuri însă, simbolică liturgică trimite la o realitate mai înaltă, cerească, în măsura în care astrele care se mișcau în „hora” orbitelor circulare ale cerului antic purtau numele unor zei ale panteonului păgân (Zeus-Jupiter, Ares-Marte, Afrodita-Venus etc.), iar mai târziu, în creștinism, *cerul* este locul unde sălășluiește „Tatăl nostru”, Dumnezeu cel

¹ D.D.Botez, *Tratat de cânt și dirijat coral*, vol.I. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, 1982, p.44.

² A se vedea, spre exemplu și dintre numeroasele dicționare posibile, pentru limba greacă, Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.1998-1999, iar pentru limba latină, G.Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p.184.

atotputernic, „Cel înconjurat în chip nevăzut de cetele îngerești”³, cete al căror „cor” înalță Dumnezeirii neîncetată cântare de slavă.

2. Probleme de eclesiologie și de teologie liturgică privind cântarea corală

Symbolismul liturgic al „corului”, pe care l-am menționat deocamdată doar în treacăt, ne atrage atenția asupra unor implicații importante, am putea spune chiar *fințiale* sau de definire esențială a *corului* și a cântării „corale” în Biserică, dacă nu uităm că Biserica este chip al „Cerului pe pământ” și pregustare a viețuirii cerești în Împărăția lui Dumnezeu⁴. Și atunci este firesc să asociem aceste considerații întrebărilor despre felul cel mai adevărat de cântare, sau cel mai potrivit cadrului bisericesc și liturgic.

Din punctul de vedere ale simboalelor revelate privind cântarea în Biserică, modelul cetelor îngerești care cântă împreună în „corul” ceresc este fără îndoială o paradigmă demnă de urmat pentru cântarea și cântăreții Bisericii. Nu numai Sfântul Dionisie Areopagitul vorbește despre inspirația cântărilor Bisericii după modelele îngerești (în tratatele sale despre „Ierarhiile cerești” și cele „bisericești”⁵), dar chiar cântarea Heruvicului la Sfânta Liturghie exprimă explicit faptul că în cântarea bisericească noi împrumutăm „chipul” puterilor îngerești, atunci când „pe heruvimi cu taină închipuim și Făcătoarei de viață Treimi întreit sfântă cântare aducem”⁶. De asemenea ne apropiem chiar de-a dreptul starea și „lucrarea îngerilor” atunci când cântăm Trisaghionul biblic „Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot”⁷, consemnat în cartea Proorocului Isaia (Is.6,3), așa cum cântă (și cântăm și noi *împreună* cu) *corul* serafimilor din jurul Tronului Dumnezeirii. Însă, de fiecare dată, dacă „noi [...] pe heruvimi cu taină închipuim” și *împreună* cu serafimii înalțăm cântare de slavă Dumnezeirii, aceasta presupune cântarea nu numai a unei individualități sigur(atic)e, ci a mai multor persoane în *comuniunea* unui „cor”.

³ *Liturghier*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1987, p.137-138 (cântarea heruvimică).

⁴ „În Biserica slavei Tale stând, în cer a sta ni se pare...”, cf. *Ceaslov*, Ediția a doua, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1973, p.73 (Troparul Utreniei în timpul Postului).

⁵ Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească - Ierarhia Bisericească*, trad. de Cicerone Teodorescu, Institutul European, Iași, 1994, p.48 și 85.

⁶ *Liturghier...*, loc.cit. (p.137-138).

⁷ *Ibid.*, p.149.

În mod asemănător, tot *împreună* cu ucenicii Săi – deci tot oarecum „în cor” – a înălțat cântări de slavă și Mântuitorul nostru Iisus Hristos la sfârșitul Cinei celei de Taină (Mt.26,30; Mc.14,26), poate cea mai importantă paradigmă pentru cântarea bisericească, deoarece *Însuși Dumnezeu cântă împreună cu oamenii*. Iar aceasta se petrece într-un moment esențial din punct de vedere *liturgic* și totodată *bisericesc*, fiind vorba despre instituirea *Slujbei liturgice* prin excelență, a Jertfei celei nesângeroase a Sfintei Euharistii, prin care se zidește însuși Trupul tainic al comuniunii eclesiale, *al Bisericii*.

Așadar, prin toate aceste aspecte biblice și liturgice ale Sfintei Tradiții bisericești, putem vedea cum ideea *corală*, implicit și explicit, și într-un sens foarte larg, este un simbol cu rădăcini revelate al comuniunii liturgice și eclesiale. Iar simboalele Bisericii însoțesc și sprijină *propovăduirea* Cuvântului mântuitor *în* și *prin* comuniunea bisericească, inclusiv sub chipul „corului” ce înalță cântări de slavă Dumnezeirii – *corul* fiind astfel o icoane vie a comuniunii tuturor celor mântuiți în Împărăția lui Dumnezeu.

*

Încercând acum să coborâm „din ceruri” „cu picioarele pe pământ”, putem constata dezvoltarea unei mari diversități de feluri de cântare în Biserică, atât în prezent, cât și de-a lungul celor două milenii de istorie bisericească. La modul foarte concret și practic (sau tehnic), aceasta înseamnă să constatăm totodată dificultatea de a desemna sau alcătui vreun fel de „cor” bisericesc (în sensul larg anterior prezentat și simbolizând/exprimând unitatea/comuniunea) general valabil în orice loc (geografic) sau orice timp (istoric).

Mai întâi sunt problemele cântării în *diferitele limbi* ale popoarelor creștine. După ce s-a depășit încercarea de a acredita câteva „limbi sacre”, precum greaca, latina sau slavona, actualmente practic oricărei alte limbi îi este deschisă calea exprimării Revelației dumnezeiești. Dar sună foarte ciudat un cor în care coriștii cântă concomitent în limbi diferite, chiar dacă uneori se mai fac încercări „glosolalice” de cântare (la modul ecumenic, însă discutabile cel puțin din punct de vedere muzical, dar și teologic). Ca să nu mai vorbim despre faptul că limbile diferite obligă treptat și la modificarea melodiilor sau chiar la crearea unor melodii noi, adaptate

rostrii specifice limbii respective – a se vedea în acest sens fenomenul de „românire” a cântărilor de origine bizantină în Biserica Ortodoxă Română⁸.

Mai există apoi marea diversitatea a culturilor și tradițiilor muzicale, dezvoltate diferit de-a lungul istoriei sau în diferite zone geografice și care și-a pus amprenta și asupra manierei de a cânta în comunități creștine de diferită proveniență. Drept exemplu, am amintit chiar de la început diversitatea actuală a cântării în Biserica Ortodoxă Română, având rațiuni atât istorice (de evoluție diferită) cât și geografice (regionale): cântarea tradițională de strană, atât în varianta mai „psaltică” (relativ uniformizată sau nu), dar și în variantele mai folclorice dezvoltate în Ardeal, Banat, Bihor etc., apoi cea corală de factură armonică-polifonică, cu aproape tot atâtea stiluri câți compozitori, cântarea „de obște” (corală monodică) etc.

De fiecare dată când se (re)pune în discuție problema *unității* bisericești și atunci când se vorbește despre elementele văzute ale acestei unități se amintește întotdeauna și despre *unitatea cultică* (sau *de cult*), care implică, dincolo de textele de cult (traduse totuși în diferite limbi) și de tipic, și cântarea bisericească. Aici trebuie să atragem atenția că nu ne referim acum la problemele unității pan-creștine, care prezintă dificultăți cu totul considerabile, ca urmare a despărțirilor istorice cunoscute între catolici, ortodocși și protestanți. Probleme ale unității cultice și privind cântarea liturgică apar însă evidente și atunci când ne gândim, spre exemplu, la manierele foarte diferite de cântare chiar în(tre) diversele Biserici Ortodoxe. Cea mai evidentă este deosebirea între cântarea actuală de factură armonică-polifonică a slavilor nordici (ruși, ucrainieni...) și cea a celorlalți ortodocși, monodică și de tradiție bizantină.

În interiorul unei aceeași unități jurisdicționale bisericești – Patriarhie, Mitropolie – s-a încercat uneori realizarea unei unități a stilului de cântare, inclusiv prin reglementări bisericești sau chiar de stat. Succesul a fost de obicei relativ și întotdeauna parțial. Pentru Biserica Ortodoxă Română putem număra cel puțin câteva astfel de inițiative, care au influențat evoluțiile cântării bisericești: reforma hrisantică a Patriarhiei Constantinopolului, la începutul sec.al XIX-lea, care a avut un efect imediat și în Țările Române, datorită domnitorilor fanarioți, provenind din

⁸ Sebastian Barbu-Bucur, *Acțiunea de ”românire” a cântărilor psaltice și determinările ei social-patriotice. Filoteri sin Agăei Jipei și alți autori din sec. al XVIII-lea*, în “Biserica Ortodoxă Română”, XCII (1980), nr.7-8, iul.-aug., p.836-856.

Constantinopol și a cântăreților greci care se aflau la noi⁹, apoi încercările lui Alexandru Ioan Cuza de a introduce cântarea corală armonică (prin Decretul nr.101 din 1865¹⁰) și, în sfârșit, mai aproape de noi, inițiativele de uniformizare a cântării bisericești sub P.F.Patriarh Justinian, la mijlocul secolului trecut¹¹. Toate acestea, și alte încercări (unele cu un caracter local/regional¹²), au lăsat urme în cântarea actuală din Biserica Ortodoxă Română. Astfel încât, după atâtea încercări mai mult sau mai puțin reușite, atunci când se simte nevoia vreunei unități văzute – „auzite” ar fi poate mai bine spus în acest caz – a „corului” cântării bisericești, oare unde ar mai putea fi găsită aceasta, cum ar mai putea fi ea realizată sau care ar fi semnificația sa reală ?

Problema nu este numai teoretică sau de principiu, ci ea se pune tot mai insistent și imediat odată cu tendințele actuale de globalizare, ce privesc și mișcarea, respectiv amestecarea unui mare număr de credincioși ortodocși provenind din diferite locuri și cu diferite obișnuințe cultice (regionale), inclusiv muzicale, care în noile locuri unde ajung resimt un inevitabil disconfort atunci când alături de cele „ale lor” află și alte obiceiuri în „corul” de comuniune a slujirii cultice și muzicale.

⁹ Gheorghe Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină*, în ”Studii de etnomuzicologie și bizantinologie”, vol.II, Editura Muzicală, București, 1979, p.265.

¹⁰ Vasile Grăjdan, *Legislația lui A.I.Cuza și evoluția cântării bisericești*, în ”Studii și cercetări de istoria artei” (seria - teatru, muzică, cinematografie), tomul 40, 1993, p.13-17.

¹¹ V. lista publicațiilor de muzică psaltică „uniformizată”, începută cu *Gramatica muzicii psaltice* din 1951: Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951 (ed.II, 1969); Prof.Nicolae Lungu, Protodiacean Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951; Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Anastasimatarul uniformizat: Vecernierul*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1953 (ed.II, 1974); Idem, *Cântările Sfintei Liturghii și podobiile celor opt glasuri*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1960 (cu ediții ulterioare; ed.III, 1969); Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.dr.Ene Braniște, Prof.Chiril Popescu, *Cântările Pentecostarului*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1980 etc.

¹² În Mitropolia Ardealului, Dimitrie Cuțanu alcătuiește și publică *Cântările bisericesci (după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note și arangeate de Dimitrie Cuțanu, Profesor la seminarul "andrian" arhidieceșan, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului, tipărită la "Imprimăria de musicalii Jos.Eberle și Co.", Viena, VII) la îndemnul Mitropolitului Andrei Șaguna, menționat de D.Cuțanu în Prefața cărții ca de cântări (p.4): „încă la anul 1868, Metropolitul Andreiu m'a sfătuit: ca, pentru conservarea și cultivarea lor mai sigură, toate cântările de strană să le culeg și să le scriu cu notele muzicii moderne. Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei colecțiuni, scriind pe rând cântările noastre bisericesci”.*

Soluția sau soluțiile par a fi nu doar de natură jurisdicțional-bisericească sau muzicală și muzicologică, deoarece orice încercare de „uniformizare” prin propunerea sau impunerea (inevitabilă a) vreunui „unic” model de cântare implică pentru cei nevoiți să-și schimbe obișnuințele muzicale bisericești o înstrăinare resimțită dramatic în raport chiar cu propria lor identitate religioasă, creștină, care se sprijină inclusiv pe formele moștenite pe cât posibil „fără schimbare” de la Părinții dinainte, într-o logică firească a Tradiției („neschimbate”).

Pentru astfel de probleme, pe care, fără să greșim, le putem încadra în rândul celor actualmente importante din punct de vedere *pastoral*, dar și *duhovnicesc*, ar trebui căutate și găsite soluții adecvate și pe măsură.

3. O perspectivă pastorală și duhovnicescă asupra cântării „corale” în Biserică

Plecând de la observarea diverselor încercări muzicale și administrative menționate, de impunere *directă* a unității (sau a unei „unități” a) cântării bisericești – cu trimitere la necesara unitate eclesială – care au avut o reușită relativă, iar uneori au putut stârni chiar oarecare împotrivire (ce poate naște despărțire între credincioși), să încercăm în continuare reliefarea unor elemente ale unei alte perspective, mai puțin direct muzicale sau direct administrative, dar care în timp, în timpul lung de evoluție a realităților bisericești, își poate descoperi treptat foloasele. Este vorba despre o perspectivă pastoral-duhovnicescă asupra condiției, în particular actuale, a *corului* bisericesc.

Din punct de vedere muzical, posibilitatea practică de realizarea a unui „cor” oarecare (polifonic sau monodic), deci a unui grup de oameni care pot cânta împreună într-un mod cât de cât acceptabil pentru simțul estetic comun, presupune respectarea unui număr minim de aspecte tehnice, cum ar fi *acordarea* în planul intonațional (al frecvențelor acustice ale sunetelor) sau relativa sincronizare *ritmică*. Efortul continuu și sistematic al membrilor corului pentru realizarea unor astfel de deziderate de „comuniune” în planul acustic fac deja din activitatea corală un exercițiu sau chiar ca o „școală” a comuniunii și într-un plan mai general uman. Pentru că dincolo de aspectele muzical-acustice, sau având ca pretext urmărirea corectitudinii acestor aspecte, membrii corului trebuie inevitabil să exerseze continuu *ascultarea celorlalți* membri ai corului, pentru ca să se realizeze și să existe treptat o cât mai bună poziționare prin *ascultarea reciprocă* a fiecărui membru al corului în raport cu oricare dintre ceilalți și față de toți împreună, ca și a tuturor coriștilor față de cel ce este uneori

dirijorul/conducătorul corului –m și aceasta din punct de vedere acustic, dar, cum am amintit deja, și în planul relațiilor sufletești dintre persoanele componente ale corului.

În acest plan sufletesc, duhovnicesc, este vorba despre acceptarea și înțelegerea diferențelor celuilalt sau ale celorlalți, care în cazul corului „muzical” pot privi înzestrarea muzicală diferită (de talent muzical general, sau vocal etc.). Poate fi greu, dar cu atât mai folositor pentru progresul sufletesc personal și pentru progresul comuniunii corale, ca să îngădui pe cel sau pe cei mai puțin capabili muzical și care par să frâneze graba reușitei artistice. La fel de greu (pentru ispitele orgoliului), dar la fel de folositor duhovnicește, în plan personal și colectiv, este și acceptarea uneori a propriei neputinței personale în raport cu cei mai înzestrați, mai talentați muzical, care trebuie *ascultați*, care trebuie *urmați* și de la care se poate *învăța*, pentru progresul individual și al corului în ansamblu.

Grăbitele „selecții” de coriști „buni” și radicalele „eliminări” de coriști „răi” doar în planul muzical pot duce poate la performante coruri acustice, dar și la exclusiviste și puțin folositoare coruri bisericesti – dacă astfel de coruri mai au vreo țintă de comuniune bisericască, în afară de pretextul cântării în spațiul vreunei biserici.

Efortul de căutare a unei comuniuni ce depășește dimensiunea strict imediată a „comuniunii” acustic-muzicale poate fi urmărit și în alte planuri ale realității corale, cum este preocuparea *repertorială*. În general, găsirea celor mai potrivite piese/lucrări/compoziții care să „placă” unui „public” oarecare țintește spre realizarea unei comuniuni de simțire a membrilor corului cu acele persoane care vor asculta (și vor forma publicul respectivului cor) sau, în cazul „cântării în comun”, se vor adăuga și ele corului inițial, ca membri activi în comuniunea cântării. Abordarea unui *repertoriu „tradițional”* pare o cale relativ mai ușor de urmat pentru realizarea sau păstrarea unei astfel de comuniuni, indiferent dacă prin aceasta se înțelege încadrarea într-o *tradiție* ce privește *istoria muzicală* națională, regională, locală sau este vorba despre aspecte mai *bisericesti* ale Tradiției.

Dar și abordarea repertorială a unor cântări de un stil diferit de cel considerat tradițional la modul comod, poate însemna tot un efort spre comuniune, atunci când se depășește simpla ispită de factură „consumistă” a eclectismului și/sau exotismului muzical și cultural (în general). Caracterul diferit al felului de a fi al *celorlalți*, al *altor* semeni ai noștri, în ceea ce privește cultura, implicit și cultura *muzicală*, poate constitui un îndemn spre înțelegerea și găsirea unei căi de realizare a unui „cor” mai larg de comuniune – într-un plan muzical, dar aceasta totodată ca mijloc și

simbol pentru o comuniune mai importantă, esențială pentru împlinirea menirii persoanelor umane, a ființei umane în sensul cel mai înalt.

Și atunci când se abordează cu grijă chiar lucrări liturgice sau religioase într-o limbă „străină”, în care sensul cuvintelor este doar bănuț sau înțeles aproximativ, muzica în sine, ca o „limbă universală”, cum se spune câteodată, poate descoperi trăiri adânci sau înalte dincolo de cuvinte – dar nu mai puțin născătoare de comuniune, de fraternitate, de dragoste.

În particular și într-un plan istoric, dintr-o aceeași perspectivă eclesială, pastorală și duhovnicească totodată, pot fi privite și evoluțiile cântării în Biserica Ortodoxă Română (și nu numai) în ultimele două secole. După impactul întâlnirii în Țările Române a cântării corale de factură armonică-polifonică și de origine occidentală cu cântarea mai tradițională de strană, de factură monodică și de origine răsăriteană-bizantină, o cale de a (re)găsi o comuniune muzical-bisericească în cântare a fost armonizarea sau adaptarea pentru o tratare armonică și polifonică a melodiilor psaltice tradiționale, cu căutarea reciprocă în timp a unei armonizări (modale) adecvate specificului modal (pe cele opt glasuri) al cântării bisericești răsăritene, de origine bizantină¹³. La fel poate fi privit și „compromisul” (intonațional) realizat la mijlocul secolului trecut (al XX-lea)¹⁴, după unele încercări nereușite (ca cea al lui Musicescu și a colaboratorilor săi spre sfârșitul sec.al XIX-lea¹⁵), pentru echivalarea celor două sisteme de notație muzicală, care încă își împart „teritoriul” cântării bisericești românești, cel occidental (guidonic, pe portativ) și cel răsăritean (psaltic, neumatic, de origine bizantină).

Mai puțin observat și declarat, un alt „compromis” spre comuniune în cântarea bisericească a fost încercarea de depășire treptată a exclusivismului profesioniștilor muzicii vis-à-vis de „amatorii” mai puțin profesioniști, dar dornici să se adauge și ei „corului” cântării în Biserică. Pe partea psaltică, simplificarea cântării (prin renunțarea la „gorgoane” dificile¹⁶, pe care le puteau cânta doar psalții încercați) și chiar eforturile de uniformizare au permis accesul unei mari majorități de credincioși la „cântarea în comun”, iar pe partea cântării corale armonice, cele mai

¹³ Sebastian Barbu-Bucur, *D.G.Kiriak - contribuții la armonizarea melodiilor psaltice*, în „Glasul Bisericii”, XXXIII (1974), nr.7-8, iul.-aug., p.696-705.

¹⁴ Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice...*

¹⁵ Stelian Ionașcu, *Teme majore din istoria muzicii bisericești aflate în dezbaterile marilor personalități ale sec.XIX-XX (controverse, opinii separate, polemici)*, partea I, în „Studii Teologice”, seria a III-a, III (2007), nr.3, iul.-sept., p.109-121.

¹⁶ Vasile Grăjdian, *Cântarea ca Teologie*, Editura Universității „Lucian Blaga, Sibiu, 1998, p.195.

răspândite în rândul corurilor parohiale au fost lucrările cu scriitură mai simplă, dar nu lipsite de eficiență componistică și valoare muzicală, ce puteau fi cântate și de corurile mai puțin profesioniste¹⁷. Desigur, locul și specificul profesionistului muzicii se păstrează și în cazul „amestecului cu amatorii”, ca îndrumător, dirijor, animator al cântării bisericești.

Un asemănător efort pastoral (și implicit duhovnicesc) spre comuniune în „corul” cântării bisericești este și acceptarea reciprocă, prin alternanța la cântare (în aceeași biserică) a stilurilor diferite – cazul cântărilor psaltice după diferiți autori, diferite de versiunile uniformizate, sau al cântărilor regionale diferite de cele „desăvârșit” psaltice – în parohiile unde credincioșii, datorită mișcărilor de populație, provin din regiuni și zone deosebite.

Se poate observa că în această ultimă parte a expunerii am încercat să mutăm treptat punctul de greutate al problemelor *unității* cântării bisericești ortodoxe dintr-un plan al unității direct „văzute” (sau auzite) prin intermediul expresiilor muzical acustice de tip uniformizant – *aceleași* melodii sau un „pachet” repertorial unic (pe cât posibil), o *aceleași* notație muzicală sau o echivalență între sistemele de notație atât de avansată încât dincolo de forma grafică nu mai este posibilă nici o altă specificitate – spre un plan în care simbolul „coral” al cântării (cu valoare și relevanță liturgică) să depășească planul imediat și (până la urmă doar) de expresie acustică, tehnică și imanentă, spre o îmbrățișare (tot în ideea „corală” mult lărgită) a aspectelor mai puțin „palpabile”, dar cu atât mai însemnate, a celor *ne-văzute* și atât de adevărate, ale unei viziuni pastorale și duhovnicești în sensul cel mai propriu, ca o expresie autentică a comuniunii.

Câteva alte exemple ne-ar putea ajuta să înțelegem mai bine aspectul important al legăturii între unitatea eclezială și simboalele sale liturgice (inclusiv muzicale). Astfel, cultivarea sau impunerea unor simboale „expresive” ale unității bisericești nu înseamnă „automat” și existența sau realizarea „reală” a respectivei unități. Altfel spus, existența chiar a unei aglomerări de simboale (sau simboluri) exterioare, văzute și auzite (aparent cât se poate de „palpabile”) ale unității nu înseamnă și existența sau acceptarea acelei unități și *în* sufletul celor chemați să fie participanți la acea unitate. Situația seamănă oarecum cu cea a regimurilor politice totalitare, tiranice (între care diferitele forme de comunism ale

¹⁷ În acest sens (și spre exemplu) poate fi indicată o parte importantă din creația corală a compozitorilor Timotei Popovici, Ion Ghica Comănești, Gheorghe Cucu, Nicolae Lungu, alături de mulți alții.

ultimului secol pot constui exemple relativ recente), în care impunerea cu forța a expresiilor de unitate prin diferite „uniforme” militare, sportive, culturale, comportamentale sau de limbaj (binecunoscutele limbaje „de lemn” sau, mai nou, „politic corecte”) nu au dus la nici un rezultat real de unitate, durabil în timp.

În plan bisericesc, existența deja a unor expresii liturgice comune (sau asemănătoare în formă) sau eforturile bine intenționate de impunere a unor „uniformizări”, inclusiv prin reforme ale manierei liturgice de a cânta, nu înseamnă în mod necesar existența sau reușita unei unități autentice, serioase, profunde și (mai ales) într-un plan spiritual. Pentru prima situație poate fi reamintită „unitatea” sau mai bine spus expresia liturgică relativ comună a credincioșilor ortodocși și a celor greco-catolici, ce nu împiedică existența unei serioase lipse de comuniune – sau de unitate eclesială – în fond¹⁸.

Iar în ceea ce privește impunerea printr-o reformă a unui stil „unitar” de cântare în Biserică, așa cum s-a încercat prin deja menționatul Decret nr.101 al Domnitorului Alexandru Ioan Cuza, de impunere a cântării corale (armonico-polfonice) de tip occidental, aceasta a stârnit dezbinare chiar între ortodocși¹⁹. Asemănător stau lucrurile și referitor la efortul, de asemenea mai înainte amintit, de uniformizare a cântării în Biserica Ortodoxă Română, în timpul P.F.Patriarh Justinian, realizarea unității unui aceluiași „cor al întregii obști ortodoxe” încă nu a ajuns la un acord desăvârșit cu alte stiluri de cântare psaltică²⁰ sau cu diversele stiluri regionale²¹.

¹⁸ La fel, comunități monastice (romano-)catolice ca cele de la Mănăstirea Niederaltaich din Germania (<http://www.abtei-niederaltaich.de/>) și de la Mănăstirea Chevetogne Belgia (<http://www.monasterechevetogne.com/>), chiar dacă slujesc după *ritul bizantin* (și chiar în limba greacă sau slavonă), fiind așadar cât se poate de „uniformizate”, inclusiv din punctul de vedere al cântării liturgice, în raport cu Bisericile Ortodoxe, cu toate acestea nu sunt cu nimic mai mult în comuniune cu acestea decât cele (de asemenea romano-catolice, dar) de rit latin – care nu sunt în nici un fel în comuniune cu Ortodoxia.

¹⁹ V. “boicotarea” concertului corului condus de Gavril Musicescu de către călugării de la Mănăstirea Neamț, în anul 1896, cf. Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria Musicei la români*, București, 1929, p.93-95.

²⁰ Dovadă în acest sens sunt reeditările mai recente ale unor cărți de cântări psaltice pre-uniformizate: *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac.Cornel Coman și Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundația Stavropoleos, București, 2002; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed.din 1856, vol.I (septembrie-decembrie), Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; vol.II (ianuarie-august), Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas”, Iași, 1996; vol.III (Triod și Penticostar), 1997; Ion Popescu-Pasărea, *Liturgier de strană*, ed.îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur

Dar, și pe de altă parte, în aceste ultime cazuri privind reformarea și/sau impunerea unității de cântare în interiorul Bisericii Ortodoxe Române, se poate observa că, în pofida existenței unor diferențe de stil (armonic sau monodic, uniformizat sau regional etc.), aceasta nu împieteează asupra *unității și comuniunii eclesiale* existente – ceea ce însă nu este cazul în privința „unității” sau „uniformității” constatate la cultul greco-catolic (sau romano-catolic de „rit bizantin”) în raport cu cel ortodox, situație care nu împiedică despărțirea bisericească.

De aceea, din exemplele dinainte se poate constata că *unitatea* bisericească nu este legată exclusiv de uniformitatea expresiei liturgice, inclusiv în planul muzical, ci privește aspecte mai profunde, duhovnicești și teologice, ale realității eclesiale, pentru care (și despre care) se poate spune că mai ales modelul „corului” treimic este, mai ales, cel mai relevant. La acest nivel absolut, diferența specifică între Tatăl, Fiul și Sfântul Duh nu face decât să lumineze cu atât mai mult *unimea* „vocalilor” Persoanelor „corului” prihoretic al comuniunii intratreimice.

*

În concluzie putem remarca faptul că pentru abordarea problemelor unității cântării liturgice ortodoxe și, de ce nu, a problemelor unității de cult și chiar unității creștine la modul cel mai general, nu este suficientă o perspectivă doar (direct) muzicală sau muzicologică și/sau simplă administrativă. Este nevoie și de o perspectivă pastorală și/sau duhovnicească mai largă, care să poziționeze cât mai corect problema unității în raport cu diversitatea muzicală și cu provocările potențiale de o tot mai mare diversitate ale vremurilor post-moderne pe care le trăim.

după ed. din 1925, Editura Episcopiei Argeșului, 1991; Victor Ojog, *Anastasimatar*, ed. îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur și Pr.Conf.Alexie Buzera după ed. din 1943, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas”, Iași, 1998; sau cărțile mai noi de cântări psaltice *ne-uniformizate*, precum: *Buchet muzical athonit*, Editura “Evangelismos”, București, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002.

²¹ A se vedea reeditările repetate ale unor cărți de cântări bisericești *de factură regională*: Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericești*, Edit Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1980; Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase*, edit. de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului și Clujului, Cluj-Napoca, 1988; Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice și la diferite servicii religioase*, Beiuș, 1994; Pr.Prof.Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinților români din Transilvania și alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990; Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericești*, Sibiu, 1994; Pr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericești*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1995; Dr.Constanța Cristescu, *Liturghier de strană*, Edit.Universității “Aurel Vlaicu”-Edit.Episcopiei Aradului, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001 etc.

În cadrul unui echilibru firesc al vieții și devenirii bisericești, atitudinile unilaterale și radicale de obicei nu ajută prea mult, la fel ca și toleranța fără margini. Nu este vorba doar despre vreo restrângere sau lărgire necontrolată, haotică sau arbitrară a limitelor înțelegerii (reciproce), a toleranței sau acceptanței în practica muzical-liturgică de factură „corală”, deoarece răspunsul potrivit pentru rezolvarea problemelor raportului între diferitele tendințe ale cântării bisericești actuale pare să țină mai mult de dimensiunea *spirituală* (duhovnicească) și *pastorală* a cultivării acestei cântări.

Cât se poate accepta dintre diversele feluri de cântări sau stiluri de cântare și cine, ce și cum trebuie să (se) cânte în Biserică ține astfel de urmarea și împlinirea paradigmatelor revelate ale *corului* comuniunii eclesiale, al tuturor celor ce înalță cântare de slavă lui Dumnezeu – Creatorul, Purtătorul de grijă și Mântuitorul tuturor.

DIFICULTATEA COMUNICĂRII ÎNTRE PARADIGME MUZICAL-LITURGICE DIFERITE. O PERSPECTIVĂ ORTODOXĂ

Considerațiile cuprinse în paginile următoare sunt în bună măsură rezultatul activităților pe care le-am desfășurat în ultimele câteva decenii din poziții precum *profesor de muzică bisericească (ortodoxă) și ritual* la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Sibiu¹, *consultant artistic/secretar muzical* al Filarmonicii de Stat Sibiu² și *organizator* (sau simplu participant) inclusiv cu responsabilități *muzicale* la inițiative/acțiuni și întreprinderi ecumenice precum cea de A 3-a Întâlnire ecumenică Europeană de la Sibiu³, dar și în cadrul Asociației Internaționale Fondacio-Chretiens pour le Monde⁴ sau a Fundației Reconciliation in South-East-Europe din Sibiu⁵ și altele; aceste activități au prezentat și o componentă mai mult sau mai puțin dezvoltată de *mass-media*, aceasta însemnând presa scrisă și alte tipuri de publicații (cărți), radio, televiziune, internet.

1. Atitudini muzical-liturgice de factură ecumenică

Pentru cei cu preocupări muzicale în domeniul bisericesc, cultural (laic/secular) și ecumenic o evidență care se impune curând este aceea a necesității adaptării acțiunii (proprii) în sensul deosebirilor existente și constatate (cel puțin în prezent) între diferite modele/viziuni și chiar *paradigme* culturale/religioase. Mai simplu și direct spus, ceea ce este potrivit în *Biserică*, nu este potrivit neapărat și *pe scena* de spectacol/concert, la fel ca și invers (adică ce este potrivit pe scenă, nu este potrivit neapărat și în *Biserică*), cu unele excepții, relativ rare.

¹ <http://teologie.ulbsibiu.ro/cadre-didactice/> (10.05.2015).

² <http://www.filarmonicasibiu.ro/ro/administratia.htm> (10.05.2015).

³ *Songs, Gesange, Chants, Canti*, Ed. Luca M.Negro, Sabine Udodesku, (Cartea de cântece pentru cea de) A 3-a Adunare Ecumenică Europeană, Sibiu, România, 4-9 septembrie 2007, p.III.

⁴ <http://www.fondacio.org/spip.php?article78> (10.05.2015).

⁵ <http://www.healingofmemories.ro/offices-and-staff> (10.05.2015).

Pe de altă parte, situațiile *ecumenice* reprezintă un caz oarecum intermediar, în care, în lipsa unui „altar” comun, o „scenă” ad-hoc adună de obicei pe „întâi-stătătorii” cultelor participante, adesea alături sau „la schimb” cu animatorii *muzicali*, „publicul larg” fiind constituit din credincioși diferiți ai confesiunilor respective. O *manifestare ecumenică* mai folosește o serie de simboluri sau acțiuni simbolice relativ comune confesiunilor creștine, precum crucea, luminile/lumânările, procesiuni etc., menite să-i antreneze cât mai activ pe toți cei participanți. În acest scop și la modul cam eclectic, se caută ca și partea muzicală să cuprindă cântări/imne/lucrări muzicale reprezentative sau emblematiche ale diferitelor culte, cât mai bine cunoscute de cât mai mulți dintre cei prezenți. Inevitabil, cel mai mare „succes” îl au aproape întotdeauna formulele melodice simple, repetitive și ușor de învățat sau de reținut de majoritatea participanților, provenind dintr-o istorie comună (precum *Kyrie eleison*) sau dintre cântările cu o mai mare răspândire ale unor inițiative ecumenice mai tinere (precum cântările comunității de la Taizé⁶).

În perioada de pregătire sau ca rezultat al unor importante manifestări ecumenice au apărut și *Cărți (ecumenice) de cântări*, niște adevărate (mai mici sau mai mari) *antologii*, cuprinzând cântări selectate dintre cele ale diferitelor confesiuni și considerate a fi potrivite *adunărilor ecumenice*⁷.

Trebuie însă spus de la început că Bisericile tradiționale, mai ales cele dinaintea Reformei protestante, au manifestat adesea (dacă nu întotdeauna) rezerve față de manifestările/adunările *ecumenice* contemporane, deoarece la modul general Biserica, în întreaga sa existență istorică, a exprimat și o realitate pastoral-misionară cel puțin echivalentă *ecumenismului* și numită fie (Biserică) *catolică*, fie chiar (Patriarhie) *ecumenică* sau (Biserică) *sobornicească* – realitate la care nu se poate renunța sau care nu poate fi înlocuită atât de ușor. În consecință și în planul *liturgic*, al slujbelor definitorii pentru ființa și identitatea eclesială, rezervele au fost cu atât mai mari, până acolo încât respectivele *adunări ecumenice* să nu fie considerate drept adevărate *sinaxe liturgice*, ci doar *manifestări* (cel mult) *para-liturgice*.

Problema nu este nouă și privește atitudinea destul de pronunțată diferită față de *Tradiție* a Bisericilor vechi, pe de o parte, și a confesiunilor mai noi (istoric), pe de altă parte. Dacă cele dintâi manifestă o grijă cu totul

⁶ http://www.taize.fr/en_article10308.html (17.05.2015)

⁷ Spre exemplu, cartea de cântece/cântări/imne ecumenice în mai multe limbi publicată de IAH (International Fellowship for Research in Hymnology) sub titlul *Unisono*, Ed. Markus Jenny, Andreas Marti, Franz Karl PraBl, Graz, 1997 etc.

deosebită față de păstrarea *Sfintei* Tradiții, inspirată de Duhul Sfânt și probată de o istorie bi-milenară – și căreia i se subsumează toate tradițiile particulare, inclusiv (sau mai ales) cele ale vieții liturgice – confesiunile protestante și mai ales cele neo-protestante par să considere de o manieră mai voluntaristă și mai grăbită structurarea vreunei/vreunor noi tradiții, în funcție de noile realități ale lumii și ale istoriei. Este desigur, aceasta din urmă, o viziune sau o mentalitate mai *modernă* și manifestările ecumenice par a fi și ele de aceeași factură. Astfel, pentru *adunarea împreună* a tuturor credincioșilor/creștinilor pare adecvată inclusiv alăturarea eclectică a tradițiilor liturgice și muzicale, altfel dezvoltate diferit de-a lungul istoriei în fiecare confesiune în parte.

Pentru a încerca rezumarea situației ecumenice prin intermediul unei imagini sintetice, aceasta este asemănătoare organizării unui *muzeu*, în care sunt adunate, ilustrativ, produse/*artefacte* ale unor diverse culturi/civilizații (trecute) – artefacte care însă, extrase din context, nu mai dau decât o imagine palidă a vieții (*vii* a) uneia sau alteia dintre culturile sau civilizațiile respective. În plus „muzeul” se dorește a fi și un „super-market” religios (ecumenic), în care oricare credincios, al oricărei confesiuni, ar trebui să-și regăsească „hrana sufletească” (liturgic-muzicală) cu care este obișnuit, chiar dacă este pus într-o situație (totuși) cu totul nouă. Este o imagine *globalizantă* cu pronunțate nuanțe *seculariste*, ce pare a depăși chiar dimensiunea ecumenistă și care uneori poate da (cel puțin) un fior de îngrijorare credinciosului unei Biserici tradiționale.

2. Viața muzical-liturgică în Tradiția Bisericii Ortodoxe

Destul de diferită, dacă nu cu totul alta, este viziunea sau *paradigma tradițională*⁸ a Bisericii în ceea ce privește catolicitatea/ecumenicitatea/sobornicitatea ființei și misiunii Sale. Și voi încerca ilustrarea acestei situații referindu-mă la realitatea muzical-liturgică a Bisericii Ortodoxe, care, chiar dacă unui ochi „(post)modernist” îi poate apărea ca fiind închisă/blocată într-o nemișcare tradiționalistă, de fapt este cu totul plină de viață, de viața Duhului (este adevărat, aceasta ascunsă uneori privirii superficiale) și în același timp cât se poate de *deschisă* *tuturor* celor creați (/tuturor celor create) de Dumnezeu.

⁸ În sensul "... tradiției, care este o viziune genetică a prezentului, un prezent condiționat de înțelegerea rădăcinilor sale" (tr.n.), la Robert Taft, *Beyond East and West: Problems in Liturgical Understanding*, Washington D.C.: The Pastoral Press, 1984, p.153.

La modul „văzut”, evident, și în Biserica Ortodoxă există *manifestări* (liturgice), cu o componentă *muzicală* aproape permanent prezentă și există și *cărți* (de slujbă, de cântări), la un mod oarecum asemănător *manifestărilor* și *cărților* (de cântări și cu programe de desfășurare) ecumenice. Însă asemănările se opresc aici, la partea văzută, evidentă – și de aici încolo trebuie căutată probabil și înțelegerea dificultăților de comunicare între paradigma tradițională a Bisericii (în particular a Bisericii Ortodoxe) și modelul ecumenic sau, altfel spus, înțelegerea dificultăților vreunei adaptări ortodoxe la modelul mișcării ecumenice moderne. Pentru că formele *văzute* ale manifestărilor și cărților Bisericii Ortodoxe corespund unor cu totul alte resorturi, *nevăzute*, spirituale.

Mai întâi, întreaga muzică a Bisericii Ortodoxe este *inseparabil* legată de realitatea *liturgică*. Toate cântările ortodoxe sunt *de slujbă* sau *pentru slujbă*. Cântarea/îmnografia ortodoxă este *liturgică*⁹ sau nu mai este „ortodoxă”, adică „dreptmăritoare. Iar locul slujbei este *în Biserică*. De aceea și cântarea liturgică ortodoxă este (numită) întotdeauna și *bisericească*, în virtutea legăturii inseparabile între ființa Bisericii și viața liturgică – Biserica însăși luând ființa prin slujbele Sale¹⁰. Iar muzica/cântarea bisericească/liturgică ortodoxă, dacă este scoasă din contextul său bisericesc și liturgic și așezată într-un context cultural/artistic de spectacol/concert secular sau de manifestare ecumenică începe să-și piardă din identitatea sa, chiar și la modul doar misionar, deoarece inclusiv misiunea presupune o realitate liturgică deja existentă și în curs de firească (și providențială, nu „amestecată” doar omenește) extindere.

În treacăt fie spus, muzica liturgică ortodoxă este doar *cântare* (muzică eminentamente *vocală*) deoarece *cuvântul* trebuie să fie permanent prezent în imnul liturgic, ca o icoană a *Cuvântului* lui Dumnezeu și singura ființă în lumea aceasta (după Dumnezeu la Întruparea Sa în Persoana Fiului¹¹ și îngerii¹²) care poate cânta în cuvinte cu duh/cu înțeles este omul, cel creat „după chipul și după asemănarea” lui Dumnezeu (Fac.1,26).

⁹ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.26: „a fost indispensabil ca îmnografia bizantină să fie situată în ambientul său liturgic” (tr.n.).

¹⁰ Evangelos Theodorou, *La phénoménologie des relations entre L'Eglise et la liturgie*, în vol „Eglise dans la liturgie”, (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, p.282 ș.u.; Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.24.

¹¹ Mc.14,26; Mt.26,30.

¹² Is.6,3; Lc.2,14.

3. *Perspectiva revelată a vieții liturgic-muzicale în Biserica Ortodoxă*

Organizarea cultului (cu tipicul/ritualul corespunzător) și implicit și a cântărilor sale privește direct Revelația, cea văzută/naturală și cea nevăzută/supranaturală. Cultul și cântarea sa sunt astfel organizate conform unor *cicluri* liturgice¹³. Acestea nu sunt arbitrare, ci în legătură cu Iconomia dumnezeiască a Creației și a Mântuirii. Legat de Creație, o evidență văzută, observabilă, este cea a sucesiunii luminii zilei și a întunericului nopții, realitate careia în planul vieții liturgice îi corespunde un prim ciclu (liturgic), cel *zilnic*. Realitatea creării *zilei* este consemnată în chiar primul capitol al Sfintei Scripturi, atunci când „*Lumina* a numit-o Dumnezeu *ziua*, iar întunericul l-a numit noapte. Și a fost seară și a fost dimineață: *ziua* întâi (s.n.)” (Fac. 1,5). Se poate deja observa în acest loc al Scripturii că deși „*ziua*” se referă și la întregul *ciclu al zilei*, cu „seară” și „dimineață” sa, „*ziua*” denumește, în primul rând, *lumina*. Însă, în situația astronomică actuală a Creației (după căderea în păcat a strămoșilor omenirii – Fac.3), numim și includem în *ciclu* *zilei* și noaptea cu întunericul ei, deși încă folosim în vorbirea curentă denumirea de „*zi*” mai ales pentru partea de lumină a zilei integrale. Aceste considerații vor avea importanța lor și mai târziu, atunci când vom vorbi despre „*ziua* cea neînserată a Împărăției” lui Dumnezeu¹⁴, cu implicațiile pentru ordinea *liturgică și muzicală* a Bisericii.

Deocamdată să observăm că *ziua* este bine profilată liturgic, chiar dacă în mod diferit, în cărțile de slujbă ale Bisericii Ortodoxe – în *Liturghier, Ceaslov, Triod, Penticostar, Octoih, Mineie*¹⁵ – momentele distincte ale zilei fiind marcate de slujbe speciale, cum sunt Ceasurile (1, 3, 6, 9), Vecernia, Pavecernița, Miezonoptica, Utrenia. Două dintre aceste

¹³ Christian Hannick, *Le texte de l'Oktoechos*, în *Dimanche, office selon les huit tons - Oktoechos*, “La prière des Églises de rite byzantin”, 3, Chevetogne, 1972, p.41: “rânduiala actuală a cărților liturgice bizantine rezultă din două tendințe consecutive: ordinea imnelor altădată fixată după genul lor imnografic s-a schimbat treptat într-un aranjament corespunzător derulării diferitelor cicluri și momente liturgice” (tr.n.).

¹⁴ *Liturghier*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1987, p. 167: „Dă-ne nouă să ne împărtășim cu Tine, mai cu adevărat, în ziua cea neînserată a Împărăției Tale.”

¹⁵ Cărțile de slujbă și colecțiile de imne consultate cu această ocazie fac parte dintre numeroasele și repetatele ediții ale Editurii Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române / de Misiune Ortodoxă; în afara de *Liturghierul* deja menționat: *Ceaslov*, ed.II, București, 1973; *Octoih mare*, ed.VI, București, 1975; *Triod*, ed.VIII, București, 1986; *Penticostar*, ed.VII, București, 1988; *Mineie* pe: *Ianuarie*, ed.V, București, 1975; *Februarie*, ed.V, București, 1976; *Martie*, ed.V, București, 1977; *Aprilie*, ed.V, București, 1977; *Mai*, ed.V, București, 1978; *Iunie*, ed.IV, București, 1972; *Iulie*, ed.V, București, 1984; *August*, ed.IV, București, 1974; *Septembrie*, ed.V, București, 1984; *Octombrie*, ed.V, București, 1983; *Noiembrie*, ed.V, București, 1983; *Decembrie*, ed.VI, București, 1991.

slujbe atrag atenția în mod special, pentru ponderea cu totul deosebită a cântărilor/îmnelor în cuprinsul lor. Este vorba despre Slujba de seară (Vecernia) și cea de dimineață (Utrenea), unde este concentrată cea mai mare parte a cântărilor/îmnoGRAFIEI ortodoxe (de origine bizantină), cuprinsă în colecțiile *Octoihului*, *Triodului*, *Penticostarului* și ale celor 12 *Mineie*. Ordinea tradițională a slujbelor zilnice începe cu slujba de seară (Ceasul al nouălea și Vecernia¹⁶), urmând cuvântului Scripturii, unde mai întâi „a fost seară și a fost dimineață: ziua întâi” (Fac. 1,5). Doar în *Ceaslov* („cartea ceasurilor zilei”), ordinea slujbelor zilnice începe cu Rugăciunile dimineții¹⁷.

Plinirea liturgică a zilei se petrece odată cu *Sfânta Liturghie*, slujba rânduită spre amiaza (și desigur culminația de *lumină* a) zilei, slujbă în cadrul căreia se săvârșește Sfânta Taină a *Euharistiei* și care constituie totodată o recapitulare (anamneză) sacramentală desăvârșită a întregii Istории Sfinte a Mântuirii.

Însă *încadrarea cosmică* a slujbelor și implicit a *cântărilor* liturgice ortodoxe nu se reduce la realitatea (astronomică a) *zilei* ca alternanță a luminii cu întunericul, ci privește și existența unor „luminători” despre crearea cărora la începuturi Sfânta Scriptură ne spune că „a zis Dumnezeu: “Să fie luminători (tot în legătură sau asociați cu *lumina* zilei și a nopții – n.n.) pe tăria cerului, ca să lumineze pe pământ¹⁸, să despartă ziua de noapte și să fie semne care să deosebească anotimpurile, zilele și anii, și să slujească drept luminători pe tăria cerului, ca să lumineze pământul”. Și a fost așa. A făcut Dumnezeu cei doi luminători mari: luminătorul cel mare pentru cârmuirea zilei și luminătorul cel mic pentru cârmuirea nopții, și stelele. Și le-a pus Dumnezeu pe tăria cerului, ca să lumineze pământul, să cârmuiască ziua și noaptea și să despartă lumina de întuneric. Și a văzut Dumnezeu că este bine” (Fac.1,14-18).

Astfel o primă evidență, ușor observabilă, este asocierea ciclului zilei și al nopții cu alternanța („zilnică”) a prezenței și mișcării pe bolta cerească a soarelui, respectiv a lunii – ciclul căruia îi corespunde în cultul ortodox ciclul liturgic zilnic, cu cântările rânduite corespunzător.

¹⁶ *Liturghier...*, p.21 ș.u.; *Tipic bisericesc*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1976, p.18 ș.u.

¹⁷ *Ceaslov...*, p.7 ș.u.

¹⁸ Pentru implicațiile simbolice să observăm că este vorba despre „luminători pe *tăria cerului* (s.n.)” (Fac.1,14) și nu (despre vreo *tărie*) a *pământului*, ca să lumineze... Așadar nu *cele pământeste* luminează (fie și științific) *cele cerești*, ci ordinea dumnezeiesc stabilită este ca cele cerești să (i)lumineze pe cele pământeste „și să despartă lumina de întuneric” (Fac. 1,18), ceea ce în plan spiritual ar corespunde unui anume discernământ (spiritual) în privința lucrurilor create/existente...

Însă și alte evidențe „vizibile”, mai subtile și mai dificil observabile (dar totuși observabile), deoarece presupun alăturarea observațiilor mișcării lunii și/sau a soarelui pe parcursul mai multor zile, ne permit constatarea unor *alte cicluri* astronomice, mai mari. În cazul lunii („luminătorul cel mic pentru cârmuirea nopții” – Fac.1,16), fazele sale observabile pe parcursul a cca. 29,5 zile (lună nouă-lună plină-lună nouă) determină aproximativ *luna calendaristică*, căreia în plan liturgic ortodox îi corepunde, simbolic, *ciclul mineal*, cu cartea corespunzătoare de slujbă numită *Minei* (*Menaion* în limba greacă – „cartea lunii” sau cartea „lunară”, în traducere), cuprinzând mai ales imnele la Vecernie și Utrenie pentru fiecare zi a lunii.

O altă ciclicitate, întinsă pe o durată încă mai mare, de asemenea observabilă astronomic, privește soarele, “luminătorul cel mare” (Fac.1,16), a cărui înălțime a mișcării pe bolta cerească variază treptat, de la o minimă (solstițiul de iarnă) la o maximă a înălțimii sale (solstițiul de vară), atunci când respectiva înălțime aparentă este măsurată la amiaza zilei. Cele cca. 365 de zile ale întoarcerii repetate la un același solstițiu inițial observat (de iarnă sau de vară) definesc *anul solar*, corespunzător *anului calendaristic* (cu o ușoară aproximație corectată periodic prin anul bisect), respectiv corespunzător anului liturgic bisericesc – cuprinzând *12 luni*, cărora în plan liturgic le corespunde *ciclul celor 12 Mineie*, cu câte o carte de imne pentru fiecare lună.

Mișcării anuale a soarelui, observabilă ziua, îi corespunde noaptea mișcarea/schimbarea anuală a poziției *stelelor*, grupate în constelații (formând *zodiacul*), care și ele au fost rânduite de Creatorul a toate ca „să fie semne care să deosebească anotimpurile, zilele și anii (s.n.), și să slujească drept luminători pe țaria cerului, ca să lumineze pământul” (Fac.1,14-15).

Dar viața liturgică a Bisericii Ortodoxe, atât de bogată în cântări de o mare diversitate ca forme imnografice (tropare, condace, canoane), nu reprezintă doar un corespondent al ciclurilor astronomice. Tradiția Bisericii Creștine, urmând uneori modele mai vechi, a asociat (cu o profundă logică simbolică) unor răstimpuri speciale și chiar fiecărei zile a *anului bisericesc* (ce începe la 1 septembrie) momente speciale sau persoane sfinte ale Istoriei Mântuirii neamului omenesc, așa cum a fost păstrată amintirea acestora în Vechiul și Noul Testament sau în Istoria Bisericii creștine. Praznice mai mari sau mai mici (cele mari începând cu prăznuirea Nașterii Preacuratei Fecioare Maria în cea de a opta zi a lunii septembrie, prima lună a anului bisericesc), trecând apoi prin zile și perioade de post cu dată fixă, până la Adormirea Maicii Domnului, la mijlocul lunii august și așezarea în raclă a cinstului Brâu al Maicii Domnului, care și încheie anul

bisericesc în această lună, toate prilejuiesc *participarea credincioșilor ortodocși la întreaga istorie sfântă a Mântuirii*¹⁹. Iar aceasta are desigur și implicații muzical-liturgice, deoarece tuturor momentelor și persoanelor sfinte comemorate – de fapt *prăznuite*, ca o sărbătoare a fiecărei zile – le sunt dedicate o mare bogăție de cântări special destinate...

La modul general, oare unde s-ar regăsi în manifestările ecumenice actuale această perspectivă cosmică firească și totodată istoric-bisericească, această conștiință liturgică (și implicit muzicală) a participării personal-comunitare și încadrării – ca o mărturisire de credință permanentă – în ordinea dumnezeiască a Creației și Mântuirii?

4. Dimensiunea soteriologică și eshatologică a vieții muzical- liturgice ortodoxe

Dacă ciclurile liturgice prezentate mai înainte corespund unor evidențe astronomice „văzute”, mai există o serie de alte cicluri între rânduielile liturgice ale Bisericii Ortodoxe, despre care se poate spune că privesc o parte mai puțin văzută, sau „nevăzută”, cea a Revelației dumnezeiești supranaturale, care nu mai este accesibilă simțurilor trupești, ci doar „vederii” spirituale care este *credința*, aceasta fiind „încredințarea celor nădăjduite, dovedirea lucrurilor celor nevăzute” (Evr. 11,1).

În acest sens ne-am putea întreba care este evidența (calendaristică și liturgică a) *ciclului săptămânii*, de șapte zile, pentru că la modul foarte omenesc (practic și util) ar fi posibile și alte grupări de zile (mai mici sau mai mari) – așa cum s-a întâmplat în istoria precreștină a lumii²⁰, eventual de câte două, de câte cinci sau chiar de câte zece zile („decade”, dacă tot numărăm zecimal...)? În cazul *săptămânii* nu mai este vorba despre vreo evidență astronomică, ci despre o legătură directă cu însăși Revelația dumnezeiască, așa cum este păstrată în Sfânta Scriptură și unde chiar în primele două capitole ni se arată cum în *cele șapte zile ale Creației* „s-au făcut cerul și pământul și toată oștirea lor. Și a sfârșit Dumnezeu în ziua a șasea lucrarea Sa, pe care a făcut-o; iar în ziua a șaptea s-a odihnit de toate lucrările Sale, pe care le-a făcut” (Fac. 2,1-2).

¹⁹ Astfel, anul liturgic “... ne dă nouă energia de a deveni (întru) deplinătatea noastră” (tr.n.), apud Joan Chittister, Tickle Phyllis, *The Liturgical Year. The Spiraling Adventure of the Spiritual Life*, în *The Ancient Practices Series*, Thomas Nelson Inc, 2009, p. 59.

²⁰ Pr.Prof.Ene Braniște, *Liturgica generală - cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, ed.II, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p.130.

Folosit de o bună parte a lumii și în mod particular de către creștini, ciclul liturgic săptămânal, care începe Duminica (de fapt cu slujba de seară din ajunul Duminicii) și se sfârșește în sâmbăta următoare, prin însăși folosirea sa liturgică se constituie drept o mărturisire de credință în Dumnezeu, Cel ce este „Făcătorul [...] tuturor celor văzute și nevăzute”²¹. Iar Biserica Ortodoxă a asociat fiecărei zile a Săptămânii o semnificație și o prăznuire specială, ilustrată în cântările/imnele liturgice corespunzătoare: *Duminica* este sărbătoarea săptămânală a Învierii Domnului, *lunea* este închinată Sfinților Îngeri, *marțea* este închinată Sfinților Prooroci și îndeosebi Sfântului Prooroc, Înaintemergător și Botezător Ioan, *miercurea* și *vinerea* sunt închinare Sfintei Cruci și Sfitelor Patimi ale Mântuitorului, *joia* este închinată Sfinților Apostoli și Sfântului Ierarh Nicolae, iar *sâmbăta* este închinată pomenirii tuturor celor adormiți (morților) și în primul rând a Sfinților Mărturisitori și Mucenici²².

Care ar fi începutul anual al săptămânilor, deoarece începutul anului bisericesc (întâi septembrie) poate cădea în oricare dintre zilele săptămânii, conform calendarului civil ? În această privință *Ziua Duminicii* prezintă o importanță deosebită, deoarece, ca *Ziua Învierii Domnului*²³, cel mai însemnat eveniment din Istoria Mânturii²⁴, ea este cea care determină și începutul socotirii numărului fiecărei Duminici (și implicit și al fiecărei săptămâni), în înșiruirea lor anuală. *Duminica Sfințelor Paști* are și o determinare astronomică (privind poziția soarelui și a lunii, în măsura în care este cea dintâi duminică după cea dintâi lună plină de după echinocțiul de primăvară), dar mult mai mult decât aceasta ea este în primul rând *Duminica*, *Ziua Domnului*, *Ziua Învierii Domnului*, *Ziua* pe care, la începuturi, Însuși Dumnezeu a hotărât-o să fie Începutul a toate, iar la „plinirea vremii” (Galat.4,4) să fie Începutul Mântuirii tuturor.

Trebuie subliniat faptul că semnificația simbolică a *Zilei Duminicii* depășește nemăsurat orice determinare, astronomică sau de alte fel. Ca *Zi a*

²¹ *Liturgier...*, p.146.

²² Pr.Prof.Ene Braniște, *Liturgica generală...*, p.131 ș.u.

²³ Adolf Adam, *The Liturgical Year: Its History and Its Meaning After the Reform of the Liturgy*, Liturgical Press, 1992, p.36: “Noul Testament ne prezintă, cu toate acestea, prima componentă a unui an liturgic care nu se va dezvolta decât deosebit de treptat. Această componentă este sărbătoarea Duminicii, prima zi a săptămânii evreiești. Aceasta a fost ziua Învierii Domnului, după cum toți evangheliștii sunt de accord” (tr.n.).

²⁴ Thomas J.Talley, *Liturgical Time in the Ancient Church: The State of Research*, în *Between Memory and Hope: Readings on the Liturgical Year*, E.Johnson Maxwell ed., Liturgical Press, 2000, p.25: “De la început să resimțim întregul confort disponibil prin ceea ce încă pare a constitui o situație de acord general: Sfintele Paști reprezintă cel mai vechi praznic anual al Bisericii Creștine.”

Învierii Domnului (a Sfințelor Paști) ea este început al *Săptămânii luminate*, care este de fapt doar revărsarea în lume a aceleiași una și singură *Zi a Învierii* – și fiind numită “luminată” după chipul zilelor Raiului, unde “a fost seară și a fost dimineață” (Fac.1,5) numai, fără noapte sau vreun alt întuneric. Astfel, Duminica Învierii nu este doar *prima* zi a săptămânii, ci ea este ziua cea *una*, cea dintâi și cea de a opta a săptămânii, ziua cea veșnică, “Ziua cea neînserată a Împărăției”²⁵ lui Dumnezeu, căreia suntem chemați să-i fim părtași. Și în această ordine restabilită a Creației nu mai sunt “luminatorii” (astronomici) văzuți aceia care determină rânduiala laudelor bisericești, ci aceasta este determinată de înseși *ciclul celor opt glasuri* al cântărilor (*Octoihului*), după numărul simbolic al eshatonului (opt), glasuri al căror șir începe chiar în Ziua Sfințelor Paști și care se succed unul după altul în fiecare zi a Săptămânii luminate, iar apoi câte unul în fiecare săptămână.

Sucesiunea câte unui glas pe zi în Săptămâna luminată și apoi a câte unui glas pe săptămână pare să ne arate o anume echivalență simbolică între zilele și săptămânile de după Înviere. Astfel, dacă prima săptămână de după Înviere – Săptămâna luminată – este (ca) o singură “zi neînserată”, atunci și “*săptămâna*” de săptămâni a celor șapte săptămâni (ca niște “zile-săptămâni luminate” de Înviere) de la Sfintele Paști până la Pogorârea Duhului Sfânt este tot una cu aceeași Zi veșnică a Duminicii Învierii.

Sfântul Vasile cel Mare descrie limpede această realitate liturgică și sacramentală: ”Facem rugăciuni stând în picioare, în zi de duminică [...] nu numai pentru a ne reaminti [...] în ziua învierii, de harul ce ni s-a dat – de faptul că am înviat împreună cu Hristos și că trebuie să privim către cele de sus – ci și pentru că (această zi) pare să fie chipul veacului viitor. De aceea, deși este începutul zilelor (săptămânii), nu a fost numită de Moise prima, ci una, “Pentru că, zice (Scriptura), s-a făcut seara și s-a făcut dimineață (și a avut loc) o zi” (Fac.1,5), ca și cum aceeași zi avea să aibă loc de mai multe ori. Această zi este una și în același timp a opta și (simbolizează) pe cea cu adevărat una și a opta zi [...] este starea care se va arăta după acest timp, ziua cea fără de sfârșit, care nu cunoaște seara nici a doua zi, acel veac netrecător și fără sfârșit [...] Viața viitoare, despre care credem că va avea loc în veacul viitor, este simbolizată de toată (perioada) Cinzecimii. Căci cea zi una și prima, înmulțită de șapte ori cu șapte, alcătuiește perioada de șapte săptămâni sfinte ale Penticostarului. Începând cu Duminica, se reia acel ciclu de 50 de ori, sfârșind cu Duminica. În felul acesta (această

²⁵ *Liturgier...* p.167.

periodă) se aseamănă veșniciei, care, ca într-o mișcare ciclică, începe de la un punct și la același punct ajunge [...]”²⁶

După perioada de opt săptămâni (cu același număr ca cel al glasurilor Octoihului) a *Penticostarului* (de la Sfintele Paști până la sfârșitul săptămânii de după Praznicul Pogorârii Sfântului Duh), atunci când se și reîncepe numărarea bisericească a Duminicilor și săptămânilor, urmează chiar perioada *Octoihului*, în care șirul glasurilor bisericești ale cântărilor liturgice se reia mereu la fiecare *opt săptămâni*, câte un glas pe săptămână. Această rânduială a glasurilor și cântărilor lor se păstrează și în perioada *Triodului* (cu Postul Mare și Săptămâna patimilor), care începe cu zece săptămâni înainte de Sfintele Paști din anul următor și care încheie astfel *Ciclul Pascal* (anual). Cântările acestui ciclu, *cântări ale Învierii*, care în perioada Penticostarului stau direct sub lumina Sfintei Învieri a Mântuitorului, răspândesc apoi această lumină a Învierii peste întreg cuprinsul anului bisericesc, deoarece *Cântările Octoihului*, așa cum ne arată chiar titlul întreg al cărții *Octoihului*, sunt „*Cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericești*”²⁷.

În Tipicul bisericesc al Bisericii Ortodoxe, combinarea cântărilor celor două cicluri, cel mineal (cu dată fixă) și cel pascal (cu dată variabilă), pare să ne descopere ceva despre luminarea ciclului mineal „al Creației” (mai pământesc, „văzut” astronomic) de către ciclul pascal, al Învierii, cel eminent revelat, în plan duhovnicesc și sacramental.

5. Concluzii

În perspectiva celor mai înainte prezentate, credinciosului ortodox îi este greu să renunțe la o viață liturgică în plenitudinea actualizării permanente a Revelației dumnezeiești (totodată cosmică și soteriologică) prin mijlocirea cântărilor liturgice de origine bizantină și a venerabilelor rânduieli bisericești, plenitudine care depășește cu mult imanența istorică a unor „inițiative” (uneori simple „ambii”) individuale sau de grup.

Orice fel de renunțare în favoarea altor „aranjamente” (para-) liturgice sau „eclesiale” este cu atât mai dificilă, cu cât pare mult mai greu (dacă nu imposibil) să se afle în acestea (sau pentru acestea) din urmă o

²⁶ Sfântul Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh*, în ”Scrieri”, Partea a treia, trad. de Constantin Cornișescu și Teodor Bodogae, seria „Părinți și Scriitori Bisericești, nr.12, București, 1988, p.80 ș.u. (PG 32,189-192)

²⁷ *OCTOIH MARE care cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericești...* (ed.VI, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1975).

adâncă și autentică justificare duhovnivească, adică privind lucrarea adevărată și tainică a Harului Duhului Sfânt.

Însă, la modul oarecum reciproc, de-a lungul secolelor, imnele liturgice de origine bizantină au fost traduse în toate limbile popoarelor în care s-au aflat credincioși ortodocși, împreună cu cântările și rânduielele de cult ale Bisericii Ortodoxe, în așa fel încât acest adevărat tezaur muzical-liturgic să poată fi oferit tuturor, spre mântuire.

DIMENSIUNEA FENOMENOLOGICĂ ȘI TEOLOGICĂ A CÂNTĂRII TRADIȚIONALE DIN BISERICA ORTODOXĂ ÎN RAPORT CU NOTAȚIA MUZICALĂ ȘI ÎNREGISTRĂRILE FONOGRAFICE

Unele dintre metodele curente de cercetare muzicologică, în particular prin analiză, implică notarea sau transcrierea muzicii – la modul mai concret, este vorba despre transpunerea unui *fenomen muzical* oarecare (în sensul unui eveniment sonor specific ce influențează universul afectiv al omului¹) într-un corespondent vizual, constituit de un tip sau altul de *scriere*, de ”grafie” muzicală, pe un suport material. Transpunerea respectivă poate fi mai grosieră/rezumativă sau mai amănunțită, așa cum se poate proceda, spre exemplu, în cazul transcrierii muzicilor de factură folclorică². Faptul că pot exista mai multe nivele de fidelitate a transpunerii fenomenului muzical-sonor în sistemele (diferite) de notație muzicală poate ridica deja semne de întrebare privind adecvarea acestei metodologii pentru o cercetare științifică (muzicologică), sau, în orice caz, impune precauții suplimentare, prin luarea în considerare a relativității corespondenței între fenomenul muzical (în sine) și transpunerea lui grafică.

Înregistrările muzicale ale ultimului secol (și ceva) au dus poate la cel mai ”înalt” nivel (*high fidelity*) fidelitatea ”grafiei sonore”, prin ceea ce se numește chiar ”fonografie”, materializată în descoperirea *fonografului* spre sfârșitul secolului al XIX-lea, iar apoi prin folosirea și repetata sa perfecționare astfel încât, dacă în România primele înregistrări fonografice datează cel mai probabil undeva între anii 1905-1913³, oarecum cronologic fonografului i-au urmat, ca mereu mai perfecționate ”întrupări”, gramofonul, patefonul, pick-up-ul, magnetofonul, casetofonul, pentru variantele analogice de înregistrare, apoi formatele digitale (wav, mp3) cu suporturile materiale corespondente, precum CD, DVD, HD, memorii flash,

¹ Sergiu Celibidache, *Despre fenomenologia muzicală*, Editura Spandugino, București, 2012, p.14, 18 ș.u.

² Emilia Comișel, *Probleme de transcriere*, în “Studii de etnomuzicologie”, vol. II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1992, p.181 ș.u.

³ http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Fonoteca_de_Aur#cite_note-3 (12.05.2016).

SD, SSD, iar mai nou, cu suporturi uneori mai "virtualizate" pe serverele internetului, în cloud etc.

Sinusoidale vizualizate pe hartie sau pe ecran ale sunetului "captat" pe respectivele suporturi materiale, magnetice sau virtuale, în "transcrieri" tehnice analogice sau digitale, constituie poate o corespondență mai strânsă cu evenimentul sonor, dar cu un eveniment "trecut" (oarecum "mort"), iar respectivele "grafisme (sinusoidale)", chiar dacă importante pentru inginerii de sunet, nu și-au aflat, chiar și după un secol de devoltare, o așa mare răspândire între muzicologi, în comparație cu folosirea mai vechilor și "clasicelor" analize cu ajutorul portativului/-elor.

Pe de altă parte, actul *interpretării muzicale*, chiar pornind de la un text muzical, atenționează de asemenea asupra "elasticității" relației dintre grafie și fenomenul sonor muzical, prin faptul că "interpretările" textului muzical pot fi atât de diferite...⁴

Cercetarea cântării bisericești nu face excepție de la obișnuințele (și problemele) de metodologie muzicologică mai înainte amintite. Astfel, încă acum o jumătate de secol, Gheorghe Ciobanu compara stilurile tradiționale deosebite de cântare din Biserica Ortodoxă Română, plecând de la transcrierile deja existente în cărțile de cântări bisericești publicate în ultimul secol în diferitele regiuni istorice ale României⁵. O metodologie asemănătoare au utilizat și alți cercetători ai raportului între diversele semiografii muzicale folosite în diferitele tradiții locale ale muzicii bisericești, în particular ale muzicii în Biserica Ortodoxă Română⁶. Iar în ceea ce privește folosirea mijloacelor fonografice moderne pentru studierea cântării bisericești (în particular a celei din Transilvania), încă în anul 1940, Petru Gherman arăta că "pentru o complectă cunoaștere a muzicii bisericești existente în practica poporului nostru, este nevoie de a uza de toate mijloacele de investigație pentru aducerea ei la lumină, ca: fonograf,

⁴ Sergiu Celibidache, *Despre fenomenologia muzicală...*, p.53, 63 ș.u.

⁵ Gheorghe Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, în "Biserica Ortodoxă Română" XC (1972), nr.1-2, p.162-195.

⁶ Spre exemplu Elena Chircev, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol.I - *Transcrierea muzicii românești de tradiție bizantină în notație lineară*, vol.II - *Repertoriul liturgic românesc pe portativ în colecțiile de cântări bisericești din Transilvania și Banat*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p.11 (vol.I): "Spațiul românesc se singularizează însă și prin paradoxul coexistenței celor două sisteme de notație, în manifestările scrise ale repertoriului muzical bisericesc, din diferite zone. Neume și portativ conservă în paginile cărților un repertoriu muzical bisericesc având origine comună..."

notație după auz de la cât mai mulți cântăreți de biserică și cuprinzând cât mai mult spațiu geografic..."⁷.

Însă lucrurile pot fi privite și din alte perspective. În acest sens, un proiect desfășurat pe durata mai multor ani privind *Cercetarea sistematică și valorificarea tezaurul de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*⁸ ne-a pus pe cei implicați direct în situația de a reevalua numeroase "obișnuințe" metodologice și a ne pune întrebări în legătură cu ceea ce înseamnă "știință" muzicală, teoretică sau/și practică, atunci când este vorba despre o cultură muzicală cu o majoritară componentă de oralitate. În acest caz, se pare că miracolul jubilației improvizatorice, irepetabil sau de fapt repetabil în chip variat și împodobit diferit, intră într-o relație deosebit de complexă cu spiritul "literei" muzicale.

Între numeroasele distincții operate cu prilejul proiectului amintit una privea cântăreții "cu școală" în raport cu cei "fără școală" (ghilimelele respective vor să spună ceva despre relativitatea a ceea ce numim "școală" în situația specifică și de fapt cu totul specială a tradiției cântării bisericești ortodoxe). Deși marea majoritatea a cântăreților avuți în vedere (cca. 100 de persoane) proveneau din mediul sătesc, cei din prima categorie ("cu școală"), probabil din dorința de "propășire" culturală (și profesional-socială), urmaseră și o formație muzicală instituțională (la nivel oarecum elementar), de obicei fie în cadrul cursurilor unui Seminar teologic, respectiv ale unei Facultăți de Teologie (având ca finalitate de obicei preoția)⁹. Elementele sau rudimentele de educație muzicală dobândite priveau mai ales raportul cu "notele" muzicale și deprinderile de solfegiere – oarecum "scris-cititul" muzical, corespondent "științei de carte" al școlii/ciclului primar(e)/elementar(e). Ce caracterizează stilul de cântare al acestor cântăreți "alfabetizați" muzical este legătura "solfeistică" (foarte) strânsă cu textul muzical scris. Foarte rar, câte o întorsătură sau o

⁷ Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalități*, în "Omagiu Înalt Prea Sfinției Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.435.

⁸ Granturile CNCISIS (Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior) nr.290/2002, nr.368/2003 și 2004.

⁹ Vasile Grăjdian, *Aspecte privind profilul cântărețului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului*, publicat în "Anuarul academic" 2008/2009 al Facultății de Teologie "Andrei Șaguna" a Universității "Lucian Blaga" din Sibiu, p.21-23.

ornamentație destul de prudentă amintea de originea (totuși) mai "folclorică" a cântăreților¹⁰.

Stilul de cântare al celeilalte categorii de cântăreți, al celor "fără școală", este cu totul altul, cu totul popular/folcloric, de o tranziție sonoră exuberantă, dar nu lipsită de o coerență și o logică muzicală mai subtilă, foarte dificil de transcris în notația "clasică" și unde mai ales înregistrarea "fono-grafică" sau adausurile notaționale de factură mai modernă pot ajuta la o oarecare "fixare" grafică, (oarecum) sincronică, a realității sonore atât de diacronice¹¹.

O categorie foarte interesantă este cea intermediară, a cântăreților "fără școală", cu o formare "prin ucenicie" la strana bisericii până la vârsta adultă și care ulterior, din dorința/nevoia/aspirația de perfecționare personală, au învățat, adeseori autodidact, o variantă de notație muzicală, în cazul nostru cea guidonică, pe portativ. Aceștia ne descoperă o cu totul altă raportare a interpretării la scrierea muzicală. "Nota" muzicală nu este doar corespondentul unui sunet acustic cu o frecvență egal (și continuu) determinată, ci o trimitere la o realitate interpretativă mult mai bogată sonor, către o adevărată "inflorescență" muzicală ce ține de viața și practica muzicală dinainte cunoscută, în chip cu totul oral¹². Această categorie de cântăreți probabil reprezintă cazul cel mai "complet/complex", desăvârșit, al unor adevărați Maeștri ai cântării bisericești.

Dar "știința" și "școala" în domeniul muzical, în particular al cântării bisericești, își dezvăluie și alte dimensiuni și sensuri în mediul tradițional al satului românesc. Astfel, acolo unde se întâmplă să se întâlnească mai mulți cântăreți, de variate vârste, în același sat, constatăm existența ad-hoc a unor adevărate "academii sătești" de muzică bisericească (cum am aflat în Sadu¹³), uneori și sub forma unor "dinastii de cântăreți bisericești", ce înglobează câteva generații (precum familia Luca din Ocna Sibiului), cu variate grade de "școlarizare" muzicală¹⁴.

¹⁰ Vasile Grăjdian, Sorin Dobre, Grecu Corina, Streza Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradițională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universității "Lucian Blaga", Sibiu, 2007, p.136 ș.u.

¹¹ *Ibid.*, p.154 ș.u.

¹² *Ibid.*, p.149 ș.u.: Ivan Constantin din Sadu este un exemplu tipic în acest sens.

¹³ *Ibid.*, p.368: spre exemplu *Indexul alfabetic al localităților de domiciliu al cântăreților bisericești* numără șase cântăreți în Sadu.

¹⁴ *Ibid.*, p.367: în afară de bunicul Luca, cântăreț decedat (dar menționat) la data cercetării, *Indexul alfabetic al cântăreților bisericești* menționează pe mama Victoria Luca "fără școală de muzică" (p.260 ș.u.), tatăl Dumitru, cu Școala populară de artă (p.259 ș.u.), fiii Dumitru (p.255 ș.u.) și Simion (p.245 ș.u.), cu Școala populară de artă și cu Facultate de Teologie.

Din această perspectivă, uniformizarea ”de școală” și ”prin școală” (de muzică instituționalizată) a cântăreților ”cu școală” amintiți mai înainte nu reprezintă probabil cea mai benefică cale de urmat în *arta* cântării bisericești, prin relativa ”sterilizare” a inspirației și a creativității muzicale. Și ne putem aminti și eforturile de uniformizare muzicală – instituțională și generală – ale Bisericii Ortodoxe Române în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea¹⁵, până la urmă un fel de standardizare (de factură industrializantă ?!) a unei realități vii, cum este cea a practicii și ”practicării” cântării în mod tradițional în Biserică. Iar atunci când spunem ”tradițional” avem în vedere legătura tuturor tradițiilor muzical-liturgic locale, regionale, istorice cu ceea ce se numește la modul general și cu toată reverența cuvenită *Tradiția Bisericii*¹⁶, ca izvor și rădăcină a oricărei manifestări *bisericești*.

La modul retoric desigur ne putem pune eventual întrebări și în ceea ce privește relevanța muzicologiei bisericești în raport cu practica muzicală liturgică de zi cu zi din Bisericile ortodoxe. Reținerea față de excesiva teoretizare și precauțiunea tradițională vis-a-vis de scriere/notație (ceva din avertismentul biblic conform căruia ”litera ucide, iar duhul face viu”- 2 Cor.3,6) este cea care face ca aceasta din urmă să fie considerată doar un sprijin, un ajutor mnemotehnic (așa cum era și străvechea tradiție *cheironomică*, în care conducătorul grupului de cântăreți se folosea de o ”combinație între dirijatul în sens modern și o gestică cu rol de ghid mnemonic pentru cântăreți, care cântau pe dinafară” - trad.n.)¹⁷ pentru cântarea vie, propriu-zisă, căreia doar practica îndelungată urma să-i dea adevărata sa viață muzicală, printr-o „interpretare” orală meșteșugită¹⁸, ca o ”exighisire” mai mult sau mai puțin dezvoltată¹⁹.

¹⁵ Vasile Grăjdian, *Uniformizarea cântării în Biserica Ortodoxă Română*, în vol. ”Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu la 70 de ani – Volum omagial”, Editura Basilica, București, 2010, p.138-148.

¹⁶ Nicolae Chițescu, Isidor Todoran, Ioan Petreună, *Teologia dogmatică și simbolică*, vol.I, ed.II. Editura Renașterea, Cluj, Napoca, 2004, p.141 ș.u.

¹⁷ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.288 ș. u.

¹⁸ Gheorghe Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol. ”Rhythm in Byzantine Chant”, Hernen, 1991, p.26: ”de la început a apărut o tradiție care s-a îmbogățit de-a lungul timpului și care a fost transmisă mai mult pe cale orală decât prin scris. Această tradiție a suplinit - prin transmisiune orală - ceea ce tratatele teoretice uitau să ne spună” (trad.n.).

¹⁹ Nicolae Gheorghită, *Chinonicul Duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Editura Muzicală, București, 2007, p.106 ș.u.

Cadrul cultural, inclusiv prin componenta sa educațională, pare probabil să fie cel care dă relevanță interpretativă (muzicală) oricărui sistem de notație (iar nu invers), urcând trepte ale artei interpretative precum în tradiția muzicală bizantină, de la paralaghie/solfegiu, prin metrofonie, spre melosul artei psaltichiei sau cântării (artistice) propriu-zise.²⁰

Iar în cazul ”muzicii bisericești”, cadrul definitoriu este cel *bisericesc*, în Biserică totul fiind determinat *teologic*, adică de ceea ce înseamnă propriu-zis teologie, implicând credința în revelația dumnezeiască, cu toată istoria și consecințele culturale ce decurg din aceasta. Caracterul liturgic și simbolic²¹, dimensiunea biblică²², cea pnevmatologică²³ și alte aspecte caracteristice domeniului și mediului bisericesc sunt cele ce vor modela și viziunea asupra muzicii (*bisericești*, adică la modul propriu ”din Biserică”), prin raportarea la timp – la timpul istoric – dar și la veșnicia Împărăției lui Dumnezeu²⁴, definind specific inspirația muzicală²⁵ sau chiar raportul cu ”scrierea” (muzicală)²⁶. În privința acesteia din urmă este interesant de observat și simbolica teologică asociată notației bizantine la Nicolae Vlemide²⁷.

*

Pentru a încerca o scurtă concluzie la capătul considerațiilor anterioare, se poate spune că orice cercetare cu intenție științifică – și cu o cât mai bună ”con-știință” a ceea ce este ”știința” – în domeniul muzicii bisericești trebuie să nu se despartă, să nu ”uite” sau să se ”abstragă” de la realitatea (sonoră a) practicii muzical-liturgice în Biserică, aceasta incluzând și păstrarea legăturii neîntrerupte cu determinarea teologică, dumnezeiască, a cântării bisericești.

BIBLIOGRAFIE:

- [1]. CELIBIDACHE, Sergiu, *Despre fenomenologia muzicală*, Editura Spandugino, București, 2012.

²⁰ *Ibid.*, p.96 ș.u.

²¹ Vasile Grajdian, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Aspecte de identitate ale cântării liturgice ortodoxe*, Editura Universității ”Lucian Blaga”, Sibiu, 1999, p.23 ș.u.

²² *Ibid.*, p.75 ș.u.

²³ *Ibid.*, p. 97 ș.u.

²⁴ *Ibid.*, p. 46 ș.u.

²⁵ *Ibid.*, p. 100 ș.u.

²⁶ *Ibid.*, p. 118 ș.u.

²⁷ Nicolae Gheorghită, *Chinonicul Duminical...*, p.106 ș.u.

- [2]. CHIRCEV, Elena, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol.I - *Transcrierea muzicii românești de tradiție bizantină în notație lineară*, vol.II - *Repertoriul liturgic românesc pe portativ în colecțiile de cântări bisericești din Transilvania și Banat*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
- [3]. CHIȚESCU, Nicolae; TODORAN, Isidor; PETREUȚĂ, Ioan, *Teologia dogmatică și simbolică*, vol.I-II, ed.II. Editura Renașterea, Cluj, Napoca, 2004.
- [4]. CIOBANU, Gheorghe, *Muzica bisericească la români*, în "Biserica Ortodoxă Română" XC (1972), nr.1-2, p.162-195.
- [5]. CIOBANU, Gheorghe, *La rythmique des neumes byzantins dans les transcriptions de J.D.Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, în vol. "Rhythm in Byzantine Chant", Hernen, 1991, p.21-35.
- [6]. COMIȘEL, Emilia, *Studii de etnomuzicologie*, vol. II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1992.
- [7]. GHEORGHITĂ, Nicolae, *Chinonicul Duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Editura Muzicală, București, 2007.
- [8]. GHERMAN, Petru, *Muzica bisericească din Ardeal - generalități*, în "Omagiu Înalt Prea Sfinției Sale Dr. Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire", Sibiu, 1940, p.426-437.
- [9]. GRĂJDIAN, Vasile, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Aspecte de identitate ale cântării liturgice ortodoxe*, Editura Universității "Lucian Blaga", Sibiu, 1999.
- [10]. GRĂJDIAN, Vasile, *Aspecte privind profilul cântărețului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului*, publicat în "Anuarul academic" 2008/2009 al Facultății de Teologie "Andrei Șaguna" a Universității "Lucian Blaga" din Sibiu, p.15-28.
- [11]. GRĂJDIAN, Vasile, *Uniformizarea cântării în Biserica Ortodoxă Română*, în vol. "Pr.prof.dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani – Volum omagial", Editura Basilica, București, 2010, p.138-148.
- [12]. GRĂJDIAN, Vasile; DOBRE, Sorin; GRECU, Corina; STREZA, Iuliana, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradițională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universității "Lucian Blaga", Sibiu, 2007.
- [13]. WELLESZ, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961.
- [14]. http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Fonoteca_de_Aur#cite_note-3 (12.05.2016)

CÂNTAREA LITURGICĂ ORTODOXĂ ȘI NOILE MEDII DE COMUNICARE

A. Între Tradiție și modernitate. Teologie

Biserica Ortodoxă și cultul său pot fi descrise ca fiind (deosebit de) tradiționale. *Muzica liturgică* în Biserica Ortodoxă, ca parte a cultului său, este caracterizată de asemenea de câteva aspecte tradiționale: ea este «cântare» (doar muzica vocală este îngăduită), *monodică* (după rădăcinile sale bizantine) sau de o polifonie/armonie nu excesiv de dezvoltată (precum folosirea ison-ului, spre exemplu) și rămâne credincioasă *Octoihului* (adică celor opt glasuri bisericești).

Faptul că muzica liturgică ortodoxă este doar «cântare» (muzică vocală) și nici un fel de instrumente muzicale nu sunt permise poate trezi întrebări referitoare și la folosirea noilor medii de comunicare în (legătură cu) muzica liturgică ortodoxă – în cazul în care aceste medii pot fi considerate instrumente sau un fel de instrumente muzicale. Radio-ul, televiziunea, mai nou internet-ul și nenumăratele tipuri de înregistrări (începând cu fonograful și până la ultimele CD-uri sau DVD-uri), toate sunt instrumente cu caracter tehnic, care colportează multă muzică, dar ele nu sunt tradiționale – ele nu sunt lucruri vechi, bine verificate în timp. Ele au apărut doar în ultimele unul-două secole de istorie.

Pentru o analiză mai profundă a problemei este necesar să încercăm o mai bună înțelegere a interzicerii instrumentelor muzicale în muzica liturgică ortodoxă, deoarece pare să existe un oarecare *substrat teologic* în spatele acestei interdicții. Și cea mai importantă pare să fie legătura strânsă a cântării liturgice cu *realitatea (inter)personală* a slujbelor ortodoxe.

Ce vrea să însemne această realitate *(inter)personală* a slujbelor ortodoxe? Orice slujbă creștină își are originea în prezența Mântuitorului Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, în mijlocul oamenilor. Dumnezeu întrupat ca om, Iisus Hristos a venit să se adreseze/să vorbească omului în mod direct, pentru a învăța/a propovădui calea spre Mântuire într-un *dialog, față către față*, la fel ca în Rai (Fac.2-3) și conform naturii *personale* a omului (persoană/*prosopon* - „față către față”) – a omului făcut „după chipul și

asemănarea” lui Dumnezeu (Fac.1, 26) și alcătuit din trup și suflet (Fac.2,7).

Mântuitorul nu și-a manifestat puterea prin intermediul vreunor instrumente (tehnice) sau prin vreun fel de instrumente media (cu excepția poate a unor minuni singulare, care puteau avea și un caracter paradigmatic), ci a descoperit puterea *cuvântului dialogal*, între simple ființe umane. De-a lungul întregii istorii a Bisericii, și poate mai mult în partea ortodoxă a Bisericii, Tradiția a păstrat acest aspect al dialogului direct cu Dumnezeu, ca între persoane, un dialog cu Dumnezeu cel prezent, dialog posibil în cadrul slujbelor bisericești, în lumina Harului Dumnezeiesc, a lucrării Duhului Sfânt.

Cântarea liturgică, ca și cuvânt împodobit, ca și *cuvânt cântat* (neobișnuit a fi cântat în această lume, dar obișnuit a fi cântat de către îngeri în ceruri), nu are nevoie de vreun alt fel de «mediu» pentru vreun fel de «comunicare», deoarece scopul slujbei bisericești – și a cântării sale – este realizarea plenitudinii *comuniunii*.

După atâtea secole (două milenii) de viață liturgică în cadrul Tradiției, ce ar putea aduce *nou* cele câteva noi medii de comunicare cu caracter tehnic? Dacă această eventuală noutate este importantă pentru mântuirea omului (scopul creștinismului), atunci este important de asemenea de înțeles dacă este posibilă vreo relație, vreo legătură *teologică* între respectivele noi medii de comunicare și sensul (inter)personal al slujbelor ortodoxe, ca o posibilă corelare cu viața liturgică din Biserica Ortodoxă.

B. Noile medii de comunicare și elementele liturgice tradiționale

a. Câteva vechi simboale liturgice: Biblia ca scriere, icoana ca imagine și clopotul ca sunet și instrument (muzical)

Noile medii de comunicare operează cu *scrieri* (tipărituri, e-mail, Internet etc.), *imagini* (fotografii, cinema, televiziune, DVD-uri etc.) și *sunete* (telefonul, radio-ul, diversele fonografii, CD-uri, Mp3 etc.) - toate acestea produse și transmise/comunicate cu/prin instrumente tehnice (materiale). Pentru a cerceta posibila integrare a unor astfel de medii instrumentale în slujbele ortodoxe, poate fi folositoare comparația noilor medii cu câteva *vechi simboale liturgice*, a căror aparență materială și instrumentală este (sau pare) apropiată noilor medii – ca scriere, imagine sau sunet.

Unul dintre cele mai importante simboale liturgice creștine îl constituie Sfintele Scripturi ale *Bibliei*. În formă manuscrisă sau tipărită, Cuvântul scris al lui Dumnezeu își revelează întreaga sa putere dătătoare de viață prin citirea și interpretarea (tâlcuirea) sa în sfintele aslujbe ale Bisericii Ortodoxe și mai ales la Sfânta Liturghie¹. În acest cadru liturgic Cuvântul lui Dumnezeu creează comuniune (inter-personală) între credincioși. Astfel Biblia este legată din punct de vedere spiritual de slujba bisericească – și de caracterul (inter)personal al acesteia.

O tratare mass-mediatică a Bibliei, în sensul tipăririi și distribuirii de masă a cărții, pare să favorizeze o abordare protestantă («protestament») a Cuvântului lui Dumnezeu. Spre o astfel de concluzie ne poate conduce, spre exemplu, relativa sincronizare istorică și geografică, în secolele XV-XVI și în aria Europei Occidentale, între apariția protestantismului și tiparul lui Gutenberg, împreună cu alfabetizarea școlară generală – aceasta din urmă pentru a ajuta *lectura individuală* a Bibliei tipărite și distribuite tuturor. (În paranteză și tot din punct de vedere istoric și geografic, începând cu sec.al XV-lea, este de menționat și scăderea influenței Bisericii Ortodoxe Răsăritene, odată cu căderea Constantinopolului bizantin sub turcii musulmani.)

Însă *lectura individuală* a Bibliei poate induce o *interpretare individuală* a Sfintei Scripturi, o nuanță individuală și în cele din urmă sectantă (de fapt nu doar una, ci, cu timpul, multe mii de variante diferite) în ceea ce privește credința creștină. Este cazul Creștinătății apusene din ultimele cinci secole, dar nu este o cale pe care să o poată urma Biserica Ortodoxă. De aceea, adevărata credință și adevăratul sens al Bibliei sunt cele care se revelează în cadrul comuniunii liturgice a întregii (și unicei) comunități ecclesiale.

Dacă, la fel ca și tipărirea de masă, alte tratări mass-media ale Bibliei produc aceleași efecte sectante, aceasta nu le recomandă pentru o folosire liturgică ortodoxă.

Acum, în directă legătură cu cântarea liturgică ortodoxă, este de amintit faptul că aceasta din urmă are un pronunțat caracter biblic².

În același mod, *icoanele* reprezentând pe Mîntuitorul sau Sfinții ai Bisericii au sens și utilizare doar *liturgică* în Biserica Ortodoxă. Ele descoperă prezența respectivelor Persoane sfinte prin Harul Duhului Sfânt. Cadrul unei expoziții sau a unui muzeu schimbă cu totul sensul și folosința

¹ Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, Craiova, 1986, p.191-200.

² Sebastian Barbu-Bucur, *Cântarea de cult în Sfânta Scriptură și Sfânta Scriptură în cântările Bisericii*, "Studii Teologice" seria II, XL (1988), nr.5, p.86-104.

icoanei. În aceste situații icoana își pierde condiția sa religioasă, devenind un simplu obiect cultural. Pentru cântarea liturgică ortodoxă situația analogă este cea a *concertului religios ce are loc în afara bisericii* – în acest caz cântarea de proveniență bisericească devine poate mai artistică, dar nu mai este liturgică.

În sfârșit, *clopotul* – un instrument sonor (potențial) muzical folosit în Biserica Ortodoxă. Însă acesta este folosit în afara timpului și a spațiului slujbelor ortodoxe. El este folosit în general *înainte* de slujbă și doar pentru a chema creștinii la slujbă, ca un simplu *semn* sau *semnal* sonor.

Ca instrument doar material, el nu este cuvântător și îi lipsește duhul. Cuvântul dumnezeiesc are nevoie în slujbele Sale de altfel de «instrumente», totodată materiale cât și spirituale, așa cum este omul cântăreț. Pentru realitatea liturgică sunetul clopotului rămâne ca un simplu «atom» material sau ca un «bit» de informație, care poate reprezenta în mod sintetic armonioasă «cantare» (/«muzică») a întregii lumi materiale - dar numai a lumii *materiale*, cu specificul său «concert liturgic» adus lui Dumnezeu.

b. Cântarea ortodoxă ca simbol liturgic

Câteva cuvinte sunt necesare și referitor la sensul *liturgic* al muzicii (/cântării) bisericești ortodoxe. Urmând Sfinților Părinți, teologii ortodocși de astăzi prezintă de asemenea muzica în Biserica Ortodoxă drept o activitate *liturgică*, în cadrul liturgic mai general al Bisericii.

Liturgic înseamnă însă totodată și *simbolic*. Și astfel, cântarea liturgică ortodoxă simbolizează *cântarea cerească a îngerilor*³, prin intermediul inspirației melozilor descoperită oamenilor – care pot astfel să cunoască lumina dumnezeiască și împreună cu îngerii să aducă cântare de laudă lui Dumnezeu.

Însă cântarea comună a îngerilor cu oamenii este o *viziune eshatologică a Împărăției cerurilor*⁴ – și cântarea liturgică (inter)mediază simbolic participarea la această realitate.

Oamenii cântând împreună și oamenii cântând împreună cu îngerii lui Dumnezeu constituie de asemenea un *simbol al unității de credință*⁵.

³ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.58.

⁴ Sf.Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, tr. Dumitru Stăniloae, "Revista Teologică", 1944, nr.7-8, p.351 (PG 91, 709).

⁵ Dumitru Stăniloae, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință*, "Ortodoxia" XXXIII (1981), nr.1, p.58-72.

Acest fel de simbolism caracterizează cântarea ortodoxă în întreaga sa istorie creștină. Și este important de observat dacă, la fel ca și cântarea ortodoxă și la fel ca celelalte vechi simboale liturgice (amintite mai înainte), noile medii de comunicație posedă potențialități simbolice asemănătoare, care să le poată deschide calea către o utilizare liturgică în Biserica Ortodoxă – singure sau împreună cu cântarea liturgică tradițională.

c. Scopuri și folosiri obișnuite ale noilor medii de comunicare

Dacă încercăm să aflăm originile mediilor de comunicare, în cauzalitatea lor spirituală, putem vorbi despre nevoia unor persoane aflate într-o *relație de dragoste*, de dragoste familială sau prietenie, de a birui distanța corporală/materială, uneori o foarte mare distanță. Desigur, putem vorbi despre *interes* dincolo de distanță, ca în comerț sau într-o campanie de război, dar în aceste cazuri ne deplasăm deja către un alt nivel spiritual, care explică apariția marilor distanțe între oameni.

De ce călătoresc oamenii, uneori la așa mari distanțe ? În călătorii de explorare, turism, emigrare, depărtate campanii de război, ce sperăm să găsim ? Ceva mai bun, material sau spiritual, o bucăciică din Raiul pierdut !?

Dar acest fel de căutare a fericirii ne aduce *ne-fericirea* spirituală a depărtării de persoanele iubite. Ce fel de poștă ne poate ajuta ? Poșta clasică («tradițională»?) este prea lentă. Noile medii de comunicare *instant* ne promet un contact mai bun, *în timp real*, cu celălalt. Dar nu în «spațiu real», pentru că în cele din urmă am nevoie *să-l întâlnesc, să-l ating* pe celălalt, să ne împărtășim pâinea și cuvântul «față către față» și «gură către gură» (2 Ioan 12; 3 Ioan 13-14). Este ca o necesară acțiune liturgică. Pentru că într-o acțiune liturgică eu trebuie să-i întâlnesc pe ceilalți și pe Celălalt, pe Dumnezeu, în prezența Sa spirituală și liturgic-sacramentală.

Noile medii de comunicare nu ne aduc ceva «nou» în acest domeniu al prezenței reale a celuilalt și nimic nou despre Celălalt, Dumnezeu în persoană. Astfel, există o oarecare contradicție între condiția «depărtată» a celor care folosesc (de aceea) mijloacele de comunicare și importanța prezenței corporale în actele liturgice tradiționale. Dar cea mai mare problemă în ceea ce privește folosirea liturgică a mijloacelor de comunicare rămâne referința la Dumnezeu. Ce nouă descoperire esențială despre Dumnezeu ne aduc nouă noile medii de comunicare ? Noi nu avem neapărat nevoie de (prea multă) credință pentru a le folosi.

Folosirea obișnuită a noilor medii de comunicare este doar una omenească, materială, neutr(al)ă și imanentă. Nu putem folosi noile medii de comunicare pentru a comunica cu cerul, cu Dumnezeu. Sau, și mai

omenește, nu putem comunica prin intermediul noilor medii de comunicare cu persoanele iubite, de care suntem separați prin distanța ultimă a morții.

Dar în schimb putem aceasta prin oricare slujbă bisericească. Pentru că oricare slujbă bisericească își are rădăcina în Învierea Fiului lui Dumnezeu și astfel participăm la biruința asupra morții, cea mai mare depărtare posibilă între oameni, între oamenii aflați într-o legătură de iubire. Prin cântarea dumnezeiască și toate celelalte simboale ale slujbelor încercăm să comunicăm nu doar dincolo de moartea materială, dar și peste moartea spirituală, a urii și răului. Distanța spirituală a urii dintre oameni poate fi uneori mai mare decât cea spațială și cum pot ajuta «noile mijloace de comunicare» acolo unde nu este de acoperit vreo distanță în spațiu, ci o mare distanță spirituală în câmpul iubirii ?

În acest ultim domeniu eficacitatea «mediilor» simbolice și liturgice tradiționale a fost verificată de multe generații de creștini.

C. Concluzii

Concluziile privind utilizarea liturgică a noilor medii de comunicare par să fie sceptice, dar istoria acestor medii nu a ajuns la sfârșit. Rămâne de văzut cum «comunicarea» poate să ajute în cele din urmă *comuniunii*. Și, în cazul concret al cântării liturgice, cum pot ajuta unele noi medii (radio, televiziune, internet, CD etc.) la împlinirea aceluiași scop liturgic al comuniunii...

Semnificația spirituală și poate liturgică a noilor medii de comunicare rămâne încă să fie eventual înțeleasă. Poate că ele exprimă de o manieră indirectă și para-liturgică tocmai marea nevoie a întregii lumi de a găsi o cale spre comuniune, un strigăt de chemare a lumii spre iubire, către comuniunea întru iubire.

UNITATEA CÂNTĂRII LITURGICE ORTODOXE ȘI PROVOCAREA DIVERSITĂȚII MUZICALE CONTEMPORANE

Următoarele pagini au ca scop evidențierea relației complexe între eforturile de exprimare a unității eclesiale prin intermediul unor forme unitare ale cântării bisericești sau, altfel spus, între încercările de ”uniformizare” a unor aspecte ale acestei cântări, îndeosebi în Biserica Ortodoxă Română și marea diversitate muzicală pe care mai ales lumea contemporană o propune sau o contra-pune manifestărilor muzical-liturgice ale Bisericii Ortodoxe.

1. Unitatea cântării liturgice ortodoxe

Adesea și în mod firesc s-a pus problema *unității cultice* în cadrul Bisericii Ortodoxe¹, deoarece un același mod de slujire liturgică a părut întotdeauna o condiție a realizării unității bisericești la modul mai general, implicit a realizării comuniunii credincioșilor ortodocși, cea care stă la temelia realității eclesiale, ca o manifestare a iubirii treimice în lume². Iar problemele de unitate a cultului în general privesc, în particular, și cântarea liturgică³, componentă permanentă a slujbelor ortodoxe⁴.

În acest sens, în prima jumătate a secolului al XX-lea, unitatea cântării liturgice în Biserica Ortodoxă Română s-a pus în termenii *unificării* și ai *uniformității*. Astfel, în anul 1928, cu ocazia Congresului de la Sibiu al

¹ *Statutul pentru organizarea și funcționarea a Bisericii Ortodoxe Române* (Monitorul Oficial, Partea întâi nr. 50/22.01.2008) arată în Art. 2 (1) că ”Biserica Ortodoxă Română, de origine apostolică, este și rămâne în comuniune și *unitate dogmatică, liturgică* (s.n.) și canonică cu Biserica Ortodoxă universală” cf. http://patriarhia.ro/images/documente/statutul_bor.pdf (9.05.2016). A se vedea și Pr.Prof.Dr. Liviu Streza (IPS Prof.Dr. Laurențiu Streza), *Păstrarea unității în savârșirea cultului divin și importanța ei pentru unitatea Bisericii Ortodoxe Române. Combaterea inovațiilor și practicilor liturgice necanonice*, în „Mitropolia Ardealului” XXXIV (1989), nr.2, p.29 ș.u.

² Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1978, vol.I, p.81.

³ Pr.Prof.Dr.Dumitru Stăniloae, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință*, în „Ortodoxia” XXXIII (1981), nr.1, p.58-72.

⁴ Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Liturgia specială*, ed.II, București, 1985, p.15.

cântăreților bisericești din România un interes deosebit a existat „pentru unificarea cântării (s.n.) în Biserica Română”⁵.

Mai târziu, Ion Popescu-Pasărea, președintele Asociației Generale a cântăreților din România arăta că este „o necesitate și religioasă și națională să se poată ajunge la o *uniformitate de cântare bisericească* (s.n.)”⁶, ținând seama și de situația diferită a cântării bisericești din Transilvania și Banat. Instrumente de realizare a acestui scop au fost numeroasele sale tipărituri, psaltice în special, dar și pe notație liniară, pe o voce sau armonizate, alături de nenumărate studii și articole⁷.

Începând cu anul 1950, Sinodul Bisericii Ortodoxe Române a reglementat în repetate rânduri *uniformizarea cântării* în Biserica Ortodoxă Română⁸, fiind publicate în repetate ediții uniformizate toate cărțile de cântări necesare cultului ortodox⁹.

2. Aspecte formale (muzicale și organizatorice) ale unității cântării în Biserica Ortodoxă

Inițiativele de uniformizare a cântării în Biserica Ortodoxă Română vizau în particular și o *unitate repertorială*, în direcția reducerii diversității existente pentru diferitele tipuri de cântări liturgice. Astfel dacă în manuscrisele și tipăriturile psaltice ale secolelor XIX-XX puteau fi aflate, spre exemplu, aproape 300 de Axioane duminicale diferite¹⁰, ediția uniformizată din 1951 a *Cântărilor Sfintei Liturghii* mai propunea doar două¹¹, chiar dacă o ediție ulterioară, din 1999, ”revăzută și adăugită”, mai

⁵ Ion Popescu-Pasărea, *Congresul nostru*, în „Cultura”, XVI (1928), nr.6-7, p.2.

⁶ Ion Popescu-Pasărea, *Starea cântării bisericești în România*, în „Cultura”, XXV (1936), nr.1-2, p.3.

⁷ O listă a acestor tipărituri la Gheorghe C.Ionescu, *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, Editura Sagitarius, București, 2003, p.302-306.

⁸ Textele respectivelor documente sinodale la Pr.Dr. Ioan-Eugen Buta, *Reglementări canonice privind cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Română*, Editura Andreiană, Sibiu, 2016, p.346 ș.u. (Anexe).

⁹ O prezentare sistematică a acestor tipărituri la Pr.Prof.Dr. Vasile Grăjdian, *Uniformizarea cântării în Biserica Ortodoxă Română*, în vol. ”Pr.prof.dr.Nicu Moldoveanu la 70 de ani – Volum omagial”, Editura Basilica, București, 2010, p.138-148.

¹⁰ Mai precis cca. 292 de axioane duminicale, cf. Dr. Victor Șapcă, *Axionul în literatura psaltică românească din sec. XIX-XX*, Sibiu, 2013, teză de doctorat (în curs de tipărire), p.308.

¹¹ Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951, p.60-68.

adăuga totuși încă *nouă* (!) variante diferite ale Axionului duminical¹². Astfel, s-ar putea aprecia că o ”uniformizare” în domeniul cântării poate pune doar limite relativ flexibile ”jubilației” doxologice și inspirației componistice.

În mod asemănător se pare că stau lucrurile și pentru alte *aspecte formale* (ce țin de formă) ale cântării bisericești ortodoxe, în ceea ce privește unitatea, respectiv uniformitatea acestei cântări. Astfel, dacă despre caracterul *vocal* al cântării bisericești ortodoxe se poate spune că este o notă specifică *unitară* pentru cântarea Bisericii Creștine din cele mai vechi timpuri și apoi poate fi urmărită, până în prezent, la toate Bisericile Ortodoxe¹³ – lucrurile sunt mai nuanțate pentru alte aspecte identitare ale cântării ortodoxe.

Stilul *monodic* de cântare, moștenire bizantină a cântării psaltice tradiționale, a făcut loc, în ultimele secole, și cântării *corale armonice-polyfonice*, mai mult în Biserica Rusă, într-o măsură mult mai redusă și variabilă în celelalte Biserici Ortodoxe¹⁴. Însă raportarea la o ”rădăcină” muzicală *unitară* a făcut ca Liturgiile corale ale unor compozitori importanți pentru muzica bisericească să păstreze melodica tradițională de origine bizantină, așa cum a fost cazul lucrărilor lui D.G.Kiriak¹⁵ sau Nicolae Lungu¹⁶.

Tot ca o expresie a nevoii de *unitate*, în cazul *notației* muzicale folosită în Biserica Ortodoxă a trebuit să se apeleze la o echivalență ”de compromis” între neumele de tradiție bizantină și portativul de origine apuseană¹⁷, compromis cel mai bine ilustrat de edițiile uniformizate ce

¹² Colectiv, *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, ed.II-a, Edit.Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999, p.53-57, 180-203.

¹³ G.Galitis, Georg Mantzaridis, Paul Wiertz, *Glauben aus dem Herzen (Eine Einführung in die Orthodoxie)*, Ed.III, München, 1994, p.140-141.

¹⁴ I.Totzke, *Dir singen wir (Beiträge zur Musik der Ostkirche)*, St.Ottilien, 1992.

¹⁵ Dumitru Georgescu Kiriak, *Liturgia Psaltică*, ed. postumă (îngrijită de Constantin Brăiloiu), Editura Societății Compozitorilor Români, București.

¹⁶ Conf.Nicolae Lungu, *Liturgia psaltică (Vechile melodii bisericești tradiționale, transcrise pe notația liniară și armonizate pentru cor mixt)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1957.

¹⁷ Prof.Dr. Elena Chircev, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol.I - Transcrierea muzicii românești de tradiție bizantină în notație liniară, vol.II - *Repertoriul liturgic românesc pe portativ în colecțiile de cântări bisericești din Transilvania și Banat*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p.11 (vol.I): ”Spațiul românesc se singularizează însă și prin paradoxul coexistenței celor două sisteme de notație, în manifestările scrise ale repertoriului muzical bisericesc, din diferite zone. Neume și portativ conservă în paginile cărților un repertoriu muzical bisericesc având origine comună...”.

folosesc în paralel ambele sisteme de notație¹⁸. Asemănător, tot prin compromis și toleranță acustică s-a păstrat o oarecare *unitate intonațională* între scările mai orientale sau mai occidentale utilizate în practica cântării liturgice de strană¹⁹, mai ales în cazul ”de frontieră” al Bisericii Ortodoxe Române, cu o limbă de origine latină²⁰ și o tradiție muzical-liturgică de factură bizantină, implicit de limbă greacă²¹.

Realizarea unității cântării ortodoxe în sensul uniformizării s-a mai urmărit și prin *organizarea unitară a școlilor de cântăreți* pentru întraga Patriarhie Română ca și prin hotărârile de înlăturare a variantelor regionale de cântare²². Rezistența în timp a acestor variante a făcut ca soluția de relativă unitate să fie în cele din urmă tot un compromis, realizat prin alăturarea variantelor uniformizate cu cele regionale, în diverse tipărituri muzicale din Transilvania²³ și Banat²⁴.

Toate acestea vorbesc despre faptul că și în domeniul cântării bisericești, *tendințele de uniformizare* (ce doresc să urmeze unui ”principiu al stabilității și uniformității cultului”²⁵), atunci când sunt exagerate, ele nu sunt neapărat o expresie ideală a unității, ci mai curând o deformare a ei²⁶. Iar,

¹⁸ Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951 și celelalte tipărituri muzicale uniformizate care au urmat.

¹⁹ Pr.Lect.Dr. Stelian Ionașcu, *Teoria muzicii psaltice pentru seminariile teologice și școlile de cântăreți*, Editura Sophia, București, 2006; începând cu prezentarea glasurilor, diferitele reprezentări ale scărilor acestora sunt prezentate în paralel, lăsându-se oarecum la alegerea interpretului tipul de intonare considerat mai adecvat, p.96 ș.u. (-154).

²⁰ Pr.Prof.Dr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p.39.

²¹ Arhid.Lect.Ioan Popescu, *Muzica bisericească în Transilvania*, în vol. ”Contribuții transilvănene la teologia ortodoxă”, p.316 ș.u.: ”melodiile intracarpatică au evoluat în strânsă legătură cu cele din Muntenia și Moldova, iar toate la un loc cu cântările de la Constantinopol și Muntele Athos. Această constatare este deosebit de prețioasă pentru că dovedește unitatea cultural-muzicală a românilor din toate provinciile istorice.”

²² Pr.Dr. Ioan-Eugen Buta, *Reglementări canonice privind cântarea liturgică în Biserica Ortodoxă Română*, Editura Andreiană, Sibiu, 2016, p.350 ș.u.

²³ Pr.,Prof.Dr. Vasile Grăjdian, *Cântări bisericești*, ed. II, Editura Andreiana, Sibiu, 2015 (ed.I, 1996).

²⁴ Pr.Lect. Nicoale Belean, *Cântări bisericești*, Editura Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1995.

²⁵Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Probleme de actualitate ale bisericilor de azi: dezvoltare (evoluție) și revizuire (adaptare) în cult, din punct de vedere ortodox*, Ort.XXI (1969), nr.2, p.201.

²⁶Evangelos Theodorou, *L'unité et le pluralisme liturgique*, în vol. ”L'Eglise dans la liturgie” (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, p.377.

într-un necesar *echilibru liturgic*²⁷ și ca o sacramentală *recapitulare* a diversității²⁸, unitatea de credință și de viață religioasă își găsește adevărata expresie într-o uniformitate doar *relativă*²⁹.

3. Diversitatea cântării în Biserica Ortodoxă

Am menționat deja la începutul capitolului precedent cele circa 300 de Axioane din manuscrisele psaltice ale secolelor XIX-XX, ca un exemplu al diversității cântării liturgice în Biserica Ortodoxă Română³⁰. Un alt exemplu al acestei diversități îl pot reprezenta și zecile de liturghii corale compuse în aceleași două secole XIX-XX³¹.

Un nou impuls în sensul diversificării repertoriului muzical-liturgic a fost dat după 1990, după cele patru decenii de uniformizare și oarecum sincron cu schimbarea regimului politic în România – fie că este vorba

²⁷Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Probleme de actualitate ale bisericilor de azi: dezvoltare (evoluție) și revizuire (adaptare) în cult*, "Ortodoxia" XXI (1969), nr.2, p.204; v. și Idem, *Cultul ortodox în cadrul lumii de azi - Opinii ale unui teolog român ortodox*, "Mitropolia Olteniei" XXVI (1974), nr.3-4, p.250 ș.u.

²⁸Evangelos Theodorou, *L'unité et le pluralisme liturgique*, în vol. "L'Eglise dans la liturgie" (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Roma, 1980, p.377 ș.u.

²⁹Pr.Prof.Dr.Ene Braniște, *Cultul ortodox în cadrul lumii de azi - Opinii ale unui teolog român ortodox*, MO XXVI (1974), nr.3-4, p.247.

³⁰Mai precis cca. 292 de axioane duminicale, cf. Dr. Victor Șapcă, *Axionul în literatura psaltică românească din sec. XIX-XX*, Sibiu, 2013, teză de doctorat (în curs de tipărire), p.308.

³¹Pr.Prof.Dr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p.207-284.

despre reeditarea unor cărți de cântări ”istorice”³², respectiv regionale³³, sau despre cele de factură mai “athonită”³⁴.

Apoi, legat tot de diversitate, dacă în urmă cu multe decenii Ion Popescu-Pasărea³⁵ sau Petru Gherman³⁶ și Gheorghe Șoima³⁷ vorbeau despre influențele muzicii populare/folclorice asupra cântării în Biserica Ortodoxă Română, deja în deceniile interbelice și mai ales după cel de-al doilea război mondial o nouă cultură tot mai ”populară” (“populară” în sens de foarte răspândită) a impregnat din ce în ce mai general și societatea românească, odată cu apariția noilor medii de comunicare – medii de masă, *mass-media*. Cinematografia, la început ”mută”, dar cu acompaniament *muzical*, apoi sonoră (prima proiecție de film în România la 27 mai 1896)³⁸, înregistrările audio, de la fonograf la smartfonul cu aplicație de studio digital (primele înregistrări fonografice în România cel mai probabil între anii 1905-1913)³⁹, radioul (prima transmisiune publică de radio în România la 1 noiembrie 1928)⁴⁰, în sfârșit televiziunea (după experimente între cele două războaie, prima transmisiune de televiziune în România la 21 august

³² Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, ed. îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed.din 1856, vol.I (septembrie-decembrie), Editura Mănăstirii Sinaia, 1992; vol.II (ianuarie-august), Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas”, Iași, 1996; vol.III (Triod și Penticostar), 1997; Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană*, ed. îngrijită de Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur după ed. din 1925, Editura Episcopiei Argeșului, 1991; *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ed. îngrijită de Diac.Cornel Coman și Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundația Stavropoleos, București, 2002 etc.

³³ Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice și la diferite servicii religioase*, Beiuș, 1994; Dr.Constanța Cristescu, *Liturghier de strană*, Edit.Universității “Aurel Vlaicu”-Edit.Episcopiei Aradului, Arad, 2001; idem, *Vecernier*, idem edit., Arad, 2001; Dr. Mircea Buta, *Răspunsurile liturgice și 45 de priceșne cu melosul din vestul țării*, Editura Universității “Aurel Vlaicu” Arad, 2007 etc.

³⁴ *Buchet muzical athonit*, Editura “Evanghelismos”, București, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002.

³⁵ Iona Popescu-Pasărea, *Evoluția cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, în „Cultura“, XXIX (1940), nr.7-10, p.75 ș.u.

³⁶ Diac.Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal - generalități*, în "Omagiu Înalt Prea Sfinției Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhiepiscopire", Sibiu, 1940, p.10.

³⁷ Pr. Gheorghe Șoima, *Muzica bisericească și laică în Institutul Teologic din Sibiu*, în "Mitropolia Ardealului", VI 1961, nr.11-12, p.798.

³⁸ <https://www.edusoft.ro/cinematografia-romaneasca/> (12.05.2016).

³⁹ http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Fonoteca_de_Aur#cite_note-3 (12.05.2016).

⁴⁰ http://rador.srr.ro/events/2013-11-01_aniversare_srr/inceputurile-radio-romania.html (12.05.2016).

1955)⁴¹, toate au și o componentă *muzicală*, cu răspândire ”de masă”, astfel încât, prin răspândirea concomitentă cu cea a diferitelor genuri mai vechi de muzică (de dans, de cult etc., diferite național, cultural, istoric, geografic etc.), toate se vor influența inevitabil reciproc, dând naștere la nenumărate muzici ”intermediare” sau ”meso-muzici”⁴², precum muzica de film, cele ”ușoare” sau de divertisment (de la române, tangouri și rock la manele) etc.

A crede că în cadrul acestei noi paradigme cultural-muzicale, general(izat)ă sau global(izat)ă, practica muzicală bisericească ar putea rămâne neatinsă, ar însemna să ne acoperim voluntar vederea intelectuală. Simplul fapt al observării impactului ”de massă” al muzicilor mediatizate poate inspira, într-o perspectivă pastorală, dorința de folosire misionară a acestui potențial. De aici până la a încerca promovarea unor cântece religioase de mare accesibilitate nu este decât un pas, pe care o asociație ortodoxă precum ”Oastea Domnului” nu a ezitat să-l facă, prin sute astfel de cântece tipărite⁴³ sau înregistrate⁴⁴.

Despre radio și televiziune (la internet ne vom referi ceva mai târziu), ce să mai spunem, decât că, în vremuri de mai mare libertate religioasă, pare firească folosirea lor în scop religios, iar pentru România ortodoxă exemplul cel mai la îndemână îl reprezintă Radio Trinitas⁴⁵ și TV Trinitas⁴⁶, alături de celelalte instituții cu specific mediatic ale Patriarhiei Române. În continuare ne putem întreba care și de ce fel este conținutul muzical al acestor ”medii” ortodoxe ? Urmărind fie și doar câteva zile grilele de program, vom constata foarte curând că acoperirea emisiunii 7 din 7 zile și 24 din 24 de ore, ca și nevoia de aducere la zi a imagisticii de televiziune presupune o mare cantitate de conținut, inclusiv audio, ceea ce face ca pe lângă muzicile bisericești tradiționale (psaltică și corală, liturgică sau de concert), să fie folosită și inevitabil propusă/promovată și o cantitate apreciabilă muzică cultă (simfonică sau camerală, desigur instrumentală) sau de factură înrudită, fie și numai în ilustrația muzicală a documentarelor religioase, a știrilor etc.

⁴¹ http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Televiziunea_%C3%AEn_Rom%C3%A2nia (12.05.2016).

⁴² Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muazicală, București, 2002, p.35 ș.u., p.112 ș.u.

⁴³ *Să cântăm Domnului - carte de cântări a Oastei Domnului*, ed.a IV-a, Editura ”Oastea Domnului, Sibiu, 1999.

⁴⁴ <http://www.carteadeaur.ro/cd> (12.05.2016).

⁴⁵ <http://www.radiotrinitas.ro/> (12.05.2016).

⁴⁶ <http://trinitastv.ro/> (12.05.2016).

Dar ilustrațiile muzicale ale documentarelor, umplerea grilelor de noapte etc. cu muzică cultă, simfonică sau de cameră pe un canal media care propune alăturat – chiar dacă majoritar – muzică religioasă/bisericească, obișnuiește receptivitatea credinciosului cu o muzică diversă cultural..., care (eventual) de ce nu ar fi tolerată chiar liturgic ?

Astfel, consecința destul de imediată și inevitabilă este aceea că dacă într-un spațiu ortodox virtual, audio și video, așa cum este radioul și televiziunea Patriarhiei, pot coexista și manifestări muzicale laice/profane/seculare, de ce nu s-ar putea extinde aceasta și la spațiul eclesial mai tradițional al bisericilor, catedrale sau parohiale ? Și atunci, un concert vocal-simfonic, preferabil totuși de factură religioasă (așa cum sunt, spre exemplu, cele două Oratorii Bizantine de Paul Constantinescu), deși nu cu caracter liturgic, ar putea avea loc și în aceste spații, tradițional rezervate manifestărilor liturice. Ceea ce s-a și întâmplat în ultimii ani, cu reacții mai binevoitoare⁴⁷ sau mai puțin favorabile din partea celor cu vederi mai tradiționale⁴⁸.

”Coexistența” mai multor culturi muzicale, cu o istorie și de factură uneori profund diferită pe ”canalele” și ”mediile” mai noi ale Bisericii Ortodoxe sau în spațiile mai tradiționale ale acesteia poate duce oare și la unele ”amestecări” muzicale de genul meso-muzicilor amintite mai înainte? Și care ar putea fi implicațiile eclesiale, pastorale, (sau chiar mai larg) teologice, soteriologice ... ?

Spațiul sacral pare a se deschide profanului, ceea ce misionar ar fi de salutat... O întrebare sau o problemă ar fi ”care pe care?”, adică sacralizează profanul sau profanul secularizează (ca să nu spunem *profanează*) sacralul ?

Pentru că la tendințele spre diversitate a manifestărilor muzicale oarecum din interiorul Bisericii se adaugă și presiunea tot mai importantă a ”lumii muzicale” din afara Bisericii.

4. Diversitatea ofertei muzicale contemporane

Cel mai bun exemplu în ceea ce privește diversitatea ofertei muzicale contemporane, la modul cel mai general, este desigur *internetul*. Acesta

⁴⁷ <http://ziarullumina.ro/oratoriu-bizantin-de-pasti-interpretat-la-catedrala-din-sibiu-101711.html> (12.05.2016).

⁴⁸ <http://www.gandul.info/stiri/reactie-nervoasa-a-mai-multor-preoti-dupa-ce-arhiepiscopia-clujului-a-fost-de-acord-cu-un-concert-in-catedrala-mitropolitana-care-e-motivul-15109732> (12.05.2016).

este interesant de observat și datorită influenței sale mai ales asupra *tinerilor*, inclusiv dintre credincioșii Bisericii Ortodoxe, cei care sunt cei mai deschiși în raport cu noutățile tehnologice, puse în prezent la îndemâna utilizării curente a unui mare număr de oameni. Câteva cifre statistice, chiar dacă acestea nu trebuie luate chiar ”literă de evanghelie”, spun totuși câte ceva despre situația actuală a impactului noilor mass-medii asupra populației României, implicit asupra majorității sale ortodoxe.

Astfel, dacă în România începutului de mileniu al treilea (2014-2015) există un procent de cca. 82% de creștini ortodocși la o populație de cca. 21,7 mil., în același timp se recenzează cca. 11,2 mil. de utilizatori de internet, adică un procent de cca. 51,7% din populație⁴⁹. Chiar dacă am considera că toți ceilalți ne-ortodocși ar fi utilizatori de internet (cca. 18% din populație) și am scădea respectivul procent din cei 51,7% utilizatori de internet, tot ar rezulta un procent de peste 33%, adică peste 7 mil. de ”internetiști” ortodocși.

De fapt, o dovadă indirectă a utilizării pe scară largă de către credincioșii Bisericii Ortodoxe Române a internetului și mass-mediilor în general este și promovarea mass-mediilor ortodoxe (inclusiv internetul) de către Patriarhia Română sau alte unități jurisdicționale ale acesteia (menționate în capitolul precedent), alături de mediile ”clasice” precum ziarele și revistele bisericești/teologice sau tipăriturile atâtor edituri cu caracter religios ortodox.

Toate acestea indică prezența unei majorități a credincioșilor ortodocși (români) între utilizatorii sau producătorii/promotorii de conținut media cu caracter religios/ortodox. Dar oare ne mai putem închipui vreun credincios ortodox, de orice vârstă, care să nu acceseze conținut media alternativ, inclusiv ne-religios, în cazul utilizării internetului, sau măcar a urmării unui post TV sau radio ortodox, fie și numai când schimbă programul/canalul de radio/tv sau când poposește din greșeală/curiozitate pe o pagină oarecare de internet, alta decât o pagină religioasă.

Întreg acest excurs în direcția situației mediatice actuale a Ortodoxiei privește în particular și evoluțiile atitudinii față de cântarea bisericească, deoarece în cadrul rețelelor mediatice sunt propuse inclusiv alternative muzicale la fiecare pas, totul fiind ca un mare/gigantic/global ”super-market” sau ”mall” al culturilor muzicale, în particular al muzicilor religioase, liturgice...

Noile medii de stocare și distribuire culturală sau mai mult sau mai puțin comercială – precum, oarecum cronologic, fonograful, gramofonul,

⁴⁹ <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ro.html> (13.05.2016).

patefonul, pick-up-ul, magnetofonul, casetofonul, pentru variantele analogice de înregistrare, apoi formatele digitale (wav, mp3) cu suporturile materiale corespondente, precum CD, DVD, HD, memorii sau flash, SD, SSD, suporturi uneori mai "virtualizate" pe serverele internetului, în cloud etc. – toate tind mai nou să relaționeze cantități impresionante de informație muzicală, la dimensiuni de neimaginat înainte...

Astfel, o simplă căutare pe motorul de căutare Google pentru termenul de "music" ne poate returna "about 2,930,000,000 results" în numai "0.50 seconds"⁵⁰. Dacă "zilele anilor noștri sunt șaptezeci de ani" (Ps.89,10), adică 2.207.520.000 de secunde (sau bătăi de inimă ceva mai rare), aceasta înseamnă că nu ne vor ajunge secundele vieții biologice medii pentru a „frunzări” câte o secundă doar fiecare dintre "paginile" de internet ce conțin informație "muzicală" – cel mai des nu doar teoretică ci și audio.

Muzica bisericească nu se poate ține deoparte de mediile și rețelele digitale actuale. Astfel o altă căutare după termenul de "church music" ne poate returna alte "303,000,000 results" (în "0.47 seconds")⁵¹. Aceasta ar însemna "numai" vreo 3.507 zile neîntrerupte, sau vreo zece ani de "frunzărire" a câte "o pagină muzicală" pe secundă".

Desigur, exemplele numerice de mai sus nu au un sens real pentru activitatea omenească de zi cu zi, dar ele au menirea de a atrage atenția asupra ordinelor de mărime a diversității muzicale contemporane cu care ne confruntăm...

Consultarea *individuală* a unor *resurse muzicale* (în particular bisericești) de o asemenea diversitate imensă oare nu poate determina cu timpul o adevărată problemă de *comuniune* (sau de lipsă a acesteia) vis-a-vis de actul muzical, în particular muzical-liturgic ? Situația este asemănătoare lecturii individual(ist)e "pro-testante" a Sfintei Scripturi (multiplicate tipografic și distribuite *urbi et orbi*), spre interpretarea/înțelegerea *fiecărui*a, "în parte", față de lectura biblică de factură liturgică, cu tâlcuirea/înțelegerea acesteia în *comuniune* eclesială.

Specializarea muzicală sau muzicologică într-un context de o asemenea diversitate informațională oare când mai oferă momentele/ocaziile unor întâlniri /sinaxe, acelea care reprezintă de fapt suportul vieții de comuniune? "Sim-pozioanele" și "con-gresele" de specialitate pot deveni doar palide momente de clamare individuală a "singurătății științifice", probată (preevizibil) de numărul tot mai mic de cititori per publicație științifică.

⁵⁰ La 19.03.2016.

⁵¹ La 19.03.2016.

Diversitatea informațională excesivă în raport cu parametrii temporali ai vieții omenești (cel puțin în această lume) și exercițiul tot mai mult repetat al accesării individuale a unei informații tot mai probabil diferită de cea accesată de alții (unele cărți sau manuscrise vechi din arhive/biblioteci mai sunt/dacă sunt accesate/consultate doar de câteva persoane într-un secol...) nu va crea o cultură a înstrăinării informatice – un ”nou” Babel (Fac.11) al lipsei de putință a comunicării, de fapt doar o reiterare culturală a unei aceeași rătăcirii în labirintul informației excesive și alienante (/înstrăinătoare) de comuniunea firească la care este chemată persoana omenească. Oare (și în nuanță ușor ironică) pe aici să fie și oexplicație a distrugerii (relativ periodice) a unor (prea) mari Biblioteci ?

Într-o exprimare mai sintetică, care este relevanța liturgică, bisericească, a specializării (în particular informaționale) deosebit de avansate în ceea ce privește domeniul muzicii și muzicologiei bisericești, într-o vreme în care diversitatea capătă dimensiuni supra- sau ne-umane prin cultivarea preponderentă a ”noutății” informaționale, ”de cunoaștere”, concomitent cu stocarea tuturor acestor ”noi informații” ca viitoare ofertă, spre acces *individual și discreționar* – dar cât de ”liber” ?

5. Cântarea bisericească în condițiile modernității tehnologice și mediatice

Imnografia bizantină, cea care constituie textele cântărilor **liturgice** ale Bisericii Ortodoxe, încă reprezintă probabil cea mai durabilă componentă a muzicii/cântării bisericești, din punctul de vedere al identității și unității sale – aceasta datorită ancorării sale în **cuvântul** cu caracter teologic (simbolic și chiar dogmatic), mereu lămurit în cele două milenii de creștinism. Prezența necesară a cuvântului a fost probabil cea care a impus și caracterul **vocal** al muzicii ortodoxe, adică rostirea cuvântului prin **cântare**, ce evită folosirea instrumentelor muzicale, ca irelevante pentru ”Buna Vestire” a Descoperirii dumnezeiești.

Problemele au apărut îndeosebi în ceea ce privește partea **sonor-muzicală** al cântării, cu aspectele sale melodice, armonice, ritmice, timbrale etc. Eforturile repetate de ”unificare” sau de ”uniformizare” a acestor aspecte au dus la rezultate parțiale, istoric și jurisdicțional, deoarece chiar *impunerea* de repertorii sau modele muzicale fixate în scris (prin notație muzicală) a fost depășită mereu de realitatea muzicală vie, în continuă schimbare.

Cântărețul bisericesc – și printr-o extensie justificată eclesiologic, în cântarea de obște orice credincios ortodox este un cântăreț al Bisericii – în

Însăși **actul cântării** depășește nemăsurat orice încercare de "fixare" în scris (fie și în "fono-grafia" mijloacelor tehnice moderne) a inefabilului și chiar apofaticului expresiei umane în ceea ce privește descoperirea teologică..., deoarece este vorba despre "interpretarea" unor lucruri dincolo de lumea aceasta, care sunt „exigibile” irepetabil în curgerea, în "trecerea" (pascală) a clipei timpului lumii acesteia – dar totodată într-o perspectivă eshatologică.

Din păcate, chiar distincția între cuvântul viu, personal, *cântat liturgic* "gură către gură" (2 Ioan 12; 3 Ioan 14), pe de o parte, și cuvântul fixat în "litera care ucide" (2 Cor.6,3) a prea multelor scrieri sau a "înregistrărilor" și "transmișiilor" tehnice, pe de altă parte, așadar această distincție esențială în care "duhul face viu" (2 Cor.6,3) riscă să se ștergă și să se piardă prin prea marea obișnuire cu muzica bisericească ascultată la **difuzorul** "amplificării" din biserici, al CD- sau mp3-player-ului, al "receptorului" radio/tv sau al computerului/smartfonului legat la rețelele digitale, care toate pot "transmite" (aparent) "muzică religioasă" – desigur alături și împreună cu multe altele. Dar recepția electrică/electronică/digitală etc. a vreunui eveniment acustic (fizic sonor) inclusiv cu trimitere religioasă, dacă nu cu oarecare autonomie simbolică vi-a-vis de aspectul religios ("mediul este mesajul" [Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 1964] pare să ascundă o oarecare idolatrie) este altceva și nemăsurat mai puțin decât participarea/părtășia la actualizarea liturgică a negrăitei Descoperiri dumnezeiești, inclusiv prin cântarea bisericească, fie aceasta cât de smerită și ascetică în raport cu "bogățiile" muzicale promise mediatic.

Această distincție esențială determină și **unitatea** cântării ortodoxe, ca o determinare superioară, de natură spirituală, a acestei unități. La păstrarea acestei distincții și unități esențiale par a fi chemați toți cei care se preocupă de cântarea bisericească.

Un exemplu inspirator în această privință îl poate constitui și viața monahală autentică, cea care a marcat hotărâtor și aproape exclusiv rânduielile vieții liturgice, în particular *imnografia* și cântarea bisericească, prin atâția Sfinți Părinți, melozi și *imnografi*⁵². Aceștia "înălțimea gândului smerit nouă ne-a arătat" (troparul Sf. Ioan Gură de Aur de la sfârșitul Sfintei Liturghii⁵³), astfel încât pentru cântarea cea după chipul cântărilor îngerești "noi, care pe heruvimi cu taină închipuim și făcătoarei de viață Treimi

⁵² V. o listă a acestora la Pr. Petre Vintilescu, *Poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, București, 1937, p.311-380.

⁵³ *Liturghier*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1987, p.322.

întreit-sfântă cântare aducem, toată grija cea lumească să o lepădăm, ca pe Împăratul tuturor să-L primim, pe Cel înconjurat de cetele îngerești” (cântarea Heruvicului la Sfânta Liturghie⁵⁴).

*

O concluzie, desigur nu definitivă, ar putea privi astfel deplasarea spre adâncime duhovnicească a preocupărilor de *unitate* bisericești, în particular a celor cu referire la cântarea din Biserică, unitatea fiind în felul acesta ”văzută” nu atât în/prin cele din afară, cât mai ales prin ”ochiul inimii” noastre, prin ”vederea” duhovnicească a credinței, care este ”este încredințarea celor nădăjduite, dovedirea lucrurilor celor nevăzute” (Evr.11,1).

⁵⁴ *Ibid.*, p.138.

ERORI ACUSTICE ÎN BISERICI

1. Aspecte introductive. Problemele firești ale rostirii și cântării bisericești

De câteva decenii amplificarea electro-acustică a vocii sau a muzicii a devenit un lucru obișnuit și în multe biserici ortodoxe. La fel ca și în cazul iluminatului electric, folosirea unor mijloace tehnice moderne în spațiul liturgic tradițional nu a părut a avea urmări negative flagrante, respectivele instrumente contribuind la asigurarea unui confort auditiv și vizual sporit pentru credincioși.

De fapt, la fel ca în orice folosire a unei unelte tehnice, aceasta nu este neapărat bună sau rea "în sine", aprecierea din acest punct de vedere depinzând de felul în care este utilizată respectiva unealtă. La fel stau lucrurile și cu amplificarea sonoră din biserici, care poate fi folosită mai bine sau mai rău.

În paginile următoare ne vom referi la câteva dintre erorile cel mai frecvent întâlnite în amplificarea sunetului în biserici, încercând și indicarea unor căi de îndreptare, dintr-o perspectivă inclusiv teologică și eclesială.

*

Necesitatea amplificării tehnice a sunetului a apărut în situațiile în care cele rostite sau cântate, de o persoană sau un grup de persoane, nu erau auzite suficient de bine de către cei care trebuiau să le audă, să le asculte și să le înțeleagă. Cauzele pentru o astfel de situație pot fi de mai multe feluri. Ele pot privi atât pe cel sau pe cei care cuvântă sau cântă, dar la fel de bine pot privi și locul sau condițiile în care se cuvântă și/sau se cântă – vorbim acum mai puțin despre problemele de atenție/neatenție, interes/dezinteres etc. ale ascultătorului/receptorului (uman).

În ceea ce privește persoana (sau persoanele) implicate în comunicarea verbală, cea mai simplă situație este aceea a unui dialog "de la om la om", în care fiecare om folosește vorbirea pentru comunicare în mod firesc, așa cum a deprins aceasta încă din primii ani ai copilăriei petrecuți în familie. *Tăria* vorbirii (intensitatea sau nivelul său "dinamic") este moderată, adecvată unei distanțe mici, de dialog, între persoanele implicate.

Și *claritatea* rostirii (sau cât de “răspicată” este vorbirea) trebuie să fie suficientă pentru înțelegerea de către celălalt. La modul curent această adaptare (sau reglare) a tăriei și clarității vorbirii se face oarecum “de la sine”, în urma unui îndelungat exercițiu social zilnic și în funcție și de răspunsul celuilalt, care dovedește dacă a existat receptarea celor comunicate prin vorbire, atitudine etc.

În mod asemănător stau lucrurile și în cazul comunicării verbale într-un grup relativ mic, de la câteva până la câteva zeci de persoane. Gruparea celor implicați într-un spațiu încă restrâns permite o comunicare verbală de intensitate acustică moderată. Mai trebuie adăugat că cei care dialoghează trebuie să stea “față către față” și “gură către gură” (sau, altfel spus, cu gura către urechea celuilalt sau către urechile celorlalți), pentru că altfel sunetul vorbit sau cântat ajunge mult slăbit la urechea celuilalt sau celorlalți.

Participarea sufletească la cele rostite, fie și numai prin ascultare, dar mai ales prin reacție verbală (răspuns), face din *con-vorbire* și un prilej de *comuniune*. Iar față de vorbirea prozaică, despre cântare, mai ales atunci când cei adunați cântă toți împreună, se poate spune că aceasta reprezintă de asemenea un prilej mai mult decât de simplă comunicare, mijlocind *comuniunea*. Și, în mod asemănător vorbirii, cântarea într-un grup de doi sau câteva (zeci de) persoane se poate face la un nivel moderat, firesc din punctul de vedere al dozării intensității acustice a fiecărei voci, existând totodată o preocupare pentru armonizarea, acordarea și sincronizarea vocilor, din punctul de vedere al intonației și ritmului cântării comune.

Situația începe să se schimbe odată cu înmulțirea participanților la comunicarea verbală sau la cântare. Câteva sute de oameni deja nu mai încap în câțiva metri și, odată cu creșterea distanței între vorbitor sau cântăreț și cei care ascultă, intensitatea (ca și clariitatea) acustică a rostirii sau cântării trebuie să crească în mod adecvat, pentru o bună sau măcar suficientă receptare de către ceilalți (ascultători). Și armonizarea și sincronizarea cântării în comun a unui număr mare sau foarte mare de participanți devine mult mai dificilă, ceea ce face uneori necesară apariția unui coordonator sau a unui “dirijor” al cântării.

Factorul care apare de data aceasta, exterior persoanei (sau persoanelor) implicate în vorbire sau cântare și care le schimbă acestor îndeletniciri parametrii acustici, este *distanța* (în spațiu). Intensitatea sunetului scade odată cu distanța (în proporții măsurabile fizic), ceea ce poate crea probleme de receptare pentru ascultătorii aflați mai departe de vorbitor sau cântăreț. De observat că situația aceasta privește inevitabil o aglomerare mare de persoane, în care caz distribuția participanților este

inegală ca distanță – unii aflându-se în imediata apropiere a sursei de sunet, în timp ce mulți alții nu vor încăpea decât mai departe. Ultima situație menționată poate fi reprodusă și în cazul în care doar doi sau câțiva oameni doresc să comunice la o distanță mai mare. Inevitabil, și aceștia vor trebui să-și “înalțe” nivelul vocii, adică să strige, pentru a se face înțeleși.

Astfel, pentru a compensa problemele create de distanță, nivelul de intensitate acustică al rostirii (și al cântării) trebuie ridicat în mod corespunzător. Însă din totdeauna s-a observat și faptul că înzestrarea vocală este diferită la oameni, inclusiv (sau îndeosebi) din punctul de vedere al tăriei emisiei sonore. În mod firesc, cei cu voce mai puternică se vor adapta mai ușor la problemele “de distanță” ale comunicării și cântării.

Situația unei mulțimi de oameni (de la câteva sute în sus) însă creează și alte probleme acustice. Majoritatea oamenilor fiind de înălțimi comparabile sau apropiate, în cazul unei mulțimi așezate pe un loc drept (plan), cei din jurul vorbitorului sau cântărețului vor împiedica (sau vor *ecrana*), cel puțin parțial, propagarea sunetului către cei aflați mai departe în mulțime. O statură mai înaltă îl va avantaja în mod evident pe vorbitor/cântăreț. Și aceasta explică și apariția unor “ridicături” sau a unor locuri mai înalte, cum sunt diferitele amvoane din biserici, în așa fel ca cele rostite sau cântate de vorbitor/cântăreț să ajungă pe deasupra capetelor ascultătorilor cât mai departe și la cât mai mulți.

Dacă o problemă de statură (de înălțime) a unei persoane se poate ușor îndrepta prin folosirea unui amvon, în cazul calităților vocale și îndeosebi în ceea ce privește “volumul” (tăria) vocii lucrurile sunt mai dificile. Un har înnăscut sau o înzestrare naturală în acest sens pot fi doar oarecum compensate prin studiu și pregătire vocală. Însă, chiar și în cazul unei impostări (/ impostării) corecte sau corectate a vocii, care favorizează tăria emisiei vocale, totdeauna înzestrarea nativă va ieși în evidență și aceasta explică practica obișnuită, dintotdeauna, a selecției viitorilor preoți și cântăreți bisericești inclusiv “după voce”. Pentru că în practică, o voce “înaltă”, puternică, este adesea asociată unui “cuvânt cu putere”, cu autoritate.

Mai poate fi amintită, între calitățile necesare vorbirii/cântării în public, și *rezistența* vocii, folositoare atunci când trebuie vorbit/cântat un timp mai îndelungat. Această calitate este ajutată de respectarea unei vieți sănătoase și a unei igiene vocale specifice (ferirea de răceli, o încălzire treptată a vocii înainte de a cânta etc.).

2. Rostirea și cântarea în spații închise (în biserici)

Alte aspecte care influențează acustic vorbirea și cântarea în cazul unor mulțimi mari de oameni – adică vorbirea sau cântarea “în public” – privesc locul sau lăcașul în care se desfășoară respectiva activitate. Din acest punct de vedere se pot deosebi situațiile vorbiri/cântării într-un spațiu *închis* (biserică, sală etc.) de cele ale vorbirii/cântării în spațiu *deschis* (cum ar fi, spre exemplu, o câmpie).

Pentru viața bisericească, situația cea mai comună este cea a *interiorului* (închis al) unei biserici. Experiența milenară a construcției de clădiri destinate cultului sau altor manifestări publice, experiență care a fost preluată și dezvoltată și în creștinism, a făcut ca cele mai multe dintre bisericile parohiale să fie proiectate și construite de obicei după modele reușite dinainte, ceea ce a avut drept rezultat un mare număr de biserici cu o bună acustică “naturală”. O mare majoritate dintre acestea sunt de dimensiuni potrivit de mari pentru a cuprinde până la câteva sute de credincioși, iar arhitectura tradițională a navelor lor, cu proporții echilibrate și forme cel mai adesea rotunjite, ca și materialele folosite (piatră, zidărie de cărămidă etc.), favorizează propagarea și reflexia sunetului rezultat în urma vorbirii și cântării, astfel încât acesta să fie bine auzit din aproape din orice punct al interiorului respectivelor biserici, fără a mai fi nevoie de vreun fel de amplificare “artificială”.

Încă un aspect care favorizează acustica naturală bună din bisericile tradiționale este și *cultura liniștii* în biserică. Orice creștin învață de mic copil, prin exemplul și îndemnul celor mai în vârstă din familie că lăcașurile bisericești sunt locuri de reculegere, în care manifestările exterioare excesive (vorbire tare, joacă, alergare etc.) sunt supuse unei înfrânări ascetice, în așa fel încât cele ale Duhului dumnezeiesc să-și găsească mai ușor sălaș în sufletele credincioșilor. Din punct de vedere sonor, liniștea și tăcerea este ambientul firesc în care se poate vorbi domol și se poate cânta lin, făcând ca vreo neliniște manifestă să tulbure liniștea *religioasă* a sufletelor. Și la fel cum în liniștea nopții se pot auzi orice șoapte sau sunetele slabe venind uneori de la mari depărtări, și în liniștea Bisericii se pot asculta cel mai bine cuvintele dumnezeiești mântuitoare, rostite sau cântate.

Liniștea din bisericile zidite într-un mod tradițional este ajutată și de grosimea mai mare a pereților și de ferestrele mai mici, care izolează de obicei suficient interiorul bisericii de zgomotul și gălăgia “lumii din afară”. Dacă uneori zidurile sau pereții (eventual de lemn ai) bisericii nu sunt destul de groși, mai există și obiceiul păstrării unui spațiu de protecție

(inclusiv acustică) în jurul unei biserici sau mănăstiri, pentru a se asigura o suficientă distanță de agitația zgomotoasă a vieții de zi cu zi.

Așadar, atât experiența străveche de zidire a bisericilor sau de organizare a spațiului din jurul acestora, ca și cultura liniștii și a tăcerii în lăcașul de cult, creează condițiile pentru o acustică naturală bună și o bună auzire (în liniște) a celor rostite sau cântate în Biserică. Și cea mai bună dovadă a acestei tradiții sănătoase sunt cele aproape două milenii de viață liturgică în Bisericile creștine, până la introducerea mijloacelor de amplificare electro-acustică în cursul secolului al XX-lea.

3. Argumentele și problemele introducerii amplificării electro-acustice în biserici

Ne putem întreba acum care sunt argumentele mai noi în favoarea introducerii amplificării sonore “artificiale” în biserici. Cea mai comună situație ar fi aceea în care vocea unui preot sau cântăreț nu este suficient de puternică pentru a fi auzită de credincioșii dintr-o biserică, fără ca respectivul “glăsuitoar” să facă eforturi nefirești și deosebit de obositoare.

Motivele pentru această situație ar putea fi “arhitecturale” sau “personale”. Cele dintâi s-ar referi la o biserică nefiresc de mare sau prea “făloasă” pentru o parohie de câteva sute de enoriași practicanți (această dimensiune a parohiei fiind eficientă și pastoral). Motivele “personale” – în afară de îmbolnăvire sau înaintarea în vârstă – ar putea ridica întrebări privind selecția viitorilor preoți sau cântăreți, care ar trebui să posede o înzestrare vocală suficientă, sau, în cazul unor voci “mai mici”, ar fi vorba despre repartizarea într-o biserică pe măsură. Dar aceste probleme, pe care le-am putea numi erori “mai vechi” (ca să nu le numim “învechite” sau “tradiționale”) de acustică în biserici, depășesc cadrul prezentelor pagini și ar putea face obiectul unor studii speciale...

Problemele mai sus menționate ale cuvântării și cântării, cele mai multe legate de intensitatea (tăria) sonoră necesară, au părut a putea fi rezolvate odată cu apariția amplificării sonore prin mijloace electro-acustice. Așadar, pentru confortul vocal al preoților/cântăreților, ca și pentru cel auditiv al credincioșilor, pare de dorit, în cazuri ca cele menționate, introducerea unei instalații de amplificare sonoră.

Înainte de a spune câteva cuvinte despre *selectarea, instalarea și întreținerea/utilizarea* unei instalații de amplificare, mai trebuie făcută o remarcă de principiu: o instalație de amplificare (sonoră) în general doar *amplifică*, adică mărește doar intensitatea sunetului, fără a interveni hotărâtor asupra altor calități ale vorbirii sau cântatului. Altfel spus, dacă

vorbirea și cântarea este înglănată, mormăită, neclară, cu voce neîngrijită, la fel și încă mult mai rău se va auzi și în difuzoarele instalației de amplificare. Și dacă vorbitorul sau cântărețul nu “spune” nimic, urletele amplificării cu atât mai mult nu vor spune nimic mai mult decât tot nimic (ca în înmulțirea cu zero, rezultatul este întotdeauna tot zero).

Rezumând, adesea sau măcar uneori, instalația de amplificare *amplifică* și pune încă mai bine în evidență și defectele sau insuficiențele vorbitorului și ale cântărețului. La fel ca și fardurile prea groase, care vor să acopere urâciunea feței, un mijloc numai tehnic cum este amplificarea nu poate acoperi goliciunea sufletească sau lipsa harului, vocal și mai ales spiritual.

În continuare sunt necesare, așa cum aminteam mai înainte, câteva observații privind *selectarea, instalarea și întreținerea/utilizarea* cât de cât corectă a unei instalații de amplificare. De fapt, de aici începe lungul șir al erorilor tehnice mai “noi” ale acusticii din biserici.

O instalație de amplificare ideală ar fi aceea care ar permite redarea *identică* în întreg spațiul bisericii, până în cele mai îndepărtate colțuri, a vocii preotului sau cântărețului, așa cum aceasta se aude de la distanța sau apropierea firească a dialogului dintre oameni (până la câțiva pași, cel mult, depărtați unul de altul). În practică aceasta este deosebit de dificil de realizat și de aceea în general este acceptat un compromis suficient.

Pentru a fi mai clare dificultățile de învins, trebuie amintit pe scurt în ce constă “lanțul de aplicare” electro-acustică. Sunetul este preluat de unul sau mai multe *microfoane*, care transferă (sau convertesc) oscilația acustică într-o oscilație analogă de curent electric, transmisă prin fir (sau, mai nou, wireless, “fără fir”) către mixer-ul și *amplificatorul* propriu-zis, unde semnalul este amplificat electronic de mai multe ori. Apoi, semnalul astfel amplificat este transmis la *difuzoare*, cele care, invers decât microfoanele, transformă oscilația electrică amplificată într-o oscilație sonoră (acustică) întărită, pentru auditori. În ultimii ani, pe diferitele tronsoane al amplificării, semnalul poate fi procesat și transmis digital, cu efecte evidente de îmbunătățire a calității.

Fiecare dintre elementele acestui “lanț” tehnic a fost perfecționat de-a lungul ultimului secol tocmai pentru a remedia insuficiențele dovedite adesea în practică. Spre exemplu, hârâiturile, fâșiilele, „sunetul de fond” sau tot felul de alte sunete parazite ale unor instalații vechi sau ieftine (prezente uneori în biserici) sunt mult ameliorate sau chiar suprimate la dispozitivele mai noi și/sau mai scumpe. Desigur, aceasta creează o altă problemă, cea a înlocuirii periodice, la câțiva ani, a instalației vechi, perimate sau depășite (asemănător schimbării automobilelor cu altele mai

noi), cu diferența de preț corespunzătoare. Și aceasta ar fi problema *selectării* tipului de instalație pentru amplificare, unde este indicat întotdeauna sfatul unui *specialist*. Tot un specialist este și cel care dimensionează, proiectează și instalează sistemul de amplificare în funcție de situația concretă a fiecărei biserici. Faptul că uneori, după un timp de folosire ale noii instalații, se apelează la alt specialist pentru a remedia neajunsuri ale instalației în funcțiune sau chiar pentru a porcede la o altă instalație, dovedește că și în acest domeniu competența specialiștilor este diferită, iar aflarea unui bun (sau adevărat) profesionist este asociată adesea unui comision sau onorariu corespunzător. Iar lipsa competenței sau suficiența amatorismelor sunt cele ce explică cele mai multe neajunsuri întâlnite în practică.

Spre exemplu, se pot încă întâlni amplificări cu difuzoare frontale foarte puternice („ca la nuntă” sau ca la concertele rock), ce provoacă un haos sonor deosebit prin ecou și reverberație, mai ales în biserici mari sau goale (cu puțini credincioși prezenți). Folosirea unor difuzoare (sateliți) mai mici și mai numeroase, distribuite corespunzător în zonele mai defavorizate din punct de vedere sonor este mult mai indicată în astfel de cazuri, cu condiția echilibrării adecvate – eventual pentru diversele nivele de umplere a navei bisericii cu credincioși, ce modifică simțitor condițiile acustice - ceea ce impune iarăși prezența sau măcar consilierea unui specialist.

De asemenea, o instalare neglijentă sau o proastă protejare în timp a firelor instalației, adesea foarte lungi, poate face ca, în lipsa unei *ecranări* corespunzătoare, instalația să „prindă posturi de radio” sau să emită paraziți supărători. Mai ales obiceiul mutării, deplasării, schimbării locului microfoanelor în biserică necesită și replasarea firelor respective, care astfel *se deteriorează* destul de repede prin îndoire, întindere, călcare etc. Un alt efect secundar al mutării microfoanelor la întâmplare prin spațiu bisericii este apariția frecventă a efectului de *microfonie* (ca un „ison” tehnic mai gros sau mai „țiuit”, deosebit de deranjant pentru ureche), atunci când un microfon sau altul ajunge în fața sau în apropierea unui difuzor, preluând sunetul deja amplificat al acestuia, într-o „buclă” tehnică de supra-amplificare ce se întrerupe cel mai adesea doar prin intervenția grăbită (sau disperată) a cuiva din apropierea stației, pentru a coborâ „din butoane” nivelul general de amplificare sau doar cel al microfonului în cauză (mai nou există și aici automatizări electronice...).

Și microfoanele „fără fir”, folosite fără o minimă cultură electro-acustică, chiar dacă dau impresia că rezolvă unele probleme, în schimb fac să apară altele. Astfel, chiar dacă problema deteriorării firelor de microfon este evitată, efectele de microfonie sunt cu atât mai frecvente, cu cât

mobilitatea microfoanelor „scăpate” de servituțiile firelor este mai mare și plasarea lor în poziții contraindicate mai frecventă. Apoi, unele microfoane „fără fir” au un consum electric mare și poate apărea necesitatea schimbării bateriei sau a microfonului în mijlocul unei predici sau a cântării – iar dacă nu sunt pregătite totdeauna alte baterii încărcate, apare încă un motiv de iritare prea puțin „liturgică”.

Tot legat de mobilitatea exagerată a microfoanelor, în cazul unor procesiuni, fie și numai în jurul bisericii, se poate întâmpla ca în anumite locuri sau sub anumite unghiuri semnalul wireless să dispară (ca la telefonul celular, fiind vorba tot despre o transmisie de semnal radio), apărând goluri de amplificare, uneori cu efect „comic”, ce distrag și ele de la scopul liturgic.

În ceea ce privește *calitatea* sunetului amplificat, aceasta trebuie reglată în funcție de formele, dimensiunile, tipul materialelor de construcție ale bisericii sau legat de caracteristicile tehnice ale amplificatorului și difuzoarelor. Pentru aceasta, în afară de butonul de „volum”, mai există uneori numeroase alte butoane care trebuie manevrate la o instalație de amplificare, așa cum sunt „egalizatoarele”, care acționează asupra unor plaje diferite de frecvență și care prost „pilotate” pot face de nerecunoscut glasul celui de la microfon. Dacă există șoferi buni și slabi, iar aceștia din urmă pot produce accidente mortale, și „sunetiștii” amatori, nepricepuți și infumurați pot produce „nenorociri acustice” în biserici, care este adevărat că „nuucid” trupul, ca automobilele, dar ucid duhul slujbei, cu implicații spirituale și existențiale poate chiar mai grave.

Pentru a trage o concluzie cât mai simplă în ceea ce privește folosirea amplificării electro-acustice în *interiorul* bisericii – care este situația cel mai des întâlnită – probabil cea mai bună amplificare este cea care nu se remarcă în nici un fel, inclusiv prin nici una dintre neplăcerile cele mai înainte amintite. Așadar, folosirea amplificării cu bun simț, doar într-o măsură suficientă și utilizând aparate de cât mai bună calitate (*niciodată* „la maxim” !), poate servi uneori și oarecum la îmbunătățirea calităților acustice ale slujbei.

Dar, pentru bisericile mici și medii (de până la câteva sute de persoane), zidite tradițional, cultura liniștii pentru toți participanții la actul liturgic, o rostire limpede, de intensitate moderată, din partea preotului și a cântăreților, ca și folosirea de către aceștia a locurilor special prevăzute (inclusiv ca avantaj acustic) pentru rostire și cântare – în fața altarului, a ușilor împărătești sau în mijlocul bisericii, la amvon și strană – toate acestea ar trebui să fie suficiente pentru un bun ambient sonor eclesial,

chiar în lipsa amplificării. Doar la praznice, hramuri, când aglomerația este mai mare, amplificarea își poate afla o oarecare justificare.

4. Amplificarea în aer liber

Aminteam mai la început și despre situația vorbirii/cântării bisericești într-un spațiu *deschis*. O situație acustică *intermediară*, între spațiul închis al interiorului unei biserici și cel deschis ale unui câmp fără îngrădiri aparente, este slujirea într-o curte cu ziduri sau garduri mai înalte sau într-o piață închisă cu clădiri de jur împrejur – sau chiar într-o poiană înconjurată de copacii pădurii. Pe de o parte, sunetul “întors” de clădiri sau de împrejurimi favorizează un nivel sonor adesea suficient pentru o “auzire” acceptabilă, pe de altă parte, se adaugă gălăgia “cetății” și alte zgomote parazite, unele relativ “naturale”, cum este vuietul unui vânt mai puternic sau “foiala” unei mulțimi mai mari de oameni. Chiar dacă nu este identică, situația are multe note acustice comune cu cea dintr-o arenă sau de pe stadion.

Între problemele acustice care apar în împrejuririle de mari dimensiuni, în afară de insuficiențele unei voci normale de a acoperi distanțe totuși prea mari sau zgomotele parazite accidentale, mai trebuie amintit și fenomenul de *ecou*, care este observabil la distanțe de peste 17-20 de metri – explicabil prin aceea că urechea omenească deosebește sunetele diferite, apărute la mai mult de o zecime de secundă, timpul necesar sunetului să se întoarcă de la o distanță de peste 17 metri, adică după ce parcurs dus-întors cel puțin 34 de metri, ceea ce reprezintă o zecime din cei circa 340 m/secundă, viteza sunetului prin aer. “Bâlbâiala” ecoului se suprapune peste zgomotele parazite și slăbiciunea “de distanță” a vocii, îngreunând încă mai mult înțelegerea celor auzite.

Favorizarea acustică naturală în aer liber a vorbitorului/cântărețului (cântăreților) se face de regulă prin așezarea acestuia/acestora într-o *poziție mai înaltă și într-o parte*, în cadrul împrejuririi, în așa fel încât toți ascultătorii să fie în față – așezarea la mijloc, poate da impresia de “comunicare”, dar cei din spatele cuvântătorului nu vor auzi mare lucru. De asemenea, existența unui zid sau amenajarea unui chioșc ca o pâlnie de “difuzor” în spatele “scenei” poate ajuta proiectarea naturală a sunetului spre înainte. În situația arenei sau a stadionului, unde “glăsuitorii” sunt în mijlocul mulțimii – și oarecum invers decât în cazul amvonului, unde vorbitorul/cântărețul este cel ridicat – mulțimea ascultătorilor (/publicul) este cea ridicată în/prin tribune relativ la protagoniștii vorbirii/cântării,

pentru ca aceștia din urmă să poată fi mai bine auziți – împrejmuirea relativ circulară ajutând și ea la focalizarea sunetului în interiorul stadionului.

Oricum, la folosirea unor amplificări electro-acustice foarte puternice și cu difuzoare dispuse grupat în față publicului, pentru adunări de mii sau chiar zeci de mii de ascultători, se poate întâmpla ca cei din imediata apropiere a difuzoarelor să se retragă de acolo fiind agresați de volumul exagerat, ceea ce creează și o “distanță” între “scenă” și “public”, iar alții vor alege chiar să se plimbe sau să vorbească undeva prin spatele publicului, ca și cum ar asculta transmisia evenimentului la radio.

Obișnuirea nefericită cu amplificări de tot felul mai face ca simțul acustic normal să fie pervertit. Aș ilustra aceasta printr-o întâmplare petrecută cu ocazia unei conferințe în fața unei adunări de câteva sute de persoane, cu amplificarea de rigoare. Unul dintre participanți era orb și stătea aproape tot timpul cu spatele la vorbitorul de pe “scenă” – chiar și atunci când respectivul participant a avut o intervenție din public – deoarece în spatele său se afla un difuzor și el de acolo auzea vorbirea “persoanei” celeilalte și i se părea firesc să se îndrepte “cu fața” într-acolo atunci când vorbea “feței” celeilalte persoane. În respectiva adunare era astfel probabil singurul care auzea corect.

Pentru a aminti doar în treacăt situația cuvântării și cântării în spații exterioare complet *deschise*, cum sunt mari adunări pe câmpii, să observăm că în astfel de cazuri, care pot implica zeci, sute de mii sau chiar milioane de participanți, amplificarea (desigur *necesară*) presupune investiții și pregătiri excepționale, iar succesul adesea discutabil ca nivel calitativ și de comunicare este acceptat, cu îngăduință, tocmai din cauza situației excepționale, cu totul ieșite din comun.

5. Câteva considerații teologice

Nici un fel de amplificare electro-acustică nu va putea egala valoarea eclesială, pastorală, dialogală și umană a vorbirii firești, naturale, “față către față” și “gură către gură” a preotului și cântăreților cu restul de câțiva/câteva zeci sau sute de participanți la evenimentul liturgic. Vrând-nevrând, amplificarea constituie un *mediu* de comunicare, care “mijlocește”, în lipsa comunicării directe și a comuniunii simple și autentice. Este apoi un mediu *instrumental*, la fel ca “tele-fonul”, “televizorul”, “tele-graful” etc, care toate marchează și exprimă *distanța*, suplinită tehnic, dintre persoanele care doresc comunicarea și chiar, mai mult, care doresc *comuniunea* între ele. În Sfintele Slujbe ale Bisericii, Cuvântul dumnezeiesc întrupat în cuvintele rostite sau cântate de către

preot sau de cântăreț, “față către față” și “gură către gură” cu ceilalți credincioși, pregătește și premerge chiar comuniunea tuturor credincioșilor cu Însuși Cuvântul Lui Dumnezeu, Întrupat sacramental în Sfântul Trup și Sânge al Sfintei Euharistii.

La fel ca prea-multele clopote “orchestrate” melodic și armonic, și *instrumentele acustice* ale amplificării (oare nu sunt membranele și pâlniile difuzoarelor un fel de “tobe și trâmbițe” ce înșeală idolatru auzul și astfel însăși ființa omului ?) derutează și rătăcesc într-un mod lumesc simțul comun al apropierii prin cuvântul rostit sau cântat către Însuși Cuvântul lui Dumnezeu Cel Întrupat în Sfintele Slujbe ale Bisericii.

Iar dacă vrem și o paradigmă divină, un model dumnezeiesc al cuvântării și cântării bisericești (“ne-amplificate”), să nu uităm că la Întruparea Sa, Mântuitorul nostru Iisus Hristos, Cuvântul lui Dumnezeu cel Atotputernic, nu a poruncit în atotputernicia Sa “să fie” (analog începutului a toare – Fac.1) “amplificări” nefirești și tehnice ale vocii sale, ci s-a adresat firesc și *apropiat* celor câțiva Apostoli ai Săi, cu care a și cântat la sfârșitul Cinei celei de Taină (Marc.14,26; Mat.26,30), celor câtorva zeci de ucenici sau sutelor (mai probabil – sau chiar mii ?) de ascultători ai Propovăduirii Sale – ca un *om adevărat*, deși era totodată și *Dumnezeu adevărat*.

REPERTORIUL MELODIC DE FACTURĂ ORALĂ ÎN CÂNTAREA TRADIȚIONALĂ DE STRANĂ DIN SUDUL TRANSILVANIEI

1. Preliminarii

Pentru cântărețul bisericesc ”de strană”, cel care asigură partea de ”răspunsuri” muzical-liturgice la slujbele parohiale, însușirea suficientă a unui ”corpus” repertorial minim necesar exprimă poate cel mai bine nivelul profesionalizării sale.

În cazul *cântării ardelenești* (din sudul Transilvaniei), numită adesea și ”cunțană”, după numele lui Dimitrie Cunțanu, orizontul repertorial pentru strană este indicat de *Cartea de cântări bisericești* publicată de acesta la Sibiu în 1890 (edițiile II-IV au fost publicate de Timotei Popovici și colaboratorii săi până în 1943)¹. Influența peste timp a acestei publicații se poate vedea inclusiv prin faptul că autori/editori de cărți de cântări bisericești din Transilvania, precum Ioan Brie și Vasile Stanciu la Cluj, Vasile Grajdian la Sibiu etc.² au preluat cele mai numeroase dintre cântările cărții lui D. Cunțanu în tipăriturile lor.

¹ Dimitrie Cunțanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note și arangeate de Dimitrie Cunțanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidiecezan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la ”Imprimăria de musicalii Jos.Eberle și Co.”, Viena, VII). Această carte va fi republicată cu modificări de Timotei Popovici, Candid Popa, Aurel Popovici, *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri al sf.biserici ortodoxe culese, puse pe note și aranjate de Dimitrie Cunțanu, profesor la seminarul andreian arhidiecezan din Sibiu*, Ediția a II-a, revăzută și augmentată - publicată de consistoriul arhidiecezan, Sibiu, 1925. Edițiile următoare, a treia în 1932 și a patra din 1943, îngrijite tot de Timotei Popovici, revin la forma primei ediții, cea din 1890.

² Pentru a menționa doar câteva dintre publicațiile respective: Vasile Stanciu, *Slujbele Sfinților români din Transilvania și alte cântări religioase*, Cluj-Napoca, 1990; Ioan Brie, *Cântări liturgice și la diferite servicii religioase*, Beiuș, 1994; Vasile Grăjdian, *Cântări bisericești*, Sibiu, 1994; Vasile Stanciu, *Anastasimatarul transilvan. Anastasimatarul sau Cântările Vecerniei de Sămbătă seara și ale Utreniei de Duminică dimineața, compuse și fixate pe notație liniară după melodiile celor opt glasuri bisericești, notate de preotul Dimitrie Cunțanu*, Editura Renașterea, Cluj, 2016 etc.

Pe de altă parte, arhiva de înregistrări audio a cca. 100 de cântăreți din Protopopiatele Sibiu, Săliște și Agnita³, realizată în cadrul proiectului de *Cercetare sistematică și valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului* (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, 2002-2004⁴), a permis constatarea unei situații ”de fapt” deosebit de complexe și diverse în cea ce privește repertoriul *oral* de strană în parohiile cercetate.

În paginile următoare vom încerca să reliefăm cât mai autentic relația dintre repertoriul *notat* în cărțile de cântări și cel *oral*, înregistrat în parohii, inclusiv dintr-o perspectivă statistică.

2. Repertoriul melodic al Cărții de cântări a lui Dimitrie Cuțanu

Pagina de *Cuprins* la *Cântările bisericesci* de Dimitrie Cuțanu (Fig.nr.1)⁵ circumscrie rezumativ și destul de precis repertoriul melodic necesar cântărețului bisericesc: este vorba mai întâi despre ”I. Melodiile fundamentale ale celor Opt Glasuri” (p.8-31), completate prin ”II. Podobii” (p.32-52). Într-o foarte scurtă notă chiar la începutul primei secțiuni Dimitrie Cuțanu lămurește că ”Melodiile fundamentale ale celor Opt Glasuri cu text din Octoih (trebuie considerate – n.n.) ca **modele** sau **norme** la aplicarea textului cântărei din toate cărțile liturgice”⁶, mai înainte, în *Prefață*, indicând și cum trebuie însușite și exersate treptat⁷.

Modelele pentru fiecare glas sunt la ”Doamne strigat-am” (stihiraric), cu câte o aplicare pentru un *Stih* și o *Stihiră*, apoi *Troparele* glasurilor (irmologic), iar la glasurile II, IV, și VIII și câte un model scurt de *Antifon*. Anterior, tot în *Prefață* se explică pentru ce cântări (/imne) din colecțiile imnografice folosite în slujbele Bisericii Ortodoxe (Octoih, Triod, Pentecostar și cele 12 Mineie) trebuie folosite tipurile de modele melodice cuprinse în carte⁸.

³ DVD-ul cuprinzând Arhiva comprimată se află în Vasile Grăjdian, Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei - Cântarea tradițională de strană în bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*, Editura Universității “Lucian Blaga”, 2007.

⁴ *Granturile MEC(T)-CNCSIS* (Ministerul Educației și Cercetării/și Tineretului-Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior) nr.290/2002 și nr.368/2003 și 2004.

⁵ Dimitrie Cuțanu, *Cântările bisericesci...*, Sibiu, ed.I, 1890, p.7.

⁶ *Ibid.*, p.8.

⁷ *Ibid.*, p.5.

⁸ *Ibid.*, p.6.

Podobiile, modele melodice suplimentare pentru glasuri, prezintă o situație specială în cântarea bisericească din Ardeal, pentru că încă în timpul lui D.Cunțanu acestea ”se neglijaseră și abandonaseră”⁹, situație care vom vedea că se perpetuează și astăzi.

În cea de a treia parte a cărții lui D.Cunțanu sunt cuprinse alte cântări cu melodie-model, respectiv unele cu melodie proprie care nu este folosită pentru alte (texte de) imne, precum ”III. Sfetilne, Polieleu, Pripele, Tropare, Condace, Catavasii (la Praznice – n.n.) și alte cântări la Vecerniă și Utreniă”.

Urmează apoi, în ultimele două părți: ”IV. Cântările sft.Liturgii: a lui Joan Crisostom, a Marelui Vasile și a lui Grigorie Teologul” (p.69-100), respectiv ”V. Irmósele sărbătorilor, cari la s. Liturgie se cântă în locul Axionului” (p.101-118), după care un scurt ”Aduș (cuprinde) Cântările la mormântul Domnului în Sâmbăta ss. Patimi (melodiile celor trei stări ale Prohodului Domnului – n.n.)” (p.118-119).

Este interesant de văzut în continuare felul în care repertoriul melodic cuprins în Cartea de *Cântări bisericesci* a lui D.Cunțanu se regăsește în practica parohială contemporană din Ardeal.

3. Repertoriul melodic oral al cântăreților bisericești din Ardeal. Raportul cu cântările notate în cartea lui Dimitre Cunțanu

Proiectul de *Cercetare sistematică și valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*¹⁰ a permis, ulterior activităților de culegere și arhivare a înregistrărilor din teren, mai întâi realizarea de studii comparative privind diverse categorii de cântări existente repertorial atât în cartea de *Cântări bisericești* a lui D.Cunțanu (primele două ediții, ce prezintă oarecare deosebiri între ele), cât și în practica orală a celor 96 de cântăreți înregistrați. Între acestea s-au numărat melodii ale glasurilor, precum *tropare*¹¹ și *stihiri*¹², alături de

⁹ *Ibid.*, p.4.

¹⁰ *Granturile MEC(T)-CNCSIS ..., nr.290/2002 ...*

¹¹ Vasile Grăjdian, *Ipostaze ale românilor în cântarea bisericească de tradiție bizantină din Transilvania. Troparul Învierii - glas I*, în vol.”300 de ani de românie (1713-1913”, Edit.Glissando a UNMB, 2013, p.206-224

¹² Idem, *Ornamentation in the Church Singing of Byzantine Tradition in Transylvania. Stichera of the Vesper, to "Lord, I have cried" - Tone 5*, în revista „Artes” a Universității “George Enescu” din Iași (ISSN 1224-6646), Nr. 13, Editura Artes Iași, 2013, p.97-112.

*cântări la Sfânta Liturghie*¹³ sau *Irmoase*¹⁴. Un studiu deosebit de interesant asupra *Binecuvântărilor morților* a realizat Stroia Sebastian¹⁵.

Apoi, observarea cu caracter statistic a materialului adunat a permis reliefaarea unor *Aspecte privind profilul cântărețului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului*¹⁶. Coroborarea concluziilor celor două categorii de studii (privind cântările, respectiv profilul cântărețului de strană) ne poate mijloci obținerea unor rezultate de nivel următor, oarecum mai ”compozit”, privind viziunea repertorială actuală în cântarea de strană din Sudul Transilvaniei.

Faptul că 80 din cei 96 (83%) de cântăreți bisericești intervievați au declarat că au învățat cântarea bisericească ”*la strană*”, cel mai adesea încă din copilărie¹⁷, cei mai mulți necunoscând vreun fel de notație muzicală sau posedând doar rudimente de solfegiu, este explicabil deoarece pentru ”pregătirea specific muzicală a cântăreților bisericești avem următoarele cifre: 6 cântăreți au urmat o Școală de cântăreți, 14 un Cours de cântăreți, 8 o Școală populară de Artă și 18 o Școală teologică. Totalul celor care au trecut măcar printr-un cadru de pregătire specific muzicală (și ținând seama că unii au trecut prin 2 asemenea cadre) este de 40 de cântăreți”¹⁸ (adică 41%).

Aici mai ”este necesară o observație: dintre cei 18 cu Școală teologică (seminar și/sau facultate), 11 sunt preoți, 3 diaconi, iar restul de 4 sunt cântăreți tineri, absolvenți de Teologie, cu perspectiva de a intra și ei în rândul clerului. Au fost luați în atenția cercetării pentru buna lor reputație de cântăreți”¹⁹, dar relevanța acestora pentru cântarea de strană este relativă sau indirectă, de la un punct încolo ea privind cel mult eventuala pregătire în parohie de viitori cântăreți – mai mult sau mai puțin amatori/profesiioniști.

¹³ Idem, *Cântările Sfintei Liturghii în tradiția de strană din sudul Transilvaniei. Răspunsurile Mari* (“Sfânt, Sfânt, Sfânt” - *Glas V*), în vol.”Euharistie, Spevedanie, Martiriu”, II A.Muzicologie, ed.Vasile Stanciu, Adrian Podaru, Edit.*Renașterea*, Cluj-Napoca, 2015, p.47-62.

¹⁴ Vasile Grăjdian, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericești de strană din Ardeal*, în “Acta Musicae Byzantinae”, Iași, Vol.VII, 2004, p.137-156.

¹⁵ Dr.Stroia Sebastian, *Binecuvântările morților în cântarea de strană din Arhiepiscopia Sibiului. Aspecte de oralitate*, teză de doctorat susținută în 20 oct.2016 la Facultatea de Teologie ”Andrei Șaguna” din Sibiu, în curs de publicare.

¹⁶ Idem, *Aspecte privind profilul cântărețului bisericesc în parohiile Arhiepiscopiei Sibiului*, în ”Oralitatea cântării bisericești din Ardeal”, vol.II, Edit.“ASTRA Museum” Sibiu, 2016, p.54-65.

¹⁷ *Ibid.*, p.59.

¹⁸ *Ibid.*, p.60.

¹⁹ *Ibid.*, p.57-58.

Însă prezența acestora din urmă (18 ”teologi”) este importantă din punctul de vedere al repertoriului muzical liturgic deoarece 5 dintre ei au urmat și cursurile unei *Școli populare de artă* (dintr-un total de 8 astfel de cursanți), ceea ce-i face a fi cei mai bine pregătiți muzical (în particular *solfegistic*), pe lângă încă 6 absolvenți de *Școli de cântăreți*²⁰. Ei sunt aceia care în interpretarea lor sunt cel mai aproape de variatele notate în cartea lui D.Cunțanu, chiar dacă uneori câte o inflexiune ornamental-melodică mai amintește de rădăcinile lor în practica parohială de strană, mai oral-folclorică – așa cum putem vedea în exemplele din Fig.nr.2²¹ și Fig.nr.3²², unde situarea pe pagină mai sus și mai aproape de variantele tipărite ale lui D.Cunțan, indică tocmai apropierea și fidelitatea (”solfegistică”) față de acestea.

Și tot ei sunt aceia ale căror nume apar în înregistrările reduse ca număr ale acelor cântări bisericești care, prin numărul, dimensiunea și relativa raritate a folosirii lor liturgice, necesită mai mult decât o memorie muzicală comună sau exersată și presupune de obicei cunoașterea măcar rudimentară a unui sistem de notație muzicală – așa cum este cazul *Irmoaselor la Praznicele Împărătești*²³, pe care doar Pr.Munthiu Dumitru Adrian, deosebit de talentat și bine pregătit muzical, le-a înregistrat integral.

Se observă în continuare numărul covâșitor mai mare al celor care au drept exclusivă pregătire de specialitate **practica la strană** (56)²⁴, la care pot fi fără probleme adăugați cei 13-14 de absolvenți ai unor *Cursuri de cântăreți bisericești*, cursuri de doar câteva săptămâni (de obicei cel mult două), menite nu atât să contribuie la o reală și sistematică pregătire muzicală (inclusiv solfegistică), cât să confirme și să ateste existența deja a unei oarecare competențe muzicale (fie și numai orală) în ceea ce privește cântarea bisericească de strană. Astfel, numărul total al cântăreților de strană care cultivă **o cântare bisericească practic exclusiv orală** (din punct de vedere melodic) a fost de cca. 69-70 de cântăreți, deci peste două treimi din numărul total al cântăreților (respectiv peste **72% !**; și dacă din totalul de 96 de cântăreți îi scădem pe cei 18 cu Scoală teologică, de facto

²⁰ *Ibid.*, p.59-61.

²¹ Extras din Vasile Grăjdian, *Ornamentation in the Church Singing of Byzantine Tradition in Transylvania. Stichera of the Vesper, to "Lord, I have cried" - Tone 5...*, p.106 (Anexa 2).

²² Extras din idem, *Irmosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericești de strană din Ardeal...*, p.148.

²³ Vasile Grăjdian, Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p.419-420.

²⁴ Vasile Grăjdian, *Aspecte privind profilul cântărețului bisericesc...*, p.61.

mai puțin relevanți pe termen lung pentru activitatea la strană, procentul celor 69-70 de cântăreți formați exclusiv la strană față de totalul de 78 se apropie de **90% !**).

Această categorie majoritară formată din cântăreții de formație și practică orală a cântării tradiționale de strană sunt cei care propun și cea mai *mare diversitate de variante melodice* pentru diferitele categorii repertoriale – chiar dacă aceste categorii sunt uneori diminuate numeric, cel mai probabil în urma unei selecții în timp a celor mai folosite cântări și astfel predispușe a fi păstrate în memorie. Pentru că, dacă există vreun fel de compensație între diferitele aspecte ale cântării bisericești (în ceea ce privește raportul între oralitate și notație), pentru cântăreții mai puțin ”încorsetați” în limitele solfegiului de școală și al căror repertoriu oral (adică ”învățat pe dinafară”) este mai redus în ceea ce privește numărul categoriilor de piese muzicale liturgice (față ”nelimitarea” repertorială mijlocită de cunoașterea notelor muzicale), totuși limitele inspirației lor și ale jubilației melodice în interpretare sunt mult mai largi și mai îndepărtate de canonul ”literar” manuscrisului sau tipăriturii muzicale – ceea ce în exemplele mai înainte amintite din Fig.nr.2 și Fig.nr.3 se poate vedea prin poziția mai îndepărtată în pagină ale transcrierilor după variantele orale față de textul muzical al lui D. Cunțan, ca și prin numărul mereu mai mare de marcaje grafice, ce indică tocmai tot mai marea diversitate melodică a variantelor orale.

Iar în ceea ce privește o eventuală luare de poziție față de cele două atitudini de abordare a cântării bisericești (solfegistică sau orală), cel mai probabil ar fi vorba, până la urmă, despre discernământul alegerii unui echilibru de bun simț (artistic și general), între canonul (scris al) repertoriului muzical și interpretarea inspirată a cântării bisericești.

4. O perspectivă repertorială cu caracter statistic

Câteva date statistice privind repertoriul de strană pot fi relativ ușor deduse din tabelele *Indexului sistematic al cântărilor, fotografiilor și secvențelor video*²⁵, alcătuit pentru o mai ușoară identificare a înregistrărilor realizate cu ocazia activităților proiectului de *Cercetare sistematică și valorificare a tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului*²⁶. Desigur, interpretarea acestor date

²⁵ Vasile Grăjdian, Sorin Dobre, Corina Grecu, Iuliana Streza, *Cântarea liturgică ortodoxă din Sudul Transilvaniei...*, p.373-443.

²⁶ *Granturile MEC(T)-CNCSIS ..., nr.290/2002 ...*

trebuie făcută nuanțat și ținând seama de ansamblul condițiilor locale și regionale ale exercitării activității cântărețului de strană.

Astfel, deoarece cerințele repertoriale din partea cercetătorilor care au efectuat înregistrările au fost cât se poate de relaxate și cel mult orientative, cântăreții bisericești au cântat pentru înregistrări mai ales acele cântări în a căror interpretare se simțeau cel mai confortabil, cel mai probabil datorită unei îndelungate practicări a lor. Ca urmare, unele dintre cântări apar înregistrate în zeci de variante, în timp ce altele în doar una sau câteva variante, ceea ce ne poate spune ceva despre frecvența folosirii diferitelor componente repertoriale, mai ales a acelor care cântate predilect oral ("pe dinafară"). Aceasta nu înseamnă neapărat că cele mai puțin înregistrate numeric sunt "necunoscute" de cântăreți, ci adesea poate însemna folosirea unor melodii de împrumut sau aplicarea unor formule melodice ale glasurilor.

De aceea, putem aprecia – este adevărat, foarte larg – că un număr de câteva zeci de înregistrări (10%-70%) pentru cei 96 de cântăreți avuți în vedere înseamnă o bună/foarte bună cunoaștere (și răspândire în practica orală) a tipului respectiv de cântare, în timp ce existența a doar câteva înregistrări (1%-5%) reprezintă o "suferință" în folosirea lor, tinzând chiar spre dispariția respectivelor cântări.

Din această perspectivă metodologică de la început atrage atenția **buna și largă cunoaștere a "melodiilor fundamentale" ale celor opt Glasuri și a aplicării lor practice** la textele imnografice. În medie peste 70% dintre cântăreți s-au oferit să exemplifice variante stihirarice (de "însuși glasul") pentru *Doamne strigat-am* și/sau (mai rar) *Laude*, iar peste 80% au exemplificat variante irmologice ale glasurilor pentru *Troparul Învierii* și/sau (mai rar) pentru *Troparul Născătoarei*. Și pentru melodiile de *Antifon* la cele trei glasuri (II, IV, VIII) la care aceasta este diferită de cea de *Tropar* au existat 79% de variante înregistrate.

Situația este cu totul diferită în ceea ce privește melodiile **Podobiilor** glasurilor. Pe de o parte, dintre cele 19 (melodii) de podobii propuse de D.Cunțanu în cartea sa, doar 12 au fost propuse de cântăreți: la Glasul I, patru variante pentru *Mormântul Tău Mântuitorule* (4%) și o variantă pentru *Ceea ce ești bucuria* (1%); la Glasul II, trei variante pentru *Casa Efratului* (3%) și patru pentru *Când de pe lemn* (4%); la Glasul III, patru variante pentru *De frumsețea fecioriei tale* (4%) și trei variante pentru *Fecioara astăzi* / *Condacul Nașterii* (3%); la Glasul IV, patru variante pentru *Ca pe un viteaz* (4%), două variante pentru *Spăimântatu-s-a Iosif* (2%) și patru variante pentru *Arătatu-Te-ai astăzi* / *Condacul Bobotezei* (4%); la Glasul V, doar o variantă pentru *Bucură-Te cămară* (1%); la

Glasul VI, doar o variantă pentru *Toată nădejdea* (1%); la Glasul VIII, două variante pentru *O prea mărită minune* (2%). Pe de altă parte, doar un grup cu totul restrâns de cinci cântăreți (5%) a fost implicat în înregistrarea podobiilor. Aceasta vine să confirme faptul mai înainte amintit că, la fel ca în vremea lui D.Cuțanu, acum mai bine de un secol, când podobiile ”se neglișaseră și abandonaseră”, situația a rămas neschimbată până astăzi.

Prin prisma numărului de înregistrări, despre o bună cunoaștere se poate vorbi și în privința **Cântărilor la Sfânta Liturghie**, mai ales a celor la Liturghia Sf.Ioan Gură de Aur, foarte probabil ca un rezultat firesc al exercițiului liturgic cel puțin săptămânal (/duminical): cca. jumătate dintre cântăreți (50%) au înregistrat *Antifoanele*, *Heruvicul*, părți din *Răspunsurile Mari*, *Axionul* duminical și/sau alte răspunsuri mai mici.

O situație asemănătoare Podobiilor aflăm în cazul celor 15 **Irmoase la Praznicele împărătești**, unde doar *Irmosul Învierii* a fost înregistrat de 24 de cântăreți (24%) – fiind probabil mai bine cunoscut deoarece se cântă pe parcursul a șapte săptămâni, între Înviere și Înălțarea Domnului – în timp ce la celelalte 14 Irmoase, numărul înregistrărilor a variat pentru fiecare între doar una și cinci (1%-5%), cântăreții fiind aproape totdeauna aceiași doi-trei (2%-3%).

Se mai poate observa cum **Cântările la Praznice Împărătești** sunt bine reprezentate mai ales în funcție de importanța sărbătorii. Spre exemplu, la Nașterea Domnului (Crăciun) și la Înviere (Sfintele Paști) numărul înregistrărilor pantru *Catavasii* atinge 65 de variante (65%).

De asemenea, o bună reprezentare între înregistrări o au și **Cântările la Taine și Ierurgii**, unde *Acum a sosit vremea* de la Sfeștanie (/Aghiazma mică) atinge 60 de variante (60%) și, foarte interesante pentru că în cartea lui D.Cuțanu nu sunt notate (!), sunt *Cântările la slujba Înzmormântării*, cu deosebit de numeroase înregistrări; între acestea *Binecuvântările morților* ating un ”record” de 77 de varinate înregistrate (77%).

5. Scurte concluzii

Se poate spune, în chip de concluzii, că *amplitudinea repertorială* în cântarea de strană din sudul Transilvaniei (și probabil și în alte regiuni ale Bisericii Ortodoxe) depinde local și individual de tipul și de nivelul de pregătire muzicală a cântăreților. Cei formați la strană, încă din copilărie și de-a lungul întregii vieți, prezintă o înclinație clară către abordarea orală a repertoriului bisericesc. Cei care au urmat vreun fel oarecare de ”școală” (sistem/ciclu de învățământ muzical organizat), care le-a permis abordarea

solfegistică a repertoriului bisericesc, au asupra acestuia o perspectivă mai ”canonică”, sau, altfel spus, mai completă, dar mai fix(ist)ă.

Matricile melodice ale diferitelor categorii de cântări bisericești, chiar dacă relativ limitate ca număr – mai ales în colecțiile scrise (tipărite) – sunt predispuse la o mare diversificare ornamentală în interpretarea orală.

De asemenea, în cazul repertoriului de factură preponderent orală, unde memoria joacă un rol foarte important, frecvența repetitivității liturgice determină selecția și păstrarea mai ales a unor categorii de melodii (precum cele ale glasurilor și/sau ale slujbelor mai des oficiate), care apoi sunt dezvoltate în adevărate ”bucete” sau familii de variante.

Prospectul sumar al cuprinsului.

Cuprinsul:

Sectiunea:	Pagina:
I ^a Melodiile fundamentale ale celor „Opt-Glasuri“.....	8 - 31.
II ^a „Podobiile“.....	32 - 52.
III ^a Sfetilne, Polieleu, Pripele, Trepere, Condace, Catavasii și alte cântări la Vecerniã și Utreniã.....	53 - 68.
IV ^a Cântările sft. Liturgii: a lui Joan Crisostom,.....	69 - 91.
a Marclui Vasilie, și.....	91 - 96.
a lui Grigorie Teologul.....	97-100.
V ^a Irmósele sêrbătorilor, cari la s. Li- turgie se cântã în locul „Axionu- lui“.....	101-118.
Adaus: Cântările la mormântul Domnului în Sâmbãta ss. patimi.....	118-119.

Fig.nr.1 – Pagina de *Cuprins* (p.7)
a *Cãrții de cântãri* a lui Dimitrie Cunțanu, Sibiu 1890

Andante

1-DIMITRIE CUNȚANU (Sibiu 1890)
Doam - ne stri - ga

2-Ediția a doua (Sibiu 1925)
Doam - ne, stri - ga

3-Arhid.Luca Simion (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga

4-Pr.Munthiu Dumitru (Sibiu)
Doam - ne, stri - ga

5-Coșorean Axente (Coveș)
Doam - ne stri - ga - -

6-MODEL Stihiră (D.Cunțan-1890)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -

7-Model Stihiră (Ediția a doua, 1925)
(Prin cin - sti - tă cru - cea ta, Hris -

8-Luca Victoria (Ocna Sibiului)
Doam - ne stri - ga - t - am că - tre: ti - ne

9-Ivan Constantin (Sadu)
Doam - ne stri - ga - t - am că - tre ti - ne

10-Hârțoagă Ioan (Agnita)
Doam - ne stri - ga - t - am că - tre ti - ne

11-Beschiu Angela (Jina)
Doam - ne stri - ga - t - am că - tre: ti - ne

12-Nicolae Popa (Apoldul de jos)
Allgretto
Doam - ne stri - ga - t - am că - tre ti - ne

Fig.nr.2 – Variante pentru *Doamne, strigat-am către Tine, Glas V*
în cântarea bisericească din Transilvania

Andante
mf

DIMITRIE CUNTANU (Sibiu 1890)

1-Pr.Munthiu Dumitru (Sibiu)

2-Pr.Luca Dumitru (Sibiu)

3-Pr.Ciocan Ioan (Săliste)

4-Bighea Ioan (Cristian)

5-Damian Petru (Gura Râului)

6-Ivan Constantin (Sadu)

7-Luca Dumitru (Ocna Sibiului)

8-Nicolae Popa (Apoldul de jos)

9-Albu Ioan (Selimbăr)

10-Pomeran Ioan (Săliste)

11-Micu Ioan (Săliste)

Fig.nr.3 – Variante ale *Imnosului Învierii*
în cântarea bisericească din Transilvania

**O LUCRARE MUZICALA DEDICATĂ SFANTULUI IERARH
ANDREI ȘAGUNA: „PENTRU LEGE” (1943),
POEM DRAMATIC BISERICESC PENTRU COR, SOLIȘTI ȘI
ORCHESTRA DE PR.GHEORGHE ȘOIMA (1911-1985)**

În anul 2011, două evenimente cu un caracter diferit ne-au readus în memorie două personalități importante ale Bisericii Ortodoxe Române. Este vorba, pe de o parte, despre canonizarea Mitropolitului Andrei Șaguna al Transilvaniei de către Biserica Ortodoxă Română¹ și, pe de altă parte, despre aniversarea a 100 de ani de la nașterea Preotului compozitor Gheorghe Șoima (1911-1985).

Cu un an mai înainte, evenimentul din urmă a constituit prilejul unui *Simpozion Național de Muzicologie* (Sibiu, 4 decembrie 2010)², care a pus în lumină inclusiv unele aspecte uitate ale vieții și operei lui Gheorghe Șoima. Astfel, între alte amintiri, Constantin Catrina a menționat „poemul dramatic bisericesc *Pentru Lege*” de Gheorghe Șoima³, a cărui primă audiție a avut loc cu ocazia concertului din 22 mai 1943, în cadrul *Reuniunii române de muzică „Gheorghe Dima” din Sibiu*. Conducerea muzicală a fost asigurată de către compozitor, după cum ne arată și afișul concertului (*Planșa nr.1*).

Cronicarul concertului din anul 1943 rezuma astfel evenimentul și impresia lăsată de compoziția Părintelui Gheorghe Șoima: ”Sâmbătă seara, 23 Mai a.c., s’a ținut în Sala Teatrului Municipal din Sibiu, Concertul Reuniunii de Muzică *Gh.Dima*, dirijat de Păr. prof. Gh.Șoima. A participat un numeros public, fiind onorat chiar cu prezența I.P.S. Mitropolit Nicolae și a dlui și dnei prof. Ion Petrovici, ministrul Culturii Naționale și al Cultelor. Programul bine întocmit și executat a procurat o seară de înaltă emoție artistică... Partea a doua a concertului a constat din două bucăți mai

¹ Tomosul de canonizare în ”Telegraful Român”, Nr.37-40 / 1 și 15 octombrie 2011 (Anul 159) p.7.

² Grăjdian Vasile edit., *Simpozionul Național de Muzicologie “Preotul Compozitor Gheorghe Șoima (1911-1985)”*, Sibiu 4 decembrie 2010, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2010.

³ Constantin Catrina, *Incrustații pe portativul junei colaborări rodnice*, în vol. Grăjdian Vasile edit., ”Simpozionul Național de Muzicologie...”, p.66.

ample: *Pentru lege*, compoziție pentru cor și orchestră de Părintele Gh. Șoima și *Craiul Munților...* de Timotei Popovici. Compoziția *Pentru lege*, executată pentru prima oară, a constituit marea surpriză a acestui concert și dovada definitivă a a destoiniciei de compozitor a păr.Gh.Șoima. Folosind o poezie a Mariei Cunțan, în care este descrisă lupta Anastasiei Șaguna de a-și readuce copiii la legea strămoșească, Păr. Gh.Șoima a sugerat rând pe rând stările de suflet prin cari a trecut o mamă îngrijorată de sufletul copiilor și momentele capitale din cariera Marelui Mitropolit.”⁴

De-a lungul anilor, lucrarea s-a pierdut în uitare, cel mai probabil datorită regimului comunist care a guvernat România după cel de al doilea război mondial și până în 1989, regim care de regulă a interzis orice fel de manifestare publică având caracter religios în afara bisericilor. De aceea, în ceea ce privește partiturile muzicale pentru cor și orchestră folosite în concert este dificil pentru moment să știm unde se află sau chiar dacă mai există, însă familia compozitorului, prin fiica sa Liliana Arcu, ne-a pus la dispoziție două manuscrise ale partituri generale, care ne pot da o imagine relativ completă a creației.

Unul dintre manuscrise este în creion și pare a fi o versiune anterioară (a se vedea prima pagină în *Planșa nr.2*). Această părere este întărită și de faptul că ea cuprinde doar primele trei părți ale compoziției lui Gheorghe Șoima. Celălalt manuscris, cuprinzând toate cele patru părți ale lucrării (când afirmăm acestea ne orientăm după textul poemului vocal-simfonic, a cărui ultimă parte coincide cu cea a poeziei utilizate), este scris în cerneală și este foarte posibil ca să fie chiar partitura generală folosită la prima audiție din 1943 (a se vedea prima pagină în *Planșa nr.3*). Spre această concluzie ne îndreaptă și numeroasele însemnări făcute cu creionul (negru sau roșu), unele dintre ele indicând intrări ale corului, ale soliștilor sau ale unor compartimente ale orchestrei.

O primă observație privește încadrarea generică a lucrării: dacă pe afișul concertului apare specificația „*poem dramatic bisericesc* pentru cor, soliști și orchestră” – la fel cum consemna și Constantin Catrina în articolul său⁵ – în cel de-al doilea manuscris menționat subtitlul este mai simplu: „*poem* pentru cor mixt, soliști (mezzo-soprană și bariton) și orchestră”.

Înainte de a prezenta câteva aspecte privind forma și structura muzicală, trebuie menționată relativa surpriza generată de textul literar utilizat de către compozitor, al cărei autoare este indicată în cronica mai

⁴ D.S., *Concertul Reuniunii de Muzică "Gh.Dima"*, în "Telegraful Român", Nr.22 (Anul XCI), Sibiu, 30 mai 1943, p.6 (Planșa nr. 7).

⁵ Constantin Catrina, *Incrustații...*, loc.cit.

înainte citată, dar care nu este menționată în afișul concertului din 1943 – deși o sugestie indirectă aflăm prin titlul poemului, ”Pentru Lege” și prin faptul că pe afișul concertului din 1943 în dreptul soliștilor sunt menționate numele personalităților istorice pe care le întruchipează: Anastasia Șaguna, interpretată de mezzosopra Lucia Petruțiu și însuși Andrei Șaguna, în interpretarea baritonului Victor Bălan. Numele autoarei apare însă în partea de sus-dreapta a primei pagini din cea de a doua variantă manuscrisă și astfel aflăm explicit că este vorba despre Maria Cunțan (1862-1935) și despre poezia acesteia ”Pentru Lege” (așadar având același titlu ca al lucrării lui Gheorghe Șoima), poezie dedicată amintirii vii a Mitropolitului Andrei Șaguna în Transilvania – și aceasta este și legătura aniversării lui Pr.Gh.Șoima cu primul eveniment evocat la începutul acestui studiu, canonizarea Mitropolitului Andrei Șaguna, dincolo de coincidența anuală a aniversărilor.

Publicată în anul 1909 în revista bilunară *Luceafărul* de la Sibiu (Revistă ilustrată pentru cultură, literatură și artă)⁶, vom regăsi poezia „Pentru lege” de Maria Cunțan și în primul dintre cele două volume ale culegerii sale de poezii „Din caietul vremii”, publicate în anul 1916⁷. Câteva cuvinte sunt necesare pentru a descrie pe scurt personalitatea poetei Maria Cunțan, destul de bine cunoscută în epocă, dar apoi oarecum uitată⁸. Născută în Sibiu la 7 februarie 1862, ea este fiica mai mare dintre cele trei fiice ale preotului compozitor și profesor de muzică Dimitrie Cunțan(u), care – încă o conexiune interesantă – a fost unul dintre cei mai importanți predecesori ai lui Gheorghe Șoima la *Seminarul Andreian* (mai târziu *Academia andreiană* de teologie ortodoxă) din Sibiu, ca profesor de muzică bisericească. Dimitrie Cunțan, al cărui nume este asociat generic cântării liturgice tradiționale din Transilvania, numită adesea ”cântare cunțană ” sau ”după Cunțan(u)”, este cel care a publicat în anul 1890 prima culegere de *Cântări bisericești*⁹ pentru Biserica Ortodoxă din Transilvania, la sfatul Mitropolitului Andrei Șaguna (! – o altă legătură interesantă și surprinzătoare peste timp), după cum el însuși mărturisește în *Prefața* culegerii sale¹⁰.

⁶ Maria Cunțan, *Pentru lege*, în: *Luceafărul*, VIII, nr. 20, 15 oct. 1909, p.457-458.

⁷ Idem, *Din caietul vremii*, Edition Minerva, Bucurest, 1916, volume I, p.230-233.

⁸ Pentru date mai ample despre Maria Cunțan, v. Gabriela Dubenschi, *Maria Cunțan*, în ”Seria Personalii”, No.13, Biblioteca Județeană Astra Sibiu, Sibiu, 2007.

⁹ Dimitrie Cunțanu, *Cântările bisericesci - după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note și arangeate de Dimitrie Cunțanu, Profesor la seminarul "andreian" arhidieceșan*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (tipărită la ”Imprimăria de musicalii Jos.Eberle și Co.”, Viena, VII).

¹⁰ *Ibid.*, p.4.

Ceilalți membri ai familiei Cunțan manifestau de asemenea ”dispoziții artistice pronunțate”¹¹, ceea ce explică faptul că celelalte două surori mai mici ale Mariei Cunțan, Elena și Alexandrina, au îmbrățișat cariere muzicale.

*

În ceea ce privește folosirea (și prelucrarea) textului, Gheorghe Șoima a preluat în mare parte cele trei părți ale poeziei lui Maria Cunțan, cea de a treia parte împărțind-o în două și obținând astfel cele patru părți ale poemului muzical. Redăm în continuare textul poeziei, folosind caracterele îngroșate (bold) pentru a marca partea de text preluată de Gheorghe Șoima în lucrarea sa și punând între paranteze textul nefolosit. De asemenea, tot în paranteze vom pune și comentariile evidențiind deosebirea între poezia originală a Mariei Cunțan și textul folosit de Gheorghe Șoima.

PENTRU LEGE¹²

1. – ANASTASIA ȘAGUNA.

(Subtitlul acesta este preluat Gh.Șoima pentru Partea nr.1 doar în prima variantă manuscrisă a compoziției sale, unde apare între paranteză și un vers din finalul primei părți a poeziei: ”Voiu munci din zori și și până’n zori”, vers pe care probabil compozitorul l-a considerat definitiv pentru abnegația Anastasiei Șaguna, mama viitorului Mitropolit al Ardealului. În cea de a doua variantă manuscrisă a partiturii generale Partea nr.1 nu are nici un fel de subtitlu. Textul poetic este împărțit între cor și mezzosoprană, în câteva momente cântând și împreună).

(cor) **Vântul toamnei sguđuie fereastra,**

(solo mezzosoprană) **Copilașii-’mi dorm.** *(mezzosoprană în prima versiune, cor în cea de a doua)* **Sfântul Andrei,**

Din pervazul iconiței sfinte,

Milostiv – se uită’n jos la ei.

(cor) **Ceasuri grele – nopți neodihnite...**

Când nedumerirea, șearpe sur,

Pe la toate florile nădejdei

¹¹ V. Gabriela Dubenschi, *Maria Cunțan...*, p.9.

¹² În redarea textului, la fel ca și în cazul articolului din Telegraful Român citat anterior, a fost păstrată ortografia originală a epocii publicării poeziei, cu folosirea atât a apostrofului, cât și a cratimei, sau cu păstrarea unor cuvinte într-o formă care nu mai este curentă – precum „sbor” în loc de „zbor” etc.

Sapă rădăcinile 'mprejur,
(*mezzosoprană*) Naum, soț iubit al vieții mele,
Cum te-aș crede ?

Cum te-aș apăra ?

Greul vieții ți-a săpat mormântul,

De ai dat uitării (cor) Legea ta.

(*mezzosoprană*) Copilașii mei fără de tată,

(*cor + mezzosoprană*) **Legea-i sfântă ca un jurământ (ca un jurământ – repetat);**

(*mezzosoprană*) **Mergem rătăciți în lumea largă**

Vom afla un petec de pământ,

Vom afla o mână de părinte,

(*cor*) **Ce, făcându-și cruce ca și noi,**

Ne va da sub scutul casei sale

Adăpost și sprijin la nevoi.

(*mezzosoprană*) **Eu cu brațele neobosite**

Voi munci din zori și până 'n zori,

Căci îmi arde sufletul cu pară,

Inima mi-e moartă de fiori. (modificat de Gh.Șoima în **Inima mi-e plină de-un sfânt dor** în prima versiune manuscrisă, la care ulterior a renunțat.

Corul reia repetând ultimele patru versuri. Tot în prima versiune Gh.Șoima gândise o modificare a ultimilor patru versuri reluate de cor în sensul: **Ea**

cu brațele neobosite / A muncit din zori și până 'n zori, / Căci așa sufletu-i ardea cu pară, / Inima-i era plină de-un sfânt dor – modificare la care însă a renunțat în cea de a doua variantă)

II. – FIUL EI.

(Subtitlul acesta este modificat de Gh.Șoima în **Andrei Șaguna** pentru Partea nr.2 în prima variantă manuscrisă a compoziției sale, unde apare între paranteze și un fragment de vers din această parte a poeziei: **”Clopotele sună”**. În cea de a doua variantă a partiturii generale Partea nr.2 nu are nici un fel de subtitlu.)

(Ursitoare bune, ursitoare rele

Au țesut, pe semne, soarta vieții mele.)

(*solo bariton*) **Nu mai plânge, mamă !** (*corul* repetă și apoi continuă)
ceața trecătoare

Se topește 'n fața vecinului soare.

**Am trecut prăpăstii, râuri fără vad,
Lanțurile grele de pe brațe-mi cad;**

(bariton) **Văd departe 'n zare licărind o stea
Ce-mi arată drumul către legea mea**

(cor) **Vatra-i luminată, pragul tămâiat,
Clopotele sună – inimile bat...**

(bariton) **Cânt (cânt – repetat) și-mi plec genunchii, tremur' al meu glas,
C'a sosit în fine mult doritul ceas,**

Ca să-mi dau iubirea toată (toată – repetat) ce-am păstrat

Legii 'n care mama crezul (crezul – repetat) m'a 'nvățat.

III. – ASFINȚIT.

(Subtitlul acesta este modificat de Gh.Șoima în ”**La altarul din Sibiu**” pentru Partea nr.3 în prima variantă manuscrisă a compoziției sale. În cea de a doua variantă manuscrisă a partiturii generale Partea nr.3 nu are nici un fel de subtitlu.)

(cor) **Joacă 'n lacul auriu
Razele de soare,
La altarul din Sibiu
Un apostol moare.**

(Lupte grele pentru-ai săi
I-au grăbit sfârșirea,
Dar otrava celor răi
Nu i-au frânt iubirea.)

(Aici desparte Gh.Șoima partea a treia a poeziei, creînd în cea de a doua variantă a manuscrisului său Partea nr.4 cu subtitlul ”**Testament**”)

(solo bariton) **„Turmă mică, credincios
Ți-am păzit tot pasul,
Fie-mi munca de folos
Căci (înlocuit de Gh.Șoima cu **Eu**) îmi caut sălașul.**

(Cu al soarelui apus,
Tu rămâi orfană
Dar stăpânul cel de sus
Ți-a trimite mană.

Lemn și piatră ți-am cioplit,
Ți-am lucrat ogorul,
Și sub stânca de granit
Ți-am săpat izvorul.)

Cel ce m'a purtat în sbor,

Dup' a mea (a mea – repetat) dorință,

Va trimite creator (Gh.Șoima modifică în **mi-a trimite următor, corul:**
următor

(*solo bariton*) **De-i avea credință” (De-i avea credință – repetat)**

(Gh.Șoima adaugă pentru *cor*: **credință, credință, credință**)

*

Din punctul de vedere al întinderii sale, partea întâi dintre cele patru părți ale poemului vocal-simfonic ”Pentru Lege” al lui Gh.Șoima reprezintă cca. jumătate din durata muzicală de ansamblu a lucrării. Iar dacă ar fi să facem o estimare a duratei generale, în funcție de indicațiile metronomice ale compozitorului (M.M.54 pentru pătrime în prima parte și M.M.56 în ultima parte, pentru celelalte două părți mediane fiind de presupus valori asemănătoare), aceasta ar fi de cca. 12(-14) minute, cu o distribuire de 6 minute pentru prima parte, respectiv câte 3 minute, 1(,5) minut, 2,5 minute pentru următoarele trei părți.

Ceea ce atrage atenția la o primă privire generală (mai ales) a celei de a doua variante manuscrise este faptul că *toate părțile* sunt compuse în tempo-uri deosebit de lente, ceea ce va determina o atmosferă predominant gravă, uneori apăsătoare, chiar sumbră și întunecată, dar putând evolua către solemn și mobilizator (primele pagini ale manuscrisului în *Planșele nr.3-6*). În acest sens, Partea nr.1 este un *Adagio*, cu mici și puțin semnificative variații de tempo, precum *poco accelerando* sau *piu mosso*, respectiv *un poco animato*, urmând însă aproape imediat *rallentando* și/sau (*a tempo I*; relativ scurtele secțiuni de *Andantino* (dar) *quasi sostenuto* sau *Larghetto* nu schimbă radical ethosul general al părții. În prima variantă manuscrisă nu există indicație generală de tempo pentru această parte, apărând însă o mică secțiune de *Allegretto*, reluată de două ori (pentru

versurile **Eu cu brațele neobosite / Voi munci din zori și până 'n zori**, importante pentru această parte, cel din urmă vers dând chiar subtitlul), acolo unde în varianta a doua va fi *Andantino*.

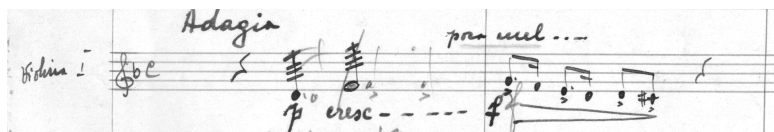
Partea nr.2 este *Grave*, cu *un poco Adagio* și (puțin) *piu mosso*, dar cu același *rallentando* și reveniri la *tempo I (Adagio)*, încheindu-se *Lento*. Partea nr.3, cea mai scurtă, este chiar *Lento funebre (Rar* în prima versiune manuscrisă), iar Partea nr.4, ce poartă subtitlul "Testament" în a doua versiune manuscrisă (și care nu există în poezia originală, fiind introdus de Gh.Șoima), revine la *Adagio*-ul predominant, cu aceleași scurte *piu mosso*, urmate de revenirea la *tempo I*.

În ceea ce privește tonalitățile alese, prima parte este compusă în *re minor*, o tonalitate cu predilecție funebă în orizontul muzical occidental – fie și dacă ne amintim doar *Requiem*-ul în *re minor* KV 626 al lui W.A.Mozart. Către o atmosferă gravă, dramatică ne orientează și alegerea vocilor solistice din registrul "grav", bariton și mezzosopran.

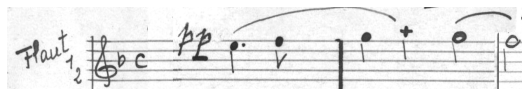
Mai departe însă, în celelalte trei părți ale poemului său, ce constituie practic cea de a doua jumătate a lucrării, Gh.Șoima pare să încerce o evoluție "picardiană" (dacă se poate spune așa) către tonalitatea majoră omonimă primei părți, *Re Major*, cu doar o scurtă poposire în *si minor*-ul marșului funebru al Părții nr.3. Această evoluție ar corespunde intenției compozitorului de a îndrepta dramaturgia poemului către un final profund mobilizator, chiar optimist – desigur nu în sensul unui "final (simplist) fericit" – ci ținând de credința în biruința vieții asupra morții, care afiliază "Testamentul" lui Andrei Șaguna dumnezeieștilor Testamente ale revelației creștine. Pentru că Mitropolitul Andrei Șaguna, *eroul* de fapt al poemului vocal-simfonic al lui Gh.Șoima nu este un erou oarecare, ci este totodată un Ierarh al Bisericii Ortodoxe, implicit o icoană a Arhiereului veșnic Iisus Hristos (Evr.4,14-15), Mântuitorul lumii.

*

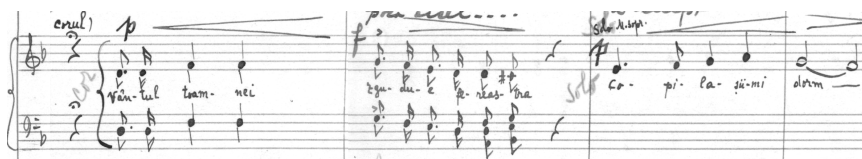
S-ar mai putea face câteva observații privind profilurile melodice, ritmice și de tratare instrumentală în cele două variante manuscrite menționate. În Partea nr.1 o secvență tematică determinantă suscită atenția ascultătorului, fiind apoi reluată și prelucrată variat atât orchestral, cât și în părțile corale sau solistice. Ea este compusă din două mici formule cu profil ritmico-melodic distinct și contrastant: prima mai dramatică (A),



iar cea de a doua mai lirică (B).



Aceeași tematică melodică în tratare corală și solistică:



Se mai poate observa că în cea de a doua versiune manuscrisă tratarea instrumental-orchestrală este mult simplificată, unele dezvoltări figurative (chiar ilustrative) fiind înlocuite cu acompaniamente armonice mai comune, probabil pentru a nu distrage atenția de la mesajul textului, mai important: *Versiunea I*



Versiunea II



În Partea nr.2 atrage atenția melodică generoasă, majoră, a solistului:

Handwritten musical score for Part 2. The tempo is marked *Adagio*. The score shows a vocal line with lyrics: "cânt", "cânt", "și-mi place gl-nu-știi". The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern.

O formulă ritmico-armonică ostinată de marș funebru, repartizată suflătorilor (fanfară), deschide Partea nr.3, susținând o linie melodică inspirată din *Cântările funebre* de D.Cunțan¹³:

Handwritten musical score for Part 3, titled "Cântări funebre". The score is for a large ensemble including flutes, clarinets, trumpets, trombones, and a string section. It features a complex arrangement with various dynamics and articulations. The lyrics include: "La altarul din Sibiu", "Un Apostol moare".

Urmează un *crescendo* acompaniat de corzi pentru textul "La altarul din Sibiu", urmat, după o maximă culminație, de un *decrescendo* acompaniat de suflători la textul "Un Apostol moare".

Handwritten musical score for Part 3, showing the vocal line and piano accompaniment. The score is dense with musical notation and includes lyrics: "La altarul din Sibiu", "Un Apostol moare".

¹³ Este vorba despre "Sfinte Dumnezeule", în Dimitrie Cunțanu, *Cântări funebre pentru cor de bărbați*, (Sibiu, an ?) nr.10, p.13.

jocurile geopolitice ale anului 1940¹⁵, România intrase în iunie 1941, alături de Germania hitleristă, în războiul împotriva Uniunii Sovietice, pentru noi un ”război de reîntregire”. Însă după succesele inițiale ale campaniei, sfârșitul anului 1942 și începutul lui 1943 adusesse înfrângerile de la Stalingrad și Cotul Donului, unde peste o sută de mii de ostași români au fost uciși, răniți sau dați dispăruți¹⁶, astfel încât schimbările radicale de pe frontul de est au zguduit profund conștiințele lucide din țară.

În această situație de mare cumpănă, de viață și de moarte, nevoia de modele autentice, de temelii pe care să se reazăme ființa atât individuală cât și, mai ales, cea colectivă¹⁷, a dus la readucerea în primul plan al conștiinței românești a acelor personalități esențiale pentru identitatea noastră, precum cel care peste decenii a fost canonizat de Biserica Ortodoxă Română drept Sfântul Ierarh Andrei Șaguna, Mitropolitul Ardealului. Lucrarea Preotului compozitor Gheorghe Șoima arăta un drum spre lumină și speranță prin jertfa tragică a celor de pe front și venea să confirme oarecum profetic și înaintea timpului, mijlocirea către ajutorul lui Dumnezeu a unei personalități care, înainte de a fi un Sfânt declarat, făcuse deja pentru neamul nostru, în planul adânc a Duhului, lucrarea cea adevărată a Sfinților lui Dumnezeu.

¹⁵ Ioan Scurtu coord., *Istoria Românilor*, vol.VIII (România reîntregită 1918-1940), Academia Română, Secția de științe istorice și arheologie, Editura Enciclopedică, București, 2003: Cap.XV. Triumful dreptului forței asupra forței dreptului. Sfărșirea integrității teritoriale a României (Gheorghe Buzatu, Petre Otu, Ioan Scurtu, Vasile Bogza), p.565-588.

¹⁶ Mihail E.Ionescu, *Romanians at Stalingrad. Myth and Reality*, în ”Revista de Istorie Militară” nr.5-6 (133-134) / 2012, p.3-13.

¹⁷ V. spre exemplu *Cuvântarea I.P.S. Sale Mitropolitului nostru Nicolae la recepția dela Anul Nou 1943*, în ”Telegraful Român”Nr.1 / 3 ianuarie 1943 (Anul XCI), p.1: ”Apelez la toți românii să se întoarcă la temeliiile de totdeauna ale existenței noastre naționale, la temeliiile spirituale ce le oferă credința și Biserica strămoșească”.

REUNIUNEA ROMÂNĂ DE MUZICĂ
„GHEORGHE DIMA“, SIBIU

PROGRAMUL

Concertului din 22 Mai 1943 dat in folosul Crucii
Roșii, Filiala Sibiu

PARTEA I-a

1. Petru Gherman: **Imn religios**
2. Gheorghe Șoima: **Psalm**
3. Petru Gherman: **Ardealul**
4. Nicolae Oancea: **Pe marginea Dunării** (solo: Dl Irimie
Constantin, bariton)
5. Nicolae Oancea: **Mândruțiță Dodă**
6. Ciprian Porumbescu: **Pe-al nostru steag** (cu prilejul împlinirii
a 60 ani dela moartea compozitorului)



PARTEA II-a

1. Gheorghe Șoima: **Pentru Lege**, poem dramatic bisericesc
pentru cor, soliști și orchestră
Soliști: { Anastasia Șaguna : Dra **Lucia Petruțiu** (mezzosoprană)
 { Andrei Șaguna : Dl **Victor Bălan** (bariton)
2. Timotei Popovici: **„Regele Munților“**, poem despre Avram Iancu
(orchestrat de A. Stoia)
Soliști: Dna **Paraschiva Sopa** (soprană) și Păr. Gh. Mija (tenor)

Cu concursul orchestrei Reg. 90 Inf., completată

Conducerea muzicală: Prof. GHEORGHE ȘOIMA

Planșa nr.1 – Afișul concertului

Andantino Legato
(Bini, marea lui bini și pînă în bini)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in ink and consists of several staves. The top staff has a tempo marking 'Andantino Legato' and a parenthetical instruction '(Bini, marea lui bini și pînă în bini)'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. In the bottom right corner, there is a logo for 'CIC BUS' and some technical specifications: 'A5/85', '10 lines', and 'MADE IN ROMANIA'.

Planșa nr.2 – Pagina I a primei variante manuscrise

Nº 4 *Tstrument*

37

Adagio / *M.M. 156*

Fl. I: *Adagio* / *M.M. 156*

Fl. II: *Adagio* / *M.M. 156*

Clari: *Adagio* / *M.M. 156*

Fagi: *Adagio* / *M.M. 156*

Cori: *Adagio* / *M.M. 156*

Trump: *Adagio* / *M.M. 156*

Tromb: *Adagio* / *M.M. 156*

Timp: *Adagio* / *M.M. 156*

P: *Adagio* / *M.M. 156*

V. I: *Adagio* / *M.M. 156*

V. II: *Adagio* / *M.M. 156*

Vcl: *Adagio* / *M.M. 156*

Cell: *Adagio* / *M.M. 156*

Cb.: *Adagio* / *M.M. 156*

1 2 3 4 5

Planşa nr.6 – Partea nr.4 , pagina I , cea de a doua variantă manuscrisă

Concertul Reuniunii de Muzică „Gh. Dima“

Sâmbătă seara, 23 Mai s. c. s'a ținut în Sala Teatrului Municipal din Sibiu, Concertul Reuniunii de Muzică „Gh. Dima“, dirijat de Păr. prof. Gh. Șoima. A participat un public numeros, fiind onorat chiar cu prezența I. P. S. Mitropolit Nicolae și a dlui și dnei prof. Ion Petrovici, ministrul Culturii Naționale și al Cultelor. Programul bine întocmit și executat a procurat o seară de înaltă emoție artistică.

„Imnul“ și „Ardealul“ mult regretatului fost dirijor al Reuniunii, prof. Petru Gherman, au adus în sală, amestecată în acordurile bărbătești ale compozițiilor, o undă de melancolie. „Psalmul“ Păr. Gh. Șoima a completat cu o notă de cucernică reculegere partea introductivă a concertului, iar „Pe marginea Dunării“ și „Mândru-liță Dodă“ au adus un val de primă-vară tinerească pe scenă și în sală.

Partea a doua a concertului a constat din două bucăți mai ample: „Pentru lege“, compoziție pentru cor și orchestră de Părintele Gh. Șoima și „Craiul Munților“, cunoscuta compoziție corală de Timotei Popovici, a cărei partitură pentru orchestră a fost întocmită de A. Stoia.

Compoziția „Pentru lege“, executată pentru prima oară, a constituit marea surpriză a acestui concert și dovada definitivă a destoiniciei de compozitor a păr. Gh. Șoima. Folosind o poezie a Mariei Cunțan, în care e descrisă lupta Anastasiei Șaguna de a-și readuce copiii la legea strămoșească, Păr. Gh. Șoima a sugerat rând pe rând stările de suflet prin cari a trecut o mamă îngrijorată de sufletul copiilor și momentele „capitale din cariera Marelui Mitropolit.

Păr. Gh. Șoima a utilizat cu pricere motive din cântările bisericești, de pildă glas 8 și funebrele lui Cunțan, amplificându-le în compoziții de puternică inspirație și subtile nuanțări. În pasajul care redă moartea lui Șaguna, corul părea că își asociază o jale cosmică, ce sfășie inima bucată cu bucată.

Îi urăm Păr. Gh. Șoima să urmeze pe această cale de valorificare a marelui și neutilizatului tezaur al muzicii bisericești pentru compoziții de amploare. Muzica noastră are în această comoră o sursă nesecată pentru îmbogățirea și adâncirea ei.

D. S.

La sfârșit de an universitar

Închiderea solemnă a cursurilor Universității Regele Ferdinand I. Cluj-Sibiu s'a desfășurat în zilele de 22 și 23 Mai 1943, după un an de întinsă și rodnică muncă.

Festivitatea a fost cinstită de prezența dlui profesor I. Petrovici, ministrul culturii naționale și al cultelor.

La inaugurarea cercurilor de studii juridice și istorice, după cuvântarea dlui rector al universității, Dr. Iuliu Hăteganu, și după omagiile studenților, a cuvântat dl. ministru Petrovici, care spune studențimii: Să studiați știința dreptului ca să găsiți în ea o armă pentru revendicările noastre juste, și să studiați istoria ca să vă întăriți în conștiința drepturilor cârmite ale sezonului. Toate revendicările noastre a zis vorbitorul, au de partea lor istoria și dreptul.

În onoarea dlui ministru s'a dat o masă la „Împăratul Romanilor“, la care au luat parte corpul profesoral universitar și delegații grupărilor studențești.

În sala festivă a universității a urmat — într-o ședință solemnă, și în fața unei numeroase asistențe, în frunte cu I. P. S. Sa. Mitropolitul Nicolae al Ardealului, — închiderea anului universitar 1942/3. Dl. rector Hăteganu a dezvoltat în frumoase și convingătoare cuvinte, activitatea Univ. Cluj Sibiu în anul ce expiră, constatând că la înfăptuirile de nouă viață universitară a contribuit, în largă măsură, și aerul curat al acestei reședințe religioase și culturale.

A răspuns dl. ministru Petrovici, dând îndrumări și încurajări în munca dlilor profesori și studenți, cari au să facă „să ardă și mai luminos luminarea veșnică a științei și credinței“. Să vă încordați puterile, a încheiat dl. ministru, și să fiți la înălțimea nădejdilor pe care le are țara în noi.

Cuvinte adevărate. — Un ziar din Praga, „Ceske Slovo“, arată că la refacerea Europei vor putea participa numai națiunile sănătoase moraliceste și fiziceste, căci numai acestora li se va putea acorda încrederea trebuțioasă marilor însărcinări ce le vor primi. De aceea este nevoie mai întâi: înlăturarea definitivă a bolșevismului, împreună cu influența jidovimii, care a sclavizat veacuri întregi națiunile ariene și a pricinuit războaiele de până acum. La temelii lumii ariene liberă trebuie pusă din nou familia, în frunte cu un

(IN)

Știr. Mitropoli Mercuri, pentru a chestiuni a. c. I. ședință.

Vizit Al. Marcu riști rom au vizitat pînă ci atît din i ai reprez aceasta v turile ami nis.

Para Impărați în biserica Joseffin. p odîhnă a Pop, care auz Dom

Aviz se va pe medie a j neltu Axe loc Sâmb seara, în Intra

Nr. 419 -

Pent de cl. III popiatul t aceasta cu dela înfăia Veni 1. Sa 2. Ca 3. Se pășunat, d comune i și arător dorf.

4. Că 5. 6 i 6. Ste Cere toate actel parohial ș dare exo; titul Mitro oficalui i

TRANSLATIONS AND SUMMARIES

LES PARADIGMES REVELES DU CHANT LITURGIQUE DANS L'ÉGLISE ORTHODOXE, DEGRES DE LA VIE EN CHRIST

Résumé (p.11-24)

Tous les niveaux (/degrés) du chant liturgique dans l'Église Orthodoxe découvrent leur sens seulement dans la lumière de la participation à *la vie en Christ*. Le besoin de quelque chose d' "autrement " ou de la communion à l' "horizontale" humaine et terrestre par le chant, même la communion avec les êtres spirituels tels les anges, dont une partie peuvent être bien ténébreux, tous ces aspects sont des paradigmes qui ne trouvent pas leur plénitude révélatrice que par rapport à Dieu.

Par le chant de la Sainte Vierge, le chant liturgique de l'Église est élevé aussi à un niveau qui implique nécessairement sa condition de *Mère de Dieu*, mère de notre Seigneur et Sauveur Jésus Christ.

Et la plus directe expression de la communion liturgique et théologale avec Dieu Lui même par le chant c'est le moment de la plénière découverte de l' *être du chant* même, quand, ensemble avec ses apprentis, *le Fils de Dieu et le Fils de l'homme Lui-même chante des louanges à Dieu*, après avoir institué la Sainte Eucharistie, à l'occasion de la Dernière Cène.

LES SENSES PATRISTIQUES DU CHANT DANS L'ÉGLISE

Résumé (p.25-35)

Pour le Chant des Hymnes liturgiques dans L'Église Orthodoxe, la référence patristique est toujours nécessaire, au moins parce que les Saints Pères de l'Église sont les auteurs mêmes de ces hymnes.

Outre le contenu profondément théologique de l'hymnographie liturgique orthodoxe, les „dires” théorétiques des Saints Pères concernant la musique ecclésiale et la vie spirituelle qui doit l'accompagner sont actuels et importants pour discerner dans la situation de beaucoup de tendances et tentations auxquelles est soumis aujourd'hui le chant dans l'Église de la part des „musiques du siècle”: influences de la musique „légère” et folklorique, de la „classique”, le rapport avec la vision rock des jeunes etc.

Un cadre pastorale vivant et une dimension spirituelle authentique sont des conditions nécessaires pour que l'éprit des Pères de l'Église y reste présent dans le chant liturgique de l'Église Orthodoxe.

PERE DUMITRU STANILOAE ET LE CHANT LITURGIQUE DANS L'ÉGLISE ORTHODOXE

Résumé (p.44-53)

Théologien important de l'Église Orthodoxe Roumaine dans le XX^e siècle, le Père Dumitru Stăniloae s'est exprimé parfois concernant le chant liturgique orthodoxe. En s'appuyant sur les textes des Pères de l'Église comme St.Basile de Césarée, St.Grégoire de Nysse, St.Augustin, St.Ambroise, St.Jean Chrysostome ou St.Maxime le Confesseur, Père Dumitru Stăniloae dévoile l'articulation de différentes dimensions du chant liturgique orthodoxe.

Il s'agit ainsi premièrement d'une dimension de l'expression *théologique*, qui peut être détaillé sous aspect *anthropologique* et *cosmique* à la fois, *ecclésiale* ou *pneumatologique*. Tous ces aspects sont liés à *la communion* et *la spiritualité* des liturgies orthodoxes, dans une perspective *eschatologique* qui envisage finalement le salut de l'homme.

THEOLOGISCHE NICHT-TEXTUELLE ASPEKTE IM LITURGISCHEN GESANG DER ORTHODOXEN KIRCHE

Den sogar in einem dogmatischen Sinne theologischen Charakter des liturgischen Gesanges in der orthodoxen Kirche, der besonders im Bezug auf den (hymnographischen) Text der Gesänge hervortritt, hat man oft bemerkt. Ein wichtiger rumänischer Theologe meinte in diesem Kontext, dass "die orthodoxe Lehre oder das orthodoxe Dogma ihre Ausdrucksformeln innerhalb des Kultes sowohl *in der byzantinischen Hymnographie (Kanons, Kondakien, Troparien usw.)* [meine Hervorhebung], als auch besonders in den östlichen liturgischen Texten gefunden hat"¹. Auch "hatte die Hymnologie von Anfang an einen eher dogmatischen Charakter [meine Hervorhebung], weil sie im großen Maße vom Kampf gegen die Häretiker stimuliert wurde. Unter solchen Umständen wandelte sich die Hymnologie in eine *wirkliche dogmatisch-doktrinartige Replik, so wie man es in den Texten vieler kirchlicher Gesänge beobachten kann* [meine Hervorhebung] [...]"².

In einer ähnlichen Weise beobachtete ein Forscher außerhalb der Orthodoxen Kirche bei der Betrachtung der hymnographischen Stücke, die dem Heiligen Johannes von Damaskus zugerechnet werden, dass "manche seiner Hymnen sind kurze Doktrinformulierungen (statements of doctrine)"³. Aber selbst wenn Alexander Schmemmann meinte, dass "die Synoden von Nizea, Konstantinopel, Efes und Kalcedon in die byzantinischen Gottesdienste nicht einfach aus der philosophischen Sprache in diejenige des liturgischen Gedichtes übertragen wurden, sondern sie enthüllt (revealed), vertieft, verstanden, mit ihrer gesamten Bedeutung

¹ Prof. Dr. Ene Braniște, *Liturgică generală – cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină* (Allgemeine Liturgik – mit Begriffen kirchlicher Kunst, christlicher Architektur und Malerei), Bukarest, 1993², S. 692. Alle Übersetzungen stammen vom Autor.

² Ebenda, S. 730; Übers.d.A.

³ *The Hymns of the Octoechos*, transcribed by H. J. W. Tillyard, Part II, "Monumenta Musicae Byzantinae" Serie transcripta, vol. V, Copenhagen, 1947, S. XIV (Einführung); Übers.d.A.

offenbart wurden"⁴, meinte er besonders auch den (mit theologischem Inhalt versetzten) *Text* der kirchlichen, liturgischen Gesänge.

Es gibt aber auch eine ganze Reihe von Aspekten des liturgischen Gesanges, die keinen unmittelbaren Bezug auf ihre Texte nehmen, die aber dadurch nicht weniger wichtig aus einer theologischen Perspektive sind. Dieser Typ von Aspekten mit theologischem Charakter wird in diesem Vortrag "nicht-textuell" genannt. Ohne den Anspruch einer gesamten, wissenschaftlichen, erschöpfenden Behandlung zu erheben, werde ich mich mit diejenigen Aspekten beschäftigen, die mir als wichtiger erscheinen.

Es handelt sich in den meisten Fällen um die Aspekte, die im Allgemeinen die Identität des Gesanges in der Orthodoxen Kirche charakterisieren (/beschreiben), und deren Motivation tief *theologisch* ist, wenn man *Theologie* nicht als eine einfache, menschliche Spekulation über Gott versteht, sondern besonders als Ausdruck der göttlichen Offenbarung, dessen, was Gott selber den Menschen über Sich selbst enthüllt hat, und was wir, als Menschen, nur begrenzt unserer menschlichen *Conditio* gemäß begreifen können.

Zu dieser Kategorie der nicht-textuellen, aber mit einer essentiellen theologischen Bedeutung für die Identität des orthodoxen liturgischen Gesanges besetzten Aspekte gehören erstens *der liturgische Charakter* selbst und die *liturgische Einbettung* dieses Gesanges. Die Allgegenwärtigkeit des Gesanges innerhalb des orthodoxen Gottesdienstes – oder, anders gesagt, die enge, intime Beziehung zwischen Gottesdienst und Gesang, ja sogar der Gottesdienst-Charakter des Gesanges - diese typische, von der langen orthodoxen Tradition durchsetzte/entwickelte Wirklichkeit führte manchmal dazu, dass selbst der (liturgische) Gottesdienst als "gesungener Gottesdienst"⁵ oder einfach als "Gesang"⁶ beschrieben (/charakterisiert) wurde.

Selbst das Entfernen der Gesänge aus ihrem liturgischen Kontext trägt dazu bei, dass ihr grundsätzlich religiöser Sinn hervorgehoben und unterstrichen wird. Es geht allerdings nicht um ein kulturelles Tabu, das überschritten werden sollte, um eine geistige (in einer modernen oder sogar postmodernen Konzeption verstandene) „Befreiung“ zu erreichen, sondern um die treuevolle Akzeptanz eines *Offenbarungsaktes*, genauso wie alle heiligen (liturgischen) Tatsachen beachtet werden.

⁴ Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, New York, 1986³, S. 219 ff.; Übers.d.A.

⁵ Ebenda, S. 163; Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, in: *Essays on Music in the Byzantine World*, New York, 1977, S. 114 ff. (apud PG 155, 556; 624)

⁶ Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, New York, 1986³, S. 165.

Der liturgische Kontext ist der *Ort* des Heiligtums, des Geistig-Göttlichen, der über räumliche (die Kirche oder der *entsprechende Ort*, wenn der Gottesdienst nicht in der Kirche stattfindet) und zeitliche Korrespondenz (der Moment, die richtige *Zeit* des Gottesdienstes) verfügt. In diesem Kontext auch der liturgische Gesang erfüllt seine grundlegende Aufgabe als Offenbarung, als liturgisches Symbol, das göttliche Realitäten enthüllt. Und nur in diesem Offenbarungskontext kann man auch die (textuellen) Wörter der Gesänge besser verstehen, wenn sie sagen, dass "wir die Kerubim in mystischem Geheimnis darstellen und der lebensschaffenden Dreifaltigkeit den dreimalheiligen Lobgesang singen"⁷. Später nähern (/eignen) wir uns die Heilige Liturgie entlang die Wörter der Engelstruppe der Serafim an ("Heilig, heilig, heilig Herr Sabaoth. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit"⁸), im Sinne der Gemeinsamkeit mit den Engelmächten, als Zeichen einer Vor-Probierung der eschatologischen Realität. Darüber spricht der Heilige Maximos der Bekenner, als er über den Gesang des Trishagions berichtet, dass "die heiligende, dreifach heilige, ununterbrochen von den heiligen Engeln gesungenen Doxologie im Allgemeinen *gleichzeitig Leben, Verhalten und Gemeinsam-Singen der göttlichen Doxologie bedeutet, die im nächsten Jahrhundert zwischen himmlischen und irdischen Mächten vollzogen wird* [meine Hervorhebung], denn der menschliche Körper wird unsterblich durch Auferstehung und durch Ablehnung der Üblen wird er die Seele nicht mehr belasten. Und durch die Annahme des Un-Üblen er Kraft und Fähigkeit bekommen wird, die Präsenz von Gott zu empfangen."⁹.

Und wenn die Kirche selbst (sie selbst als Offenbarung verstanden) sich (oder ihren tiefen Sinn) innerhalb der Gottesdienste aktualisiert, dann können wir verstehen, warum der orthodoxe *liturgische* Gesang oft, einfach und synonymisch *kirchlicher* Gesang genannt wird.

*

Eine breite Kategorie theologischer nicht-textueller Aspekte des orthodoxen liturgischen Gesanges, die hier untersucht werden, bezieht sich auf den allgemeinen liturgischen Kontext und enthält die *kalendermäßige Organisation* der Gottesdienste, besonders deren Gesänge. Ausgenommen

⁷ *Liturgier*, Bukarest, 1956, S. 133; Übers.d.A.

⁸ Ebenda, S. 145 und der Bibeltext: "Heilig, heilig, heilig ist der Sabaoth (Herr der Heere), von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt" (Jes. 6,3).

⁹ Sf. Maxim Märturisorul, *Mistagogia*, (Hl. Maximos der Bekenner, Mystagogie) in: *Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii* (Der Kosmos und die Seele, Abbilder der Kirche), rum. Übers. von Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, in: *Revista teologică* (Die theologische Zeitschrift), 1944, Nr. 7-8, 2. Teil, S. 351 (PG 91,709); Übers.d.A.

die gelegentlichen Gottesdienste wird der meiste Teil der orthodoxen Gottesdienste in *Zyklen* mit Kalendercharakter strukturiert. Da sie ein wichtiger Teil der Gottesdienste darstellen, müssen die liturgischen Gesänge innerhalb der reichen orthodoxen Hymnographie byzantinischen Ursprungs den zyklusartigen Kalenderregeln zum Organisieren angepasst werden, die ähnlich wie die "musikalischen Formen" (in der klassischen Musik) Strukturentypen vorschlagen. Im Bezug auf diese "liturgischen Formen" kann man von einer theologischen Begründung sprechen – wenn diese Begründung einen offenbarungsartigen Charakter hat.

In diesem Sinne wird oft vergessen, dass die gewöhnliche sieben-Tage-Woche ihre ursprüngliche Begründung in den sieben Tagen der Schöpfung hat, so wie sie im ersten Kapitel der Bibel beschrieben werden (Genesis, 1). Die orthodoxen liturgischen Gesänge heben mit Klarheit jeden Tag der Woche hervor, (dadurch wird der Wochenzyklus konturiert), indem jeder Tag einer jeweils anderen Thematik gewidmet ist: Der Sonntag steht für die Auferstehung, der Montag für die Engelsmächte, der Dienstag erinnert an Johannes den Täufer, der Mittwoch und der Freitag symbolisieren das Heilige Kreuz, der Donnerstag vertritt die heiligen Aposteln, der Samstag zelebriert die Martyrer, die Mönche, die Toten.

In gleicher Weise entspricht die Strukturierung des jährlichen liturgischen Zyklus mit seinen monatlichen Unterkategorien, die in den 12 Hymnenbüchern der *Menologion (Menaion)* enthalten sind, der astronomischen Realität der am vierten Tag der Schöpfung geschaffenen "Lichter", die "in die Himmelshöhe, um die Erde zu beleuchten, den Tag von der Nacht zu trennen und Zeichen dafür zu sein, die die Jahreszeiten, die Tage und die Jahre unterscheiden" (Genesis 1, 14-19) gestellt wurden.

Ein liturgischer Zyklus, der einen außergewöhnlichen Charakter besitzt, ist der des Oktoechos (acht Töne, Modi), dementsprechend jede Woche ein bestimmter Modus (Echos, Klang, Stimme) von den (traditionell kirchlichen) Modi gesungen wird, die nacheinander (ein Modus pro Woche) folgen und an Ostern (dem Tag der Auferstehung) beginnen (man weiß, dass Ostern jedes Jahr auf ein anderes nach astronomischen Kriterien errechnetes Datum fällt). Der österliche liturgische Zyklus (der genauso wie derjenige der *Menologion* eine jährliche Struktur besitzt), der also am Tag der Auferstehung beginnt, wird durch Unterzyklen von jeweils acht Wochen markiert, in denen das Singen der liturgischen Hymnen immer die acht kirchlichen Modi aufeinander folgend verwendet.

Um den Kern des Problems zu analysieren, kann man eine sehr einfache, sogar kindliche Frage stellen: Warum gibt es "acht" Modi und

nicht mehrere oder weniger? Musikalische Argumente für diese Zahl, zu denen man als erstes greifen würde, denn es geht im Grunde genommen um *musikalische Modi*, bieten sich nicht unbedingt an, besonders wegen der Tatsache, dass die historische und sogar die heutige Verwendung der kirchlichen Modi auf eine viel umfangreichere Anzahl von musikalischen Varianten innerhalb dieses Systems hinweist. Also müssen die Motivationen der Organisierung des Oktoechos an einer anderen Stelle gesucht werden, und zwar im Bereich der liturgischen Symbolistik. Man hat vor kurzem erneut darauf hingewiesen, dass sich hinter der Zahl "acht" die eschatologische Bedeutung der Wiederholung (am *achten* Tag) des *ersten* Tags (der Schöpfung, der einzige und dämmerungsfreie Tag des Himmels, des Reiches Gottes) versteckt und durch den *achten* Tag als Symbol des Eschatons symbolisiert wird. Und diese Wiederholung findet am Tag der Auferstehung statt, die nicht nur zu Ostern, sondern jeden Sonntag gefeiert wird.

Während Basilius der Grosse über den Sonntag spricht (als "Tag der Auferstehung [...], [an dem] alle gleichzeitig mit Christus auferstanden sind"¹⁰), zeigt er, dass "dieser Tag das *Abbild des nächsten Jahrhunderts* [meine Hervorhebung] zu sein scheint [...]. Dieser Tag ist der erste und gleichzeitig der achte Tag und (symbolisiert) den wirklich ersten und achten Tag [...]; das ist der Zustand, der sich nach dieser Zeit zeigen wird, der unendliche Tag, der keine Dämmerung und keinen nächsten Tag kennt, jenes unsterbliche und endlose Jahrhundert [...] *Das nächste Leben, von dem man denkt, dass es im nächsten Jahrhundert stattfindet, wird durch den gesamten Pentikostarion* (Pentikosta-50, bis Pfingsten) -*Zeitraum symbolisiert. Denn jener erste und (gleichzeitig) achte Tag sieben mal sieben mal entspricht dem Zeitraum von sieben Wochen, die den Pentikostarion zusammenhalten* [meine Hervorhebung]."¹¹

Der liturgische Zeitraum des *Pentikostarion* (der nach Gottes Auferstehung anfängt und von dieser ausgelöst wird), von dem Basilius der Grosse spricht, dauert allerdings noch eine Woche länger, bis zum Sonntag aller Heiligen, also insgesamt *acht Wochen*. Danach beginnt die Zeit des Oktoechos, innerhalb derer die Serien von jeweils acht Wochen mit jeweils einem Modus, die nacheinander folgen, stattfinden. Es ist also einfach zu beobachten, dass alle acht-Wochen-Serien des Oktoechos eigentlich eine

¹⁰ Sf. Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh* (Hl. Basilius der Grosse, Über den Heiligen Geist), in: "Scrieri" (Schriften), 3. Teil, rum. übers. von Prof. Dr. Constantin Cornutescu und Prof. Dr. Teodor Bodogae, "Părinți și Scriitori Bisericești" (Kirchliche Eltern und Schriftsteller), Nr. 12, Bukarest, 1988, S. 80.81 (PG 32,192); Übers.d.A.

¹¹ Ebenda, (PG 32,192.); Übers.d.A.

"Entfaltung" des acht-Wochen-Zyklus des Pentekostarion über dem gesamten (einfach kalendarisch, des Menologion) Jahr sind. Und weil selbst der komplette Titel des *Oktoechos*-Buchs uns beweist, dass dieser *die Gesänge der Auferstehung für jeden Tag der Woche auf die acht kirchlichen Modi verteilt enthält*¹², findet vor unseren Augen eine sakramentale "Umwandlung" der historischen (kalendarisch wiederholenden) Zeit in die *Ewigkeit des Gottesreiches* durch eine symbolische und liturgische Erfahrung der eschatologischen Realität desselben statt; der liturgische Gesang und/oder dessen liturgische Organisierung unterstützt den Gedanken der "Umwandlung".

*

Ein anderer nicht-textueller theologischer Aspekt, bzw. ein nicht-textueller *indirekt* theologischer Aspekt (wenn man bedenkt, dass "Theologie" bereits das *Wort* voraussetzt) ist die Ablehnung des Gebrauchs musikalischer Instrumente im orthodoxen liturgischen Gesang. Wenn man genauer sein will, muss man eine eingeschränkte Verwendung von nur Klangstäbe („toaca“) und Glocken als musikalische Instrumente anerkennen.

Der erste Einwand, den man gegen die Verwendung der musikalischen Instrumente innerhalb des Gottesdienstes der Orthodoxen Kirche bringen kann, bezieht sich im Allgemeinen auf die *symbolische Unzulänglichkeit* (im liturgischen, oben erwähnten Sinne und in Beziehung mit dem offenbarungsfähigen Aspekt) der Instrumente (als Untergruppe der Werkzeuge), die durch menschliche Hand erzeugt wurden. Selbst wenn man sagen könnte, dass durch das Schaffen der Instrumente (als Werkzeuge, durch *homo faber*) der Mensch den schöpferischen Teil des "Bildes Gottes" (Genesis, 1,27) wie ein Demiurg wiederholt, darf man nicht vergessen, dass es gleichzeitig um den Versuch geht, sich die eigene, menschliche Nacktheit und Unfähigkeit zu bedecken, die durch den Bruch (die Ursünde) von der Lebensquelle, die vom Gott verkörpert ist, verursacht wurden. Diese Tatsache kann man auch im ursprünglichen Schaffen erster, aus Blättern zusammengesetzter Kleider von unseren Vorfahren beobachten, um ihre Nacktheit nach dem Sündenfall vor Gott zu verstecken (Genesis, 3.7).

Im "Glauben" des Menschen an Instrumente kann sich ("schöpferischer") Stolz verstecken; jedenfalls enthält dieser "Glaube"

¹² *Octoih Mare - care cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericești* (Das Große Oktoechos – der die Gesänge der Auferstehung für alle Tage der Woche auf die acht kirchlichen Modi verteilt enthält), Bukarest, 1975⁶.

Tendenzen der *abgöttischen Verehrung* dann, wenn es scheint, dass das Instrument den Menschen (oder zumindest seine Stimme) im musikalischen Ausdruck begleiten oder sogar korrigieren und ersetzen kann.

Auch der modellierende Einfluss des Instruments auf den menschlichen Geist im Sinne eines *Instrumentalismus*, der ("wissenschaftlich" und experimentell) allen Wirklichkeiten, einschließlich denen des Lebens, des Menschen, oder sogar der Göttlichkeit (alle werden allerdings nur als Objekte behandelt) angewendet wird, verletzt tief den *persönlichen* Charakter, der grundsätzlich das menschliche Wesen charakterisiert und zur Kommunikation und Gemeinsamkeit, zur gegenseitigen Mitteilung von der Unendlichkeit des Geheimnisses des Anderen (des Menschen und des Gottes) führt – und im Gott befinden sich die Quellen aller Sachen, und nach dessen "Vorbild" wurde auch der Mensch geschaffen (Genesis 1,27). "Eigentlich hat die Sucht (Leidenschaft) grundsätzlich nur mit Objekten zu tun und sie sucht diese Objekte, weil sie komplett unter die Herrschaft des Ichs, zu seiner Verfügung gebracht werden können. Aber die Objekte sind grundsätzlich für eine endliche, zeitlich beschränkte Existenz bestimmt, sowohl als Vergnügensquellen, als auch durch Dauer, denn sie wegen ihrer Vergänglichkeit leicht durch Nutzung verschwinden. Selbst wenn die Sucht (Leidenschaft) das menschliche Wesen für die eigene Satisfaktion braucht, reduziert sie dieses zum objektartigen Charakter oder sieht in ihn und verwendet von ihm nur die Objektseite, so dass sie die unbekanntes, in dessen Subjektseite versteckten Tiefen verpasst."¹³

Aus einer solchen Perspektive kann nur das menschliche Wesen, besonders durch seinen geistlichen Teil, das vollkommene und genügende "musikalische Instrument" für den Lobgesang zur Gottheit sein. Das ist auch so, weil die Fähigkeit des Menschen, Wörter nicht nur als *akustisches* Erscheinen (der „Buchstabe“- 2 Kor.3,6), sondern auch als inhaltliches Phänomen (als „Geist“, mit Sinn und Bedeutung – 2 Kor.3,6) auszusprechen, absolut notwendig für den liturgischen Gesang ist, der immer in Beziehung mit dem Wort vorkommt. Dadurch wird auch das "Vorbild Gottes" aktualisiert: "Gott schuf [die Menschen, Ergänzung V.G.] nach seinem Vorbild und gab ihnen von Kraft seines Wortes und machte sie sprachfähig."¹⁴

¹³ Dumitru Stăniloae, *Ascetica și mistica ortodoxă* (Orthodoxe Askese und Mystik), 1. Vol., Alba Iulia, 1993, S. 68; vgl. S. 73: "Fast jede Sucht (Leidenschaft) versucht, die Menschen zum Status der Objekte zu erniedrigen"; Übers.d.A.

¹⁴Sf. Atanasie cel Mare, *Cuvânt despre Întruparea Cuvântului*, (Hl. Athanasius der Große, Wort von Verkörperung des Wortes), in: „Scrieri” (Schriften), rum. übers. von Dumitru

So kann man besser verstehen, warum die orthodoxe Hymnographie die Heiligen der Kirche in verschiedener Weise benennt: "Schlagzeug, das Klang göttlicher Stimme erzeugt [...], die Trompete der heiligen Dreifaltigkeit" (über den Heiligen Hierarchen Nikolaus)¹⁵; "geheimnisvolle Trompete [...] und von Gott bewegte Orgel" (über den Heiligen Josef, Schriftsteller von Gesängen, am 4. April erwähnt)¹⁶; "Laute, die dem Geist singt" (über den Heiligen Andreas von Kreta, am 4. Juli)¹⁷; "die Gesangsgeige, die Saite der Wörter des Geistes" (über den Heiligen Romanus, am 1. Oktober)¹⁸. Es handelt sich nicht um einfache rhetorische Figuren, sondern vielmehr um eine anthropologische Vision, in der "die Gestaltung des menschlichen Körpers als Symbol für Psalterion und harmonisches musikalisches Instrument hervortritt, um unserem Gott Hymne zu erheben. [...] Und der Gesang stellt alles dar, was einen Bezug mit höher Kontemplation und Theologie hat."¹⁹

Schon der Heilige Clemens von Alexandrien sprach allerdings im Allgemeinen über den Menschen als das "Instrument" *par excellence* des göttlichen Logos.²⁰ Die Worte eines zeitgenössischen orthodoxen Theologen beweisen die Art, wie diese Idee bis heute aufbewahrt wurde, als er sagt, dass "Gott braucht weder unseren Körper, noch unsere Seele, wenn er in uns und in unserem Geist existieren will, nur im Masse, in dem dieser Körper und diese Seele einfache *Instrumente* [meine Hervorhebung] sind, durch die sich der Beweis Gottes in uns manifestiert"²¹.

Die eigentlichen musikalischen Instrumente und deren Verwendung in der orthodoxen Kirche enthüllen durch ihren beschränkten Symbolismus (man könnte sogar von einem vorgenommenen symbolischen Reduktionismus sprechen), der durch die Einfachheit des durch das Schlagen der Materie/des Stoffes der Glocken und der Klangstäbe

Staniloae, 1. Teil, "Părinți și Scriitori Bisericești" (Kirchliche Eltern und Schriftsteller), Nr. 15, Bukarest, 1987, S. 92 (PG 25, 101); Übers.d.A.

¹⁵ *Ceaslov* (Stundenbuch), Iasi, 1990, S. 296 (Oikos VII).

¹⁶ *Mineiul pe aprilie*, (Menologion für April), Bukarest, 1977⁵, S. 27 (Vesper).

¹⁷ *Mineiul pe iulie* (Menologion für Juli), Bukarest, 1984⁵, S. 29 (Vesper).

¹⁸ *Mineiul pe octombrie* (Menologion für Oktober), Bukarest, 1983⁵, S. 6 (Vesper).

¹⁹ Sf.Vasile cel Mare, *Omilie la Psalmi - Ps.XXXIX* (Hl.Basilus der Grosse, Psalmenhomilien - XXIX), in: „Scrieri” (Schriften), 1. Teil, rum. übers. von Dumitru Fecioru, "Părinți și Scriitori Bisericești" (Kirchliche Eltern und Schriftsteller), Nr. 17, Bukarest, 1986, S. 236 (PG 29,305); Übers.d.A.

²⁰ Sf.Clement Alexandrinul, *Proteptic*, I (Hl. Clemens von Alexandrien, *Proteptic*, I; PG 8,60), cf. Theodore Gerold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris, 1931, S. 125.

²¹ Nichifor Crainic, *Sfințenia, împlinirea umanului – curs de teologie mistică, 1935-1936*, (Die Verherrlichung, Die Erfüllung des Menschlichen – Die Lehre der mystischen Theologie, 1935-36), Iasi, 1993, S. 206; Übers.d.A.

erzeugten Klanges realisiert wird, die authentische Teilnahme, innerhalb der Wahrheit/Ehrlichkeit seine Grenzen, an der "Symphonie" der Schöpfung, die die Göttlichkeit lobt.

*

Schließlich beschäftige ich mich mit einem letzten nicht-textuellen Aspekt, der einigermaßen im Gegensatz zur unmittelbaren Realität des Gesanges steht: *das Schweigen* (*/die Stille*). Allgemein betrachtet darf man nicht vergessen, dass in der meisten Zeit in den Kirchen das mit besonderer Sorge kultivierte Schweigen (*/Stille*) herrscht. Man weiß, dass man in der Kirche nicht laut sprechen darf (außer von den die Liturgie vorführenden Priestern) und im Allgemeinen keine Geräusche gemacht werden dürfen.

Als das angemessene Medium, in dem der liturgische Gesang geboren und durchgeführt werden kann, enthüllt das Schweigen seine symbolische Wichtigkeit, als der Heilige Dionysius der Areopagit es mit der "göttlichen Dunkelheit" in Verbindung bringt – als Ausdruck der Tiefen (oder der Höhen) der apophatischen Erkenntnis Gottes und Annäherung zu ihm. Der Heilige Dionysius der Areopagit spricht von "dem höchsten, über- unbekanntesten und über-glänzendsten Gipfel der mystischen Prophezeiungen, in dem die einfachen, absoluten und unbewegbaren (*/unabänderlichen*) mystischen Geheimnisse der Theologie, die andere Geheimnisse erschaffen, im *über-lichtvollen Dunkel des Schweigens* [meine Hervorhebung] versteckt bleiben"²². Das ist deshalb so, weil "je höher man steigt, desto weniger Wörter wegen der Kontemplation der verständnisvollen Wörter werden [...] [und] wenn man die Dunkelheit, die sich über dem menschlichen Verstand befindet, betritt, findet man nicht eine klare und bündige Redeweise, sondern das *absolute Schweigen* [*Stille* - meine Hervorhebung] und das Aufhören des Denkens"²³.

Der Heilige Basilius der Grosse erwähnt auch "die geheimnisvoll aufbewahrte Lehre unserer Eltern, die gewusst haben, dass man *durch Schweigen* [meine Hervorhebung] den sakralen Charakter der (mystischen) Geheimnisse bewahren kann [...], [weil] die Aposteln und die Eltern, die von Anfang an die Sachen der Kirche in Ordnung gebracht haben, *durch Geheimnis und durch Schweigen* [meine Hervorhebung] den sakralen Charakter der (mystischen) Geheimnisse aufbewahrt haben [...]"²⁴

²² Sf.Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Teologia mistică* (Hl. Dionysius der Areopagit, Mystische Theologie), rum. übers. von Theodor Simenschy, Iasi, 1993², S. 147 (PG 3,997); Übers.d.A.

²³ Ebenda, S. 151 ff. (PG 3,1033); Übers.d.A.

²⁴ Sf.Vasile cel Mare, *Despre Sfântul Duh...* (Hl. Basilius der Grosse, Über den Heiligen Geist...), S. 79 ff. (PG 32,188ff.); Übers.d.A.

*

Ohne den Anspruch der Erschöpfung aller, bisher als "nicht-textuell" charakterisierten/definierten Aspekte des liturgischen orthodoxen Gesanges und deren (wissenschaftlicher) Behandlung, hoffe ich, dass ich trotzdem die Aufmerksamkeit über die Wichtigkeit dieses Typus von Aspekten in der orthodoxen Ökonomie der liturgischen Mittel angezogen habe.

*Übersetzung
Maria Grăjdian*

LE CHANT “CHORAL” DANS LE CULTE ET LA PREDICATION DE L'ÉGLISE ORTHODOXE

Summary:

The choir represents a reality which cannot be reduced to just its musical aspects, because in the Church he is a symbol of unity and communion. Numerous paradigms, ancient or Christian, reveals the pastoral and spiritual potential of the choir idea. The history of the liturgical chant in the Romanian Orthodox Church has also illustrated important hypostases of the choir in the Church life.

1. Le “Chœur”

Actuellement, et au moins dans l'Église Orthodoxe Roumaine, pour la commodité de classification et d'expression, quand on parle de *chant choral*, nous nous référons en particulier au chant harmonique-polyphonique (ou polyphonique-harmonique) réalisée par le chœur à plusieurs voix, type de chant qui a commencé à être cultivé dans les églises roumaines dans le XIXe siècle – de manière plus déterminée dans la seconde moitié de celui-ci – et qui, en général, est clairement distingué du chant d'une seule voix, monodique, considéré plus traditionnel, comment c'est le chant intitulé “psaltique” (d'origine byzantine) ou d'autres variantes régionales de Transylvanie, Banat, Bihor etc.

Pour les questions que nous voulons développer, il est nécessaire aussi un approfondissement et un élargissement de la notion de “chœur”. À cet égard, une distinction supplémentaire au sein du chant de l'Église Orthodoxe – une distinction un peu plus technique qu'auparavant – est celle qui associe le chant choral harmonique-polyphonique avec le chant en groupe (au besoin de “plusieurs voix” pour l'écriture harmonique et polyphonique), tandis que le chant traditionnel monodique est souvent associé avec le chant réalisée individuellement, surtout quand il n'est pas accessible qu'au chantre d'église qualifié (“soliste”) ou protopsalte, raison du plus haut degré de difficulté d'interprétation et/ou composition.

Dans une position un peu intermédiaire entre ces deux situations présentées (chant harmonique et chant monodique du soliste protopsalte) se trouve le chœur monodique qui chante de manière psaltique (ou dans

n'importe quel autre style, peut-être régionale, mais également avec des racines byzantines) – pas nécessairement chœur professionnel, parce que dans cette catégorie peut se retrouver aussi “le chant en commun” de l'entière communauté (qui cultive un mélос d'origine byzantine dans des variantes uniformisées/simplifiées), style de chant répandu à nouveau au siècle dernier dans certaines paroisses orthodoxes.

Il convient également de rappeler que les origines du chant choral polyphonique-harmonique doivent être recherchées dans les développements du dernier millénaire de la chrétienté occidentale, catholique et protestante, tandis que le chant monodique de l'Eglise Orthodoxe, dans toutes ses variantes, a ses racines dans l'Orient chrétien, où, en particulier dans l'Empire byzantin, s'est structuré le culte orthodoxe, y compris en ce qui concerne ses aspects musicaux.

D'autre part, pour approfondir l'idée actuelle de *chœur*, très intéressante et pleine de suggestions peut être la recherche de l'apparition et l'évolution du concept en question, depuis les temps les plus reculés. Ainsi, dans l'antiquité, *horeia* et *horos* dans la langue grecque, *chorea* et *chorus* en latin signifiaient alors le même “chœur” que nous avons hérité comme concept en roumain, c'est-à-dire un groupe de chanteurs qui chantent ensemble¹ – mais groupe qui, en même temps, peut être capable de réciter ou/et danser (d'où la *chor*-égraphie), en entourant l'acteur du théâtre antique dans un mouvement circulaire de la groupe de *choreutes* (d'où vient probablement, et par exemple, le danse circulaire roumain *hora*). Et, dans une extension particulièrement intéressante (et en plus de “groupe” chorale), le *chorus* antique signifiait également “mouvement” (circulaire) des astres et même mouvement *harmonieux* de ces corps *célestes*².

Par conséquent, et en prenant les suggestions étymologiques dont nous avons parlé, aujourd'hui on peut aussi parler du “chœur” dans le cas de n'importe quel *groupe* vocal qui chante ensemble dans le style harmonique ou monodique, occidental ou oriental – et pour la parenté liturgique et musicale de l'Orient et de l'Occident chrétien, il peut être appelé encore le *choral* grégorien, proche du chant byzantine/psaltique au

¹ D.D.Botez, *Tratat de cânt și dirijat coral* (Traité de chant et de direction chorale), vol.I. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice (Institut de Recherche en Ethnologie et Dialectologie), Bucarest, 1982, p.44.

² Voir, par exemple, et parmi de nombreux dictionnaires disponibles, pour grecque: Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.1998-1999; pour le latin: G.Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică (Éditions Scientifiques et Encyclopédiques), Bucarest, 1983, p.184.

moins par l'utilisation de la voix, les huit modes et l'ancienne notation neumatique.

D'autres suggestions étymologiques du *horos* antique, c'est-à-dire d'un groupe qui chante et qui (en même temps) danse en cercle, peuvent être reconnues dans le culte de l'Église Orthodoxe, lorsque les participants aux sacrements, le clergé et les laïcs, participent au chant liturgique et à la danse liturgique "horite" (en rappelant le danse roumain traditionnel *hora*, auparavant mentionné) autour de l'autel à l'Ordination, ou au milieu de l'église, lors du Baptême ou du Mariage.

Dans ces derniers cas, cependant, la symbolique liturgique envoie à une réalité supérieure, céleste, dans la mesure où les étoiles et les autres corps célestes se déplaçant dans l'"hora" des orbites circulaires du ciel antique portaient des noms des dieux du panthéon païen (Zeus-Jupiter, Ares-Mars, Aphrodite-Vénus etc.) et, plus tard, dans le christianisme, le ciel est devenu le lieu où habite "Notre Père", le Dieu Tout-Puissant, "invisiblement entourés par les ordres angéliques"³, dont le "chœur" élève de l'incessante louange/doxologie à la Divinité.

2. Problèmes d'ecclésiologie et de théologie liturgique concernant le chant choral

Le symbolisme liturgique du "chœur", qu'on a évoqué seulement en passant, nous attire l'attention sur quelques implications importantes, nous pourrions dire existentielles, pour définir de manière essentielle le "chœur" et le chant choral dans l'Église – si on n'oublie pas que l'Église est l'image du "ciel/paradis sur la terre" et l'avant-goût de la vie céleste dans le Royaume de Dieu⁴. Il est donc naturel de se demander sur la plus vraie ou la plus approprié manière de chanter dans le cadre ecclésiale et liturgique.

En termes des symboles révélés sur le chant dans l'Église, les ordres des anges qui chantent ensemble dans le "chœur" céleste est sans aucun doute un paradigme digne d'être suivi pour le chant et les chanteurs de l'Église. Non seulement le Saint Denys l'Aréopagite parle de l'inspiration des chants de l'Église après les modèles angéliques (dans ses traités sur "les

³ *Liturghier (Livre de la Sainte Eucharistie)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (Maison d'édition de l'Institut biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine), Bucarest, 1987, p.137-138 (notre trad. pour l'Hymne des Chérubins).

⁴ „În Biserica slavei Tale stând, în cer a sta ni se pare...” („debout dans l'Église de Ta gloire, nous pensons que nous sommes dans le ciel...”), cf. *Ceaslov (Horloge/Pièces des heures)*, deuxième édition, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă (Maison d'édition de l'Institut biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine), Bucarest, 1973, p.73 (notre trad. pour le tropaire de l'Orthros au temps du Carême).

hiérarchies célestes” et “ecclésiiales”⁵), mais l'Hymne des Chérubins même dans la Sainte Liturgie exprime explicitement que nous prenons “l'image/l'icône” des puissances angéliques lorsque „nous... mystiquement représentons les chérubins et chantons l'hymne trois fois sainte à la vivifiante Trinité...”⁶. Plus tard dans la Sainte Liturgie nous nous approprions même l'état et „l'ouvrage des anges” quand nous chantons le Trisagion biblique “Saint, saint, saint est le Seigneur des armées”⁷, relaté dans le livre du prophète Esaïe (Es 6.3) et chanté par le chœur des séraphins autour du trône de la Divinité. Mais chaque fois quand „nous... mystiquement représentons les chérubins” et puis avec les séraphins nous louons de manière doxologique la Divinité, il ne s'agit pas du chant d'une individualité solitaire, mais de celui de plusieurs personnes, dans la communion d'un “chœur”.

De même, ensemble avec ses disciples (donc un peu “en chœur” aussi), notre Sauveur Jésus-Christ chante des hymnes de louange à la fin de la dernière Cène (Mt 26.30; Mc 14.26), peut-être le paradigme le plus important concernant le chant de l'Église, parce que *Dieu lui-même chante (ensemble) avec les êtres humaines*. Et cela se passe à un moment crucial en termes de liturgie et d'Église, parce qu'il s'agit de l'établissement de *la Liturgie par excellence*, du sacrifice sans effusion de sang de l'Eucharistie, par laquelle se construit le Corps mystique de la communion ecclésiiale, *de l'Église*.

Par conséquent, dans tous ces aspects bibliques et liturgiques de la Sainte Tradition de l'Église nous pouvons voir comment l'idée *chorale*, implicitement et explicitement, et dans un sens très large, est un symbole avec des racines révélés de la communion liturgique et ecclésiiale. Et les symboles de l'Église accompagnent et soutiennent *la prédication* de la Parole Sauveur *dans* et *par* la communion ecclésiiale, y compris sous l'image du “chœur” qui exalte des chants de louange de la divinité – le “chœur” étant une sorte d'icône vivante de la communion de tous ceux qui sont sauvés dans le Royaume de Dieu.

*

En essayant maintenant de descendre “du ciel sur la terre”, nous pouvons voir le développement d'une grande variété de façons de chanter dans l'Église, aujourd'hui et au cours des deux millénaires de l'histoire de

⁵ Sf. Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească - Ierarhia Bisericească* (St. Denis l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste – La hiérarchie ecclésiiale*), trad. Cicerone Teodorescu, Institutul European (Institute Européen), Iasi, 1994, p.48, 85.

⁶ *Liturghier...*, p.137-138.

⁷ *Ibid.*, p.149.

l'Église. De manière très concrète et pratique (ou technique), cela signifie aussi de constater la difficulté à mettre sur pied un "chœur" d'église (au sens large présentée ci-dessus et symbolisant/exprimant l'unité/la communion) généralement applicable à n'importe quel endroit (géographique) ou à tout moment (historique).

Tout d'abord, il ya les problèmes du chant dans les différentes langues des peuples chrétiens. Après qu'on a dépassé la tentative d'accréditer certaines langues "sacrées", comme le grec, le latin ou le slave, actuellement pour n'importe quelle autre langue est ouverte la voie pour exprimer la Révélation Divine. Mais cela semble très étrange que dans un chœur les choristes chantent simultanément dans des différentes langues, même si parfois il y a eu des tentatives de "glossolalies" dans le chant (surtout dans les milieux œcuméniques, mais, pour le moins, discutables en termes de musique et théologie). Sans parler du fait que les différentes langues provoquent le changement progressif des mélodies ou même la création de nouvelles mélodies, adaptés à l'expression spécifique de la langue en question – voir le phénomène de „românire” ("roumain-isation") des chants d'origine byzantine dans l'Église Orthodoxe Roumaine⁸.

Ensuite, il y a la grande diversité des cultures et des traditions musicales développées différemment à travers l'histoire et dans différentes zones géographiques et qui ont laissé leurs marques sur la manière de chanter dans les communautés chrétiennes de différentes origines. À titre d'exemple, j'ai mentionné au tout début la diversité actuelle du chant dans l'Église Orthodoxe Roumaine, avec des raisons historiques (d'évolution différente) et géographiques (régionales): le chant monodique traditionnel, dans la version "psaltique" (plus ou moins uniformisée), mais aussi dans des versions folkloriques développées en Transylvanie, Banat etc., puis le chant de facture harmonique-polyphonique, avec presque autant de styles que de compositeurs, la chant "en commun" (choral-monodique) etc.

Chaque fois qu'on remette en question *l'unité* de l'Église, et quand on parle des éléments visibles de cette unité, on se rappelle toujours *l'unité du culte*, impliquant, outre les textes religieux (tout de même traduits en plusieurs langues) et le rituel, aussi le chant liturgique. Ici, il faut noter que nous ne parlons pas maintenant des questions de l'unité pan-chrétienne, qui présente des difficultés tout à fait considérables, en raison de séparations

⁸ Sebastian Barbu-Bucur, *Acțiunea de "românire" a cântărilor psaltice și determinările ei social-patriotice. Filotei sin Agăi Jipei și alți autori din sec. al XVIII-lea (L'action de "roumainisation" des chants psaltiques et ses déterminations social-politiques. Filotei sin Agăi Jipei et d'autres auteurs du XVIII-ème siècle)*, "Biserica Ortodoxă Română" ("Église Orthodoxe Roumaine"), XCII (1980), nr.7-8, p.836-856.

historiques connus entre catholiques, orthodoxes et protestants. Pareils questions d'unité du culte et du chant liturgique se posent de manière évidente et quand nous pensons, par exemple, aux habitudes très différentes de chant dans les diverses Églises Orthodoxes. La plus évidente est la différence entre le chant harmonique-polyphonique des slaves nordiques (russes, ukrainiens, etc.) et le chant des autres orthodoxes – de facture monodique et de tradition byzantine plus directe.

Au sein d'une unité juridictionnelle de l'Église - Patriarcat, Métropole – on a parfois tenté de parvenir à une unité de style concernant le chant, y compris par des règlements de l'Église ou même de l'État. Le succès a été en général toujours relatif et partiel. Pour l'Église Orthodoxe Roumaine on peut compter au moins quelques unes de ces initiatives qui ont influencé l'évolution du chant ecclésiastique: la réforme hrisantique du Patriarcat de Constantinople, au début du XIXème siècle, qui a eu un effet immédiat dans les principautés roumaines, par les gouvernants Phanariotes de Constantinople et les chantres grecques qui s'y trouvaient là⁹, puis la tentative d'Alexandru Ioan Cuza d'introduire le chant choral harmonique (décret n° 101 de 1865¹⁰) et, enfin, plus proche de nos jours, l'initiative visant à uniformiser le chant ecclésiastique sous le Patriarche Justinien, au milieu du siècle dernier¹¹. Toutes ces tentatives (et d'autres, dont certaines avec un caractère local¹²) ont laissé des traces dans le chant actuel de

⁹ Gheorghe Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină (La relation entre la musique liturgique roumaine et la musique byzantine)*, “Studii de etnomuzicologie și bizantinologie” (“Études d'ethnomusicologie și byzantinologie”), vol.II, Editura Muzicală (Maison d'Édition Musicale), Bucarest, 1979, p.265.

¹⁰ Vasile Grăjdian, *Legislația lui A.I.Cuza și evoluția cântării bisericești (La législation de A.I.Cuza et l'évolution du chant ecclésiastique)*, “Studii și cercetări de istoria artei”, seria teatru, muzică, cinematografie (“Études et recherches en histoire de l'art” série théâtre, musique, cinéma), tom. 40, 1993, p.13-17.

¹¹ V. la liste de publications de musique psaltique „uniformisée”: Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice (Gramaire de la musique psaltique)*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă (Maison d'édition de l'Institut biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine), Bucarest, 1951 (ed.II, 1969); Prof.Nicolae Lungu, Protodiac.Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze (Chants pour la Sainte Eucharistie et pour catéchèse)*, Edit.Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă (Maison d'édition de l'Institut biblique et de Mission de l'Église Orthodoxe Roumaine), Bucarest, 1951 etc.

¹² Dans la Métropole de Transylvanie, Pr. Dimitrie Cunțanu a publié *Cântările bisericesci după melodiile celor opt glasuri ale sfintei biserici ortodoxe, culese, puse pe note și arangeate de Dimitrie Cunțanu, Profesor la seminarul “andreian” arhidiecesan (Chants religieux après les mélodies des huit modes de la Sainte Église Orthodoxe, rassemblés, mis sur la notation musicale et arrangés par Dimitrie Cunțanu, professeur au séminaire “andreian” archidiocésain)*, Sibiu, ed.I, 1890, Editura autorului (Maison d'édition de

l'Église Orthodoxe Roumaine. Et puis, après tant d'essais plus ou moins réussies, quand on sent la nécessité d'une unité visible – "oui" serait peut-être mieux de dire dans ce cas – du "chœur" du chant ecclésiastique, où est ce-que'elle pourrait être trouvée cette unité, comment elle pourrait être réalisée et quelle serait sa réelle signification ?

Le problème n'est pas seulement théoriques ou de principe, mais il se développe fortement et immédiatement par rapport aux tendances actuelles de la globalisation, à la circulation et le mélange d'un grand nombre de croyants orthodoxes provenant de différents zones géographiques, avec des diverses habitudes (régionales) de culte, y compris la musique. Ceux-là, dans les nouveaux lieux où ils arrivent, ils se sentent inévitablement mal à l'aise lorsque à côté de "leurs" habitudes il y aussi d'autres, dans le "chœur" de la communion liturgique et musicale.

Les solutions semblent susceptibles de tenir non seulement de la juridiction ecclésiastique, ou de la musique et musicologie, car toute tentative de "standardiser" par la proposition ou l'imposition inévitable d'un modèle "unique" implique pour ceux qui sont contraints de changer leurs habitudes musicales et ecclésiastiques une aliénation ressentie de façon dramatique, même contre leur propre identité religieuse et chrétienne – identité qui est soutenue notamment par les formes hérités tant que possible "sans aucun changement" dès Parents avant, dans un logique naturelle de la Tradition ("inchangée").

Pour de tels problèmes, qui, sans aucune erreur, nous pouvons désormais les qualifier parmi les plus importants du point de vue *pastoral et spirituel*, on doit chercher et trouver des solutions bien appropriés.

3. Un point de vue pastoral et spirituel sur le chant "choral" dans l'Eglise

À partir de l'observation des diverses tentatives musicales et administratives mentionnées, pour imposer *directement* l'unité (ou une certaine "unité") du chant dans l'Église – avec référence à la nécessaire unité ecclésiastique – qui ont eu un succès relatif et parfois ont pu susciter

l'auteur), "Imprimerie de Musique Jos.Eberle etCo.", Vienne VII, suivant le conseil du Métropolitain Andrei Șaguna, mentionné par D.Cunțanu dans la *Préface* de son livre de chants (p.4): „încă la anul 1868, Metropolitul Andreiu m'a sfătuit: ca, pentru conservarea și cultivarea lor mai sigură, toate cântările de strană să le culeg și să le scriu cu notele muzicii moderne. Urmând sfatului arhieresc, încă de pe atunci am făcut începutul acestei colecțiuni, scriind pe rând cântările noastre bisericesci” („Depuis 1868 le Métropolitain Andreiu m'a conseillé, pour leur préservation... plus sûre, de recueillir tous les chants religieux et les écrire avec des notes de musique moderne. Suivant les conseils de l'évêque, j'ai commencé cette collection, en écrivant peu à peu nos chants ecclésiastiques” - notre trad.).

même une certaine résistance (ce qui peut provoquer de la division entre les fidèles), essayons maintenant de mettre en évidence certains éléments d'un autre point de vue, moins directement musical ou directement administratif, mais qui, au fil du temps, dans l'évolution à long terme des réalités ecclésiastiques, peut découvrir progressivement ses bienfaits. C'est une perspective pastorale et spirituelle de la condition, y compris actuelle, du *chœur* dans l'Église.

Du point de vue musical, la possibilité pratique de la création d'un "chœur" (polyphonique ou monodique), donc un groupe de personnes qui peuvent chanter ensemble dans un respect plus ou moins acceptable pour le sens esthétique commun, nécessite un respect minimal des aspects techniques, telles que l'intonation (l'accord des fréquences acoustiques) ou la synchronisation rythmique relative. L'effort continu et systématique des membres de la chorale pour atteindre des objectifs tels que la "communion" dans le plan acoustique transforme déjà l'activité chorale dans un exercice ou même dans une "école" de la communion – et cela dans un plan plus général. Car au-delà des questions acoustiques et musicales, ou comme un prétexte du suivi de ces questions, les membres de la chorale doivent pratiquer inévitablement et constamment *l'écoute* des autres membres de la chorale, afin de réaliser peu à peu, par l'écoute mutuelle, un meilleur positionnement de chaque membre de la chorale par rapport à chacun des autres et envers tous ensemble, ainsi que envers celui qui est parfois le chef du chœur – du point de vue acoustique, mais comme je l'ai déjà mentionné, également dans la relation spirituelle des composantes de la chorale.

Dans ce plan de l'âme, du plan spirituel, il s'agit de l'acceptation et la compréhension des différences de l'autre ou des autres, qui, dans le cas du chœur "musical", peut regarder la dotation musicale différente (talent musical général ou de la voix etc.). Il peut être difficile, mais tellement utile pour le progrès spirituel personnel et l'avancement de la communion chorale, d'accepter (ou de supporter) ceux qui sont moins capables du point de vue musical et qui semblent retenir la ruée vers le succès artistique. Dur (par rapport à la tentation de l'orgueil), mais tout aussi utile spirituellement – dans le plan personnel et collectif – est parfois l'acceptation de sa propre faiblesse personnelle, comparée aux plus doués, plus doués musicalement, que nous avons besoin de les écouter, de les suivre et d'apprendre, pour le mieux-être de nous mêmes et de la chorale dans son ensemble.

Hâtives "sélections" de "bons" choristes et des radicales "éliminations" des choristes "mauvais" – seulement en termes de musique – peuvent conduire à des performantes chœurs acoustiques, mais en même temps exclusifs et bien peu utiles pour l'Église – si ces chorales ont encore

quelque objectif concernant la communion ecclésiale, outre le prétexte de chanter dans l'espace (physique) d'une église.

L'effort de rechercher une communion dépassant la taille de la "communion" strictement musicale et acoustique peut être poursuivi dans d'autres plans de la réalité chorale, comme c'est le souci pour *le répertoire*. En général, trouver les bons morceaux/compositions, pour être "aimés" par un "public-cible", ça vise à réaliser une communion entre les membres de la chorale et ceux qui écouteront (et formeront le public du chœur), ou, dans le cas du chant "en commun", ils s'ajouteront au chœur comme membres actifs dans la communion du chant. L'approche d'un *répertoire "traditionnel"* semble un chemin relativement plus facile à suivre pour atteindre ou maintenir cette communion, si cela signifie la conformité avec une *tradition* liée à l'histoire musicale nationale/régionale/locale, ou il s'agit des aspects plus *ecclésiiaux* de la Tradition.

Mais l'approche d'un répertoire de chants d'un style différent de la façon considérée traditionnelle et confortable peut signifier aussi un effort de communion lorsque ça va au-delà de la simple tentation "consumentiste" de l'éclectisme et/ou de l'exotisme musical et culturel. La façon différente d'être de *l'autre*, l'autre de nos semblables, en termes de culture, et culture *musicale* implicitement, peut être un appel à la compréhension et la recherche de moyens pour parvenir à un "chœur" plus large de communion - dans un plan musical, mais aussi comme moyen et symbole pour une communion plus importante, essentielle à l'accomplissement du destin de la personne humaine, de l'être humain dans le sens le plus élevé.

Et lorsqu'on traite avec soin même des œuvres liturgiques ou religieuses dans une langue "étrangère", dont le sens des mots est seulement soupçonné ou compris de manière approximative, la musique elle-même, comme un "langage universel" (comme on dit parfois), peut révéler des expériences profondes ou élevés, au-delà des mots – mais pas moins des sources de communion, de fraternité, d'amour.

En particulier, dans un plan historique et d'une manière cohérente ecclésial, pastoral et spirituel en même temps, peuvent être lus aussi les évolutions du chant dans l'Église Orthodoxe Roumaine (et pas seulement) au cours des deux derniers siècles. Après l'impact de la rencontre dans les Principautés Roumaines du chant choral polyphonique et harmonique d'origine occidentale avec le chant plus traditionnel d'origine orientale-byzantine, une voie de (re)trouver une communion musicale-ecclésiale dans le chant liturgique orthodoxe était d'harmoniser ou d'adapter pour un traitement harmonique et polyphonique les chants psaltiques traditionnelles, tout en cherchant progressivement une harmonisation

(modale) appropriée à la spécificité modale (des huit modes / l'Oktoechos) du chant de l'église d'Orient, avec ses origines byzantines¹³. De même manière peut être apprécié le “compromis” (concernant l'intonation) réalisé au milieu du siècle dernier (XXe siècle)¹⁴, après quelques tentatives infructueuses (comme celle de Musicescu et ses collaborateurs à la fin du XIXe siècle)¹⁵, pour l'équivalence des deux systèmes de notation musicale, qui divisent encore le “territoire” du chant religieux roumain, l'occidental (sur portée) et l'oriental (psaltique, d'origine byzantine).

Moins remarqué et déclaré, un autre “compromis” pour la communion dans le chant de l'église essayait de surmonter progressivement l'exclusivisme des professionnels de la musique vis-à-vis des “amateurs” moins professionnels, mais désireux d'ajouter leur chant à la “chorale” de l'Église. Du côté du chant psaltique (monodique), le fait de simplifier la ligne mélodique (en abandonnant le style “mélismatique” difficile¹⁶, qui pouvait être exécuté seulement par les protopsaltes) et même les efforts d'uniformiser les chants liturgiques ont permis l'accès pour une grande majorité des fidèles au “chant ensemble”. Du côté du chant choral harmonique, le plus fréquent chez les chorales paroissiales était d'utiliser des ouvrages simples, mais qui ne manquent pas d'efficacité et de valeur musicale et qui peuvent être chantés aussi par des chœurs moins professionnels¹⁷. Bien sûr, la place et le spécifique du musicien professionnel est gardé même dans le “mélange avec des amateurs”, comme guide, chef de chœur, animateur du chant d'église.

Un effort pastoral (et donc aussi spirituel) similaire, concernant la communion dans le “chœur” du chant de l'Église est l'acceptation mutuelle de l'alternance de différents styles de chant liturgique dans la même paroisse – des chants psaltiques après différents auteurs, différents par

¹³ Sebastian Barbu-Bucur, *D.G.Kiriak – contribuții la armonizarea melodiilor psaltice (D.G.Kiriak – contributions à l'harmonisation des chants psaltiques)*, “Glasul Bisericii” (“La Voix de l'Église”), XXXIII (1974), nr.7-8, iul.-aug., p.696-705.

¹⁴ Prof.Nicolae Lungu, Pr.Prof.Grigore Costea, Prof.Ion Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice (Gramaire de la musique psaltique)...*

¹⁵ Stelian Ionașcu, *Teme majore din istoria muzicii bisericești aflate în dezbateră marilor personalități ale sec.XIX-XX – controversă, opinii separate, polemici* (Les principaux thèmes de l'histoire de la musique d'église dans le débat des grandes personnalités du XIX-XXe siècle – opinions individuelles, polémique), Ie partie, “Studii Teologice” (“Études Théologiques”), IIIe série, III (2007), n°3, p.109-121.

¹⁶ Vasile Grăjdian, *Cântarea ca Teologie (Le chant comme théologie)*, Editura Universității „Lucian Blaga” (Maison d'édition de l'Université „Lucian Blaga”), Sibiu, 1998, p.195.

¹⁷ En ce sens (et par exemple) peut être indiquée la création chorale des compositeurs Timotei Popovici, Ion Ghica Comănești, Gheorghé Cucu, Nicolae Lungu, parmi beaucoup d'autres.

rapport aux versions standardisés, ou des chants régionaux, différentes du “parfait” psaltique – surtout dans les paroisses où les fidèles, en raison de mouvements de population, viennent d'autres régions.

On voit dans cette dernière partie de notre exposition comment nous avons essayé de déplacer le point de gravité des questions sur l'*unité* du chant orthodoxe, du plan de l'unité directement “vue” (ou entendue) par l'intermédiaire des expressions musicales de type uniformisant – *les mêmes* chants ou un “paquet” de répertoire unique (si possible), *la même* notation musicale ou une équivalence entre les systèmes de notation si avancée qu'au-delà de la forme graphique n'est plus possible toute autre spécificité – vers un plan où le symbole “choral” du chant (avec valeur et rélevance liturgique) peut dépasser le niveau immédiate de l'expression (en fin de compte seulement) acoustique, technique et immanente, vers un embrassement (également dans la même idée “chorale” beaucoup agrandie) des aspects moins “tangibles” ou même *non*-visibles, mais pas moins vraies et plus importants encore, d'une vision pastorale et spirituelle dans le sens le plus approprié, comme une véritable expression de la communion.

Quelques autres exemples peuvent nous aider à comprendre cet aspect important, de la connexion entre l'unité ecclésiale et le symbolisme liturgique (y compris musicale). Ainsi, imposer des symboles “express” de l'unité de l'Église ne signifie pas “automatiquement” la réalisation “vraie” de la dite unité. En d'autres termes, même l'existence d'une agglomération de symboles extérieurs de l'unité, apparemment bien “tangibles” – vu et entendu – ne signifie pas l'existence ou l'acceptation de cette unité aussi dans *l'âme* de ceux appelés à participer à l'unité. La situation ressemble un peu à celle des régimes politiques totalitaires/tyranniques (y compris les différentes formes de communisme au cours du siècle dernier, comme des exemples relativement récents) qui ont imposé des expressions de l'unité à travers différents “uniformes” militaires, sportifs, culturels, comportementaux ou de langage (les langues connues “en bois”, ou, plus récemment, “politiquement correct”), mais qui n'ont pas abouti à des résultats réels et durables.

Dans le plan de l'Église, des expressions liturgiques communes (ou de forme similaire) ou des efforts bien intentionnés pour imposer “uniformité”, y compris les réformes liturgiques dans la manière de chanter, ne signifient pas nécessairement l'existence ou la réussite d'une unité authentique, sérieuse, profonde (surtout) dans le plan spirituel. Pour le premier cas, peut être rappelé “l'unité” ou plutôt l'expression liturgique relativement commune des fidèles orthodoxes et gréco-catholiques, qui ne fait pas pourtant obstacle à l'existence d'un grave manque de communion -

ou de l'unité ecclésiale – en fait¹⁸. En ce qui concerne l'imposition par réforme d'un style “unitaire” dans l'Église, comme on a tenté par le (déjà mentionné) décret n° 101 du prince Alexandru Ioan Cuza, imposant le chant choral (harmonique-polyphonique) de manière occidentale, cela a sémé la discorde même parmi les orthodoxes¹⁹. Et sur l'effort aussi noté précédemment, d'uniformiser le chant dans l'Église Orthodoxe Roumaine sous le Patriarche Justinien, l'unité du “chœur de l'entière communauté orthodoxe” n'a pas encore atteint un accord avec d'autres styles de chant psaltique²⁰ ou avec les différents styles régionaux²¹.

¹⁸ De même, des communautés monastiques catholiques comme ceux de la Monastère Niederaltaich, en Allemagne (<http://www.abtei-niederaltaich.de/oekumene/ostkirchliche-moenchsgesaenge/> - 22.07.2013) et de la Monastère de Chevetogne, en Belgique (<http://www.monasterechevetogne.com/> - 22.05.2009) même si elles célèbrent en style byzantin (et même en grec et en slavon), étant donc bien “uniformisées”, y compris en termes de chant liturgique, elles ne sont pas en communion avec les Églises Orthodoxes plus que d'autres monastères aussi catholiques, mais de rite latin - qui ne sont pas du tout en communion avec l'Orthodoxie.

¹⁹ Voir le “boycott” du concert de la chorale dirigée par Gavril Musicescu par les moines du monastère de Neamt, en 1896, après Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria Musicei la români (L'histoire de la musique chez les Roumains)*, Bucarest, 1929, p.93-95.

²⁰ Preuve en est la récente réimpression des livres de chant psaltique pré-uniformisé: *Anastasimatarul Cuviosului Macarie Ieromonahul cu adăugiri din cel al Paharnicului Dimitrie Suceveanu (Chants de la Résurrection selon l'Hiéromoine Makarios avec des ajouts de Dimitrie Suceveanu)*, ed. Diac.Cornel Coman și Gabriel Duca, Edit.Bizantină - Fundația Stavropoleos (Maison d'édition byzantine – Fondation Stavropoleos), Bucarest, 2002; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar (Chants pour les Fêtes)*, ed. Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur, vol.I, Editura Mănăstirii Sinaia (Maison d'édition de la Monastère de Sinaia), 1992; vol.II, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas” (Maison d'édition de la Métropole de Moldavie et Bucovine -”Trinitas”), Iasi, 1996; vol.III, 1997; Ion Popescu-Pasărea, *Liturghier de strană (Chants pour la Sainte Eucharistie)*, ed. Arhid.Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur, Editura Episcopiei Argeșului (Maison d'édition de l'Archidiocèse d'Arges), 1991; Victor Ojog, *Anastasimatar (Chants de la Résurrection)*, ed. Conf.Dr.Sebastian Barbu Bucur et Pr.Conf.Alexie Buzera, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei-”Trinitas” (Maison d'édition de la Métropole de Moldavie et Bucovine -”Trinitas”), Iasi, 1998; ou des livres récents de chant byzantine non-uniformisés: *Buchet muzical athonit (Bouquet musical du Mont Athos)*, Editura “Evangelismos” (Maison d'édition “Evangelismos”), Bucarest, vol.I: *Cântările Sfintei Liturghii (Chants pour la Sainte Eucharistie)*, 2002; vol.III: *Cântările Utreniei (Chants pour l'Orthros)*, 2001; vol.IV.: *Polielee*, 2002.

²¹ Voir les réimpressions de quelques livres de chants liturgiques de facture régionale: Prof.Dimitrie Cusma, Pr.Ioan Teodorovici, Prof.Gheorghe Dobreanu, *Cântări bisericești (Chants liturgiques)*, Edit. Mitropoliei Banatului (Maison d'édition de la Métropole de Banat), Timișoara, 1980; Pr.Prof.Ioan Brie, *Cântări la serviciile religioase (Chants liturgiques)*, Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Vadului, Feleacului și Clujului (Archidiocèse Orthodoxe Roumaine de Vad, Feleac et Cluj), Cluj-Napoca, 1988; Arhid.Prof.Ioan Brie, *Cântări liturgice și la diferitele servicii religioase (Chants liturgiques)*,

Donc, dans ces derniers cas de réforme ou d'unité au sein de l'Eglise Orthodoxe, nous pouvons voir que, en dépit des différences de style (harmonique ou monodique, uniforme ou régional etc.), cela ne diminue pas l'unité existante et la communion ecclésiale. Ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne l' "unité" ou l' "uniformité" qui peut être trouvé entre les orthodoxes et les grecque-catholiques, mais qui, cependant, n'empêche pas la séparation ecclésiale.

Par conséquent, dans les exemples précédents il apparaît que l'unité de l'Église n'est pas liée exclusivement à l'uniformité de l'expression liturgique, y compris dans le plan de la musique, mais elle est liée à des réalités plus profondes, spirituelles et théologiques, de la vie de l'Église où, pour lesquelles surtout le modèle du "chœur" trinitaire est, avant tout, le plus pertinent. À ce niveau absolu, la différence spécifique entre le Père, le Fils et le Saint Esprit ne vient pas que d'éclairer encore plus l'unité des "voix" des Personnes du "chœur" de la communion trinitaire (perichoresis).

*

En conclusion, nous pouvons dire que pour résoudre les problèmes de l'unité du chant liturgique orthodoxe et même plus, les problèmes de l'unité liturgique et, dans le cadre le plus général, de l'unité des chrétiens, il ne suffit pas seulement une perspective musicale/musicologique et/ou simplement administrative. Une perspective pastorale et/ou spirituelle plus large est aussi nécessaire pour positionner correctement le problème de l'unité du chant par rapport à la diversité musicale et aux défis potentiels de la diversité croissante des temps postmodernes dans lesquelles nous vivons.

Dans un équilibre naturel de la vie ecclésiale et de son développement, les attitudes radicales et unilatérales le plus souvent ne nous aident pas beaucoup, ainsi que la tolérance sans bornes. Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'une restriction ou d'une extension incontrôlée, chaotique et arbitraire, des limites de la compréhension (mutuelle), de la tolérance ou de l'acceptation dans la pratique musicale et liturgique de facture "chorale", parce que les réponses aux problèmes de la relation entre les différentes tendances du chant liturgique actuel semblent tenir plus de la dimension spirituelle et de la pastorale de ce chant.

Combien peut-on accepter de toutes sortes de styles de chant et qui doit, quoi et comment chanter dans l'Église est en dépendance de la réalisation des paradigmes révélés du chœur de la communion ecclésiale,

Beiuș, 1994; Pr.Vasile Grăjdian, *Cântări bisericești (Chants liturgiques)*, Sibiu, 1994; Pr.Lect.Nicolae Belean, *Cântări bisericești (Chants liturgiques)*, Editura Mitropoliei Banatului (Maison d'édition de la Métropole de Banat), Timișoara, 1995 etc.

de tous ceux qui exaltent la doxologie à la gloire de Dieu, notre Créateur et Sauveur.

COMMUNICATION DIFFICULTIES BETWEEN DIFFERENT LITURGICAL-MUSICAL PARADIGMS. AN ORTHODOX PERSPECTIVE

Abstract

Contemporary ecumenical efforts face considerable difficulties due to differences of liturgical and musical paradigm between different confessions. Therefore, to a vision that is of secular inspiration and often eclectically and syncretically built in ecumenical manifestation, the Orthodox Church opposes a traditional liturgical-musical perspective, a cosmic and soteriological typology, whose cyclical trimming and liturgical hymns share in a sacramental connection with divine revelation.

The account comprised in the following pages is mostly the result of the activities that I have conducted in the past decades as, for example, Professor of Orthodox Church Music and Ritual at the Faculty of Orthodox Theology in Sibiu,¹ Artistic Consultant/Musical secretary of the State Philharmonic, Sibiu,² and Organiser/participant, who has been also given musical responsibilities, within initiatives/activities and ecumenical undertakings such as the Third European Ecumenical Meeting in Sibiu³, but also within the International Association Fondacio-Chretiens pour le Monde⁴ or of the Reconciliation in South-East-Europe Foundation in Sibiu⁵ and others. These activities have also displayed a more or less developed mass-media component, by which I refer to the written press and other types of publication (books), radio, television, and internet.

¹ <http://teologie.ulbsibiu.ro/cadre-didactice/> (10.05.2015).

² <http://www.filarmonicasibiu.ro/ro/administratia.htm> (10.05.2015).

³ *Songs, Gesange, Chants, Canti*, Luca M.Negro, Sabine Udodesku (eds.), (The Songbook for the) 3rd European Ecumenical Meeting, Sibiu, Romania, 4-9 September 2007, p. III.

⁴ <http://www.fondacio.org/spip.php?article78> (10.05.2015).

⁵ <http://www.healingofmemories.ro/offices-and-staff> (10.05.2015).

1. *Ecumenical attitudes in the liturgical-musical field*

For those who share an interest in music within the church, what immediately emerges as obvious in the cultural (lay/secular) and ecumenical areas is the need to accommodate one's actions according to the existing and (at least for the presently) acknowledged differences between different cultural/religious models/views and even *paradigms*. More plainly and directly speaking, what is appropriate in the Church it is not necessarily appropriate on the show/concert stage, and the reverse is also valid (namely, what is appropriate on the stage is not necessarily also appropriate in the Church), except for some, relatively rare, cases.

On the other hand, ecumenical situations are a somewhat intermediary case in which, in default of a common "altar", an ad-hoc stage gathers together the "front-rank" of the participating cults, oftentimes next to or taking turns with *musical* animators, while "the wide public" is made up of various believers of the respective confessions. An *ecumenical manifestation* also uses a series of symbols or symbolic actions relatively common to Christian confessions, such as the cross, light/candles, processions etc, whose effect is to get all participants as actively involved as possible. In this sense and in a rather eclectic manner there is an effort in the musical area as well to comprise chants/hymns/musical works which are representative or emblematic for different cults and as much as possible known by as many possible from those present. Inevitably, the greatest "success" is almost always on the side of simple melodic formulas, which are repetitive and easy to be learnt or kept in mind by most of the participants and which either come from a common history (such as *Kyrie eleison*) or are among the songs widely spread in younger ecumenical initiatives (such as the chants of the Taizé community).⁶

During preparation periods or as result of important ecumenical events *Ecumenical chant books* were also issued: smaller or more comprehensive, real *anthologies* made up of selected chants from different confessions and considered as appropriate for ecumenical *meetings*.⁷

One must state from the very beginning that traditional Churches, especially those from before the Protestant reform, have often (if not always) held themselves back with regard to contemporary *ecumenical* manifestations/meetings, because generally the Church, in the whole of his

⁶ http://www.taize.fr/en_article10308.html (17.05.2015)

⁷ For example, the ecumenical book published by IAH (International Fellowship for Research in Hymnology) in several languages under the title *Unisono*, Markus Jenny, Andreas Marti, Franz Karl Praßl, Graz, eds., 1997 etc.

historical existence has expressed a pastoral-missionary reality which is at least equivalent to *ecumenism* and which is called either *catholic* (Church), or even *ecumenical* (Patriarchy) or *synodal* (Church) – a reality which cannot be given up and which cannot be so easily replaced. The diffidence about services that are defining for the ecclesial being and identity was therefore greater in the *liturgical* sphere, to the point that the respective *ecumenical meetings* may not be considered as true *liturgical synaxes*, but only (at the most) *para-liturgical events*.

The problem is not new and it regards the rather different attitude towards *Tradition* of the old churches, on the one side, and of (historically) newer confessions, on the other side. If the first ones show an extremely special concern towards preserving the *Holy Tradition*, which is inspired by the Holy Ghost and proofed by a bi-millennial history – and into which all particular traditions fall, including (or especially) those of liturgical life – protestant and especially neo-protestant confessions seem to consider organising new traditions in a more voluntaristic and hasty manner, depending on the new realities of the world and of history. The latter is definitely a more modern view or mentality and ecumenical manifestations seem to be in the same vein. Therefore, for the *together gathering* of all believers/Christians, one may deem appropriate even the eclectic putting together of liturgical and musical traditions which have been, actually, differently developed in every single confession during the course of history.

In order to try to sum up the ecumenical state of affairs through a synthetic image, one may depict it as similar to organising a *museum*, in which, for example, products/artefacts from various (past) cultures/civilisations are gathered together, artefacts which, once taken apart from their context, cannot render but a pale image of the (*living*) life of any of the respective cultures or civilisations. Moreover, “the museum” is also intended to be an (ecumenical) religious “super-market” in which every believer, from any confession, should find the (liturgical-musical) “soul nourishment” that he or she is used to, even if he or she is placed in an entirely new situation. It is a globalising image with strong *secular* tones, which seems to go beyond even the ecumenical dimension and which can at times give (at least) a worrisome shudder to the believer from a traditional Church.

2. Musical-liturgical life in the Tradition of the Orthodox Church

The view or *the traditional*⁸ paradigm of the Church regarding the catholicity/ecumenicity/synodicity of its being and mission is rather dissimilar, if not altogether different. I will try to depict this situation by referring to the musical/liturgical reality of the Orthodox Church which, even if it may appear to a “(post)modernist” eye as locked/trapped in a traditionalist stillness, is in fact completely full of life, the life of the Spirit (it is true that this is sometimes hidden from a superficial perception) and, at the same time, as *open* as possible to *all* created/creatures of God.

In an obvious, visible, perspective, there are in the Orthodox Church as well (liturgical) *manifestations*, with a *musical* feature that is almost continuously present and there are also *books* (service books, chant books) in a manner that is somehow similar to the ecumenical (chant and program) *manifestations and books*. But the similarities stop here, at the visible, obvious part, and from here onwards one must probably try to understand also the difficulties in communicating between the traditional paradigm of the Church (especially the Orthodox Church) and the ecumenical model or, in other words, the difficulty of a potential orthodox conformation to the model of modern ecumenical movements. And that is because the *visual* aspects of the manifestations and books of the Orthodox Church correspond to completely different sources, which are unseen and spiritual.

First of all, the whole of the music in the Orthodox Church is *inseparably* linked to the *liturgical* reality. All orthodox chants are *liturgical* or for the *liturgy*. The orthodox chant/hymnography is *liturgical*⁹ otherwise it is not “orthodox” anymore, namely “true-minded”. And the place of the service is *in the Church*. That is the reason why the liturgical orthodox chant is always (called) also *church chant*, on the grounds of the inseparable connection between the being of the Church and liturgical life – the Church itself coming into being through its services.¹⁰ Therefore,

⁸ In the meaning of “... tradition, which is a *genetic vision of the present*, a present conditioned by its understanding of its roots”, to Robert F. Taft, S.J., *Beyond East and West: Problems in Liturgical Understanding*, Second revised and Enlarged Edition, Edizioni Orientalia Christiana, Pontifical Oriental Institute, Rome 1997, p.191-192.

⁹ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.26: „it was indispensable to place Byzantine hymnography in its liturgical environment”.

¹⁰ Evangelos Theodorou, *La phénoménologie des relations entre L'Eglise et la liturgie*, in “Eglise dans la liturgie”, (Conférences Saint-Serge, XXVI-e semaine d'études liturgiques, Paris, 1979), Rome, 1980, p.282 sqq.; Alexander Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, ed.III, New York, 1986, p.24.

orthodox church/liturgical music/chant, when taken out of its church *and* liturgical context and placed in a cultural/artistic context for a secular show/concert or ecumenical manifestation begins to lose its identity, even only at a missionary level, because the mission itself presupposes an already existing liturgical reality and is on the verge of natural (and providential, not just humanly “mixed”) expansion.

Parenthetically, orthodox liturgical music is *chant* and chant alone (*vocal* music by definition) because *the word* must be permanently present in the liturgical hymn, as icon of the *Word* of God and the only being in this world (after God, at His Incarnation in the Person of the Son¹¹ and angels¹²) who is able to sing with meaningful/spiritual words is the human being, who was created “in the image, in the likeness” of God (Gen. 1, 26).

3. The revealed perspective of the musical-liturgical life in the Orthodox Church

The organization of the cult (with its respective specificity/ritual) and, implicitly, of its chants refers actually directly to the Revelation, to the seen/natural Revelation and to the unseen/supernatural one. The cult and its chants are therefore organized according to liturgical cycles¹³. They are not arbitrary, but connected to the divine Economy of Creation and Redemption. In what regards the Creation, a visible, observable and obvious aspect is the succession of the light of the day and darkness of the night, reality to which a first (liturgical) cycle, the daily one, corresponds in the area of liturgical life. The reality of the creation of the *day* is noted in the very first chapter of the Holy Scripture, when “God called the *light* “*day*,” and the darkness he called “*night*.” And there was evening, and there was morning—the first *day*.” (Gen. 1, 5). One may notice in this sequence of the Scripture already that, although “*day*” refers to the entire cycle of the day, with its evening and morning, “*day*” names, first of all, the light. But in the present astronomic situation of the Creation, (after the fall into temptation of the forefathers of the humankind – Gen. 3), we name and

¹¹ Mc.14, 26, Mt.26, 30.

¹² Is.6, 3; Lc.2, 14.

¹³ Christian Hannick, *Le texte de l'Oktoechos*, in *Dimanche, office selon les huit tons - Oktoechos*, “La prière des Églises de rite byzantin”, 3, Chevetogne, 1972, p.41: “l’ordonnance actuelle des livres liturgiques byzantins résulte de deux tendances consécutives: l’ordre des hymnes autrefois fixé d’après leur genre hymnographique s’est peu à peu muté en un agencement correspondant au déroulement des différents cycles et moments liturgiques.”

include the night and its darkness in the *day cycle* as well, although we still use the name “day” in our common speech especially for the light part of a whole day. These observations will play their role later as well, when we will talk about the “eveningless day of the Kingdom” of God,¹⁴ and its consequences for the *liturgical* and *musical* order of the Church.

For the time being one can observe that the *day* is liturgically shaped, albeit differently, in the service books of the Orthodox Church – in *Hieratikon*, *Horologion*, *Triodion*, *Pentecostarion*, *Octoechos*, and *Menaion*¹⁵ - and various moments of the day are marked by special services, such as the Hours (1, 3, 6, 9), Vespers, Compline, Midnight Office, and Matins. Two of these services draw special attention due to the out of the ordinary proportion of chants/hymns in their overall duration. It is the evening service (Vespers) and the morning service (Matins), in which the greatest percentage of the orthodox chants/hymnography (of byzantine origin) is concentrated in the collections *Octoechos*, *Triodion*, *Pentekostarion*, and the collection of the 12 *Menaion*. The traditional order of daily services begins with the evening service (the Ninth Hour and the Vespers),¹⁶ following the word of the Scripture, where “there was evening, and there was morning—the first day” (Gen. 1,5). Only in the *Horologion* (“the book of daily hours”) the order of daily services begins with the morning Prayers.¹⁷

The liturgical fulfilment of the day is accomplished by the *Holy Liturgy*, the service trimmed towards the noon (and, of course, the peak of the *light*) of the day, service within which the Holy Sacrament of the *Eucharist* is accomplished and which is, at the same time, a perfect

¹⁴ *Liturghier*, Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române Publishing House, Bucharest, 1987, p. 167: „Dă-ne nouă să ne împărtășim cu Tine, mai cu adevărat, în ziua cea neînserată a Împărăției Tale.” [„Bestow upon us, that we be in communion with You, in the eveningless day of Your Kingdom”].

¹⁵ The service books and the collections of hymns consulted for this occasion are part of the numerous and repeated issues of the Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române / de Misiune Ortodoxă Publishing House; besides the already mentioned *Liturghierul: Horologion*, ed.II, Bucharest, 1973; *Octoih mare*, ed.VI, Bucharest, 1975; *Triod*, ed.VIII, Bucharest, 1986; *Pentecostar*, ed.VII, Bucharest, 1988; *Mineie* on: *January*, ed.V, Bucharest, 1975; *February*, ed.V, Bucharest, 1976; *March*, ed.V, Bucharest, 1977; *April*, ed.V, Bucharest, 1977; *May*, ed.V, Bucharest, 1978; *June*, ed.IV, Bucharest, 1972; *July*, ed.V, Bucharest, 1984; *August*, ed.IV, Bucharest, 1974; *September*, ed.V, Bucharest, 1984; *October*, ed.V, Bucharest, 1983; *November*, ed.V, Bucharest, 1983; *December*, ed.VI, Bucharest, 1991.

¹⁶ *Liturghier...*, p.21 et sqq.; *Tipic bisericesc*, Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă Publishing House, Bucharest, 1976, p.18 et sqq.

¹⁷ *Horologion...*, p.7 et sqq.

sacramental recapitulation (anamnesis) of the entire Holy History of Salvation.

But the *cosmic framing* of the services and, implicitly, of orthodox liturgical chants does not limit itself to the (astronomic) reality of the *day* as alternation of light and darkness, but it regards also the existence of certain “lights” about the creation of which the Holy Scripture tells us at the beginning that “God said, “Let there be lights (also linked with the light of the day and of the night – n. n.) in the vault of the sky to give light on the earth.¹⁸” And it was so. God made two great lights – the greater light to govern the day and the lesser light to govern the night. He also made the stars. God set them in the vault of the sky to give light on the earth, to govern the day and the night, and to separate light from darkness. And God saw that it was good” (Gen. 1, 14-18).

Thus a first obvious fact, easily noticeable, is the association of the cycle of the day and of the night with the (“daily”) alternation of the sun’s presence and movement on the vault of the sky, and, respectively, of the moon – a cycle which has as equivalent, in the orthodox cult, the daily orthodox cycle, with the chants organized accordingly.

But there are other “visible”, obvious facts, more subtle and more difficult to be observed (but nevertheless still observable) as they presuppose paralleling the observations of the movement of the moon and/or of the sun during several days, and allow us to notice *other*, greater, astronomical *cycles*. In what regards the moon, “the lesser light to govern the night” (Gen. 1, 16), its observable phases during approximately 29,5 days (new moon-full moon-new moon) determines more or less the *month of the calendar*, which corresponds to *the menaion cycle* in the orthodox liturgical perspective, with the corresponding service book called *Menaion* (*Menaion* in the Greek language – “the book of the moon” or the “monthly” book in translation) which comprises especially of hymns for the Vespers and Matins for each of the days of the month.

Another ciclicity, stretched over an even greater period, which is at its turn astronomically noticeable, regards the sun, “the greater light” (Gen. 1, 16) whose height of movement on the vault of the sky varies gradually,

¹⁸ Let us observe that, for symbolic implications, we refer here to „the lights *in the vault of the sky* (italics mine)” (Gen.1,14) and not to (any *vault*) of the *earth*, to shed light... Therefore it is not *the earthly things* (be they scientific) that shed light upon *the heavenly things*, but the established divine order is that the heavenly things to shed light upon the earthly things „and to separate light from darkness” (Gen. 1,18), what corresponds at a spiritual level to a certain (spiritual) discernment with regards to created/existent things...

from a minimum (winter solstice) to a maximum of its height (summer solstice) when the respective, apparent, height is measured at noon. The approximately 365 days of repeated return to the same initially observed solstice (be it winter or summer solstice) define the *solar year*, which corresponds to the *calendar year* (with a slight approximation which is periodically corrected through the leap year), and respectively corresponding to the liturgical church year, which comprises of 12 months, to whom *the cycle of the 12 Menaion corresponds*, in liturgical perspective, with a hymn book for every month.

The annual movement/change of the position of the stars corresponds to the annual movement of the sun that can be observed in the day time. These are grouped in constellations (and form thus the *zodiac*) which have been trimmed at their turn by the Creator of all in such a way that “Let them *mark the seasons, the days and the years* (italics mine), and serve as lights in the dome of the sky, to illuminate the earth” (Fac. 1, 14-15).

But the liturgical life of the Orthodox Church, as rich in chants of great diversity as in hymnographic forms (Troparions, Kontakions, Canons) does not represent just a correspondent to astronomical cycles. The Tradition of the Christian Church, taking after older models at times, has associated (by a profound symbolic logic) to special periods and even to each of the days of the *liturgical year* (which begins on September 1) special moments or saint persons from the History of Redemption of the humankind, according to the way in which their memory was preserved in the Old and the New Testament or in the History of the Christian church. Greater or lesser feasts (the great ones begin with the feast of the Birth of the Blessed Virgin Mary in the eighth day of the month of September, the first month of the church year), going through fast days and periods that are fixed dates, all the way up to the Assumption of Virgin Mary, in the middle of the month of August, and the Enshrinement of the Cincture of the Mother of God, that also closes the church year in this month, *these all avail the participation of orthodox Christians to the entire holy history of Redemption*¹⁹. And this also entails musical-liturgical implications, as a great richness of specially intended chants are dedicated to all moments and holy persons which are celebrated – feasted, indeed, as festivals for each day.

¹⁹ So, the liturgical year “... gives us the energy to become the fullness of ourselves”, to Joan Chittister, Tickle Phyllis, *The Liturgical Year. The Spiraling Adventure of the Spiritual Life*, in *The Ancient Practices Series*, Thomas Nelson Inc, 2009, p. 59.

Generally speaking, where could one find in the present ecumenical manifestations this natural cosmic and, at the same time, church-historical view, this liturgical (and, implicitly, musical) awareness of personal-communitarian participation and framing in the divine order of Creation and Redemption – as a testimony of permanent faith?

4. The soteriological and eschatological dimension of orthodox musical-liturgical life

If the liturgical cycles that were presented above correspond to “visible” obvious astronomical phenomena, there is another series of cycles within the trimmings of the Orthodox Church about which one may say that they point to a less “visible” or “unseen” part, the part of divine supernatural Revelation, which is not accessible to bodily senses, but only to the spiritual “sight” that is *faith*, and it is faith “that is the realization of what is hoped for and evidence of things not seen.” (Hebr. 11, 1)

In this respect we could ask ourselves which is the (calendar and liturgical) obvious fact of the *weekly cycle*, the seven days cycle, because, humanly speaking (what may be practical and useful), other (lesser or greater) groupings of days – as it had happened in the pre-Christian history of the world,²⁰ eventually by twos, fives or even tens (“decades”, since we count decimally...)? In what regards the week, it is not about an astronomical obvious fact, but about a direct connection to the divine Revelation itself, as it is preserved in the Holy Scripture and where even the first two chapters it is shown to us how *in the seven days of Creation* “the heavens and the earth and all their array were completed. On the seventh day God completed the work he had been doing; he rested on the seventh day from all the work he had undertaken.” (Gen. 2, 1-2).

Used by a great part of the world and mostly by Christians, the weekly liturgical cycle, which starts on Sundays (actually, with the evening service on Sunday’s eve) and ends next Saturday, through its liturgical usage itself forms a testimony of faith in God, Who is the “Maker of all seen and unseen.”²¹ The Orthodox Church has associated to each of the days of the Week a special meaning and feast which are illustrated in the corresponding liturgical chants/hymns: *Sunday* is the weekly feast of the Resurrection of the Lord, *Monday* is dedicated to the *Holy Angels*, Tuesday

²⁰ Priest Prof. Ene Braniște, *Liturgica generală - cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină*, ed. II, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române Publishing House, Bucharest, 1993, p.130.

²¹ *Liturgier...*, p.146.

is devoted to the Holy Prophets and especially to the Holy Prophet, Forerunner and Baptist John, *Wednesday* and *Friday* are devoted to the Holy Cross and Holy Passions of the Redeemer, *Thursday* is devoted to the Holy Apostles and Saint Hierarch Nicholas, and *Saturday* is devoted to the commemoration of all those departed (to the dead) and, primarily, of the Holy Confessors and Martyrs.²²

As the beginning of the church year (September 1) may fall on any of the days of the week, according to the civil calendar, which one could be the yearly week beginning? In this respect, the day of the Sunday displays special importance because, as day of the *Resurrection of the Lord*²³, the most important event in the history of Redemption²⁴, it is this one that also determines the beginning of the counting of the number for every Sunday (and, implicitly, of every week), in their yearly sequence. *The Sunday of the Holy Easter* has an astronomical determination as well (regarding the position of the sun and the moon, insofar as it is the first Sunday after the first full moon following the spring equinox), but, much more than this, it is first of all the *Sunday*, the Day of the Resurrection of the Lord, *the Day* that God Himself assigned in the beginning to be the Beginning of all and, at the “fullness at time” (Gal. 4,4) to be the beginning of the Redemption for everybody.

One must emphasize that the symbolic meaning of the *Day of Sunday* goes much beyond any determination, be it astronomical or of any other kind. As *Day of the Resurrection of the Lord* (of the Holy Easter) it is the beginning of the *Bright Week* which is actually only the outpouring in the world of the same and only *Day of Resurrection* – and it is called “bright” according to the face of the days of Heaven, where only “Evening came, and morning followed” (Gen. 1,5), without night or other darkness. Thus the Sunday of the Resurrection is not only *the first* day of the week, but the *one* day, the first and the eight day of the week, the eternal day, and

²² Priest Prof.Ene Braniște, *Liturgica generală...*, p.131 et sqq.

²³ Adolf Adam, *The Liturgical Year: Its History and Its Meaning After the Reform of the Liturgy*, Liturgical Press, 1992, p.36: “The New Testaments does, however, present us with the first component of a liturgical year that will develop only very gradually. This component is the celebration of Sunday, the first day of the Jewish week. This was the day of the Lord’s resurrection, as all the evangelists agree”.

²⁴ Thomas J.Talley, *Liturgical Time in the Ancient Church: The State of Research, in Between Memory and Hope: Readings on the Liturgical Year*, E.Johnson Maxwell ed., Liturgical Press, 2000, p.25: “Let us at the outset take all available comfort from what seems still to be a matter of general agreement: Pasha is the earliest annual festival of the Christian Church.”

the “eveningless day of the Kingdom”²⁵ of God, in which we are being called to partake. And in this re-established order of Creation the (astronomical) “lights” are not considered anymore as the ones to determine the trimming of the church praises, on the contrary, the trimming of the church praises is determined by *the very cycle of the eight tones* of the chants (of the *Octoechos*), according to the symbolic number of the eschaton (eight). The row of tones begins in the Day of the Holy Easter itself and they ensue one after the other in each of the days of the Bright Week, and, afterwards, one every week.

The succession of one tone a day in the Bright week and, afterwards, one tone a week, seems to indicate a certain symbolic equivalence between the days and the weeks after the Resurrection. Thus, if the first week after the Resurrection/the Bright Week – is (like) one single “eveningless day”, then the “*week of weeks of the seven weeks* (like “bright Resurrection day-weeks”) from the Holy Easter to the Pentecost is one and the same as the eternal Day of the Resurrection Sunday.

Saint Basil the Great describes clearly this liturgical and sacramental reality: “we stand for prayer on the day of the Resurrection to remind ourselves of the graces we have been given: not only because we have been raised with Christ (...) but also because Sunday seems to be an image of the age to come. Notice that although Sunday is the beginning of days, Moses does not call it the *first* day, but *one* day: “And there was evening and there was morning, one day” since this day would recur many times. Therefore “one” and “eight” are the same, and the “one” day really refers both to itself and to the “eighth” day. This day foreshadows the state which is to follow the present age: a day without sunset, nightfall or successor, an age which does not grow old or come to an end. (...) the entire season of the Pentecost is likewise a reminder of the resurrection we expect in the age to come. If we count that one day, the first of days, and then multiply it seven times seven, we will have completed the seven weeks of the holy Pentecost, and the season ends on the same day it began (Sunday) after fifty days have elapsed. Therefore this season is an image of eternity, since it begins and ends at the same point, like a circle.”²⁶

After the eight week long period (with the same number as that of the tones of the Octoechos) of the Pentecost book (from the Holy Easter to the end of the week after the Feast of the Pentecost) when the church

²⁵ *Liturgier...* p.167.

²⁶ Saint Basil, *On the Holy Spirit*, translated by David Anderson, St Vladimir's Seminary Press, 1980, p.101.

counting of Sundays and weeks restarts, the period of the Octoechos itself follows, in which the row of church tones of liturgical chants is repeated again and again every *eight week*, one tone per week. The trimming of their tones and chants is also preserved in the time of the *Triodion* (with the Lent and Holy Week), which starts ten weeks before the Holy Easter of the next year and which thus completes the (yearly) *Easter Cycle*. The chants of this cycle, the *Resurrection Chants*, which are directly under the light of the Holy Resurrection of the Redeemer during the Pentecost, spread then the light of the Resurrection on the entire duration of the church year, because the Chants of the Octoechos, as we are let known by the very title of the book in its fullness, are “*The Chants of the Resurrection for all the days of the week in the eight church tones.*”²⁷

In the church Ritual of the Orthodox Church, the combination of the chants of the two cycles, the Menaion (with fixed date) and the Easter (with variable date) seems to reveal to us something about the illumination of the Menaion cycle for the “Creation” (“seen” in a more earthly, astronomical manner) by the Easter/Resurrection cycle, a cycle which is *par excellence* revealed at a spiritual and sacramental level.

5. Conclusions

In view of the aforementioned, it is difficult for the orthodox believer to give up a liturgical life in the fullness of the permanent actualization of the divine Revelation (cosmic and soteriologic at the same time) through the mediation of liturgical chants of byzantine origin and of revered church trimmings, a fullness which goes far beyond the historical immanence of individual or group “initiatives” (which are at times mere “ambitions”).

Any kind of renunciation in favour of other (para-)liturgical or “ecclesial” arrangements is even more so difficult, as it seems much more difficult (if not impossible) to be in these latter ones (or for these) a deep and authentic spiritual justification, namely in what regards the true and hidden work of the Grace of the Holy Spirit.

Nevertheless, in a somewhat mutual manner, liturgical hymns of byzantine origin were translated all along the centuries in each of the languages of the peoples in which orthodox Christians lived and assumed

²⁷ *OCTOIH MARE care cuprinde cântările Învierii pentru toate zilele săptămânii pe cele opt glasuri bisericești...* (6th ed., Institutul Biblic și de Misiune Ortodoxă Publishing House, Bucharest, 1975).

the cult trimmings and the chants of the Orthodox Church as well, in such a way that this true musical-liturgical treasure might be offered to everybody, for Redemption.

THE ORTHODOX LITURGICAL CHANT AND THE NEW MEDIUMS OF COMMUNICATION

A. Between Tradition and Modernity. Theology

The Orthodox Church and its cult (liturgy) can be described as (very) traditional. The *liturgical music* of the Orthodox Church, as part of its divine services (liturgy), is also characterised by some traditional aspects: it is «*chant*» (only vocal music is allowed), *monodic* (in its byzantine roots) or with a not so developed harmony/polyphony (the «*ison*» use, for exemple) and remains rooted in the «*eight modes/tones*» (The Octoechos).

The fact that the orthodox liturgical music is only «*chant*» (vocal music) and no musical instruments are allowed, can rise questions about the use of the new mediums of communication for the orthodox liturgical music – if those medias are considered as instruments, or some sort of musical “instruments”. Radio, Television, Internet and various forms of recordings (starting with the photo- or phonograph and all the way to CD’s and DVD’s), are all, technically speaking, “instrument”s, capable of transmitting music in various states, but none of these mediums are traditional – they are not “well verified, old, good things”. They have been around only for the past one hundred, one hundred and fifty years or so.

For a deeper analysis of the problem it is necessary to try to better understand the interdiction of the musical instruments in the orthodox liturgical music, because it appears that there may be a *theological background* behind such interdiction. And the most important seems to be the intimate relation of the liturgical chant with the (*inter*)*personal reality* of the orthodox liturgy.

What does the (*inter*)*personal reality* of the orthodox liturgy mean? It means, all Christian liturgy (/divin service) has its roots, its beginnings in the presence of our Savior Jesus Christ, the Son of God, among humans, us. Jesus Christ, God becoming human being, came to speak to the man directly, to teach the way of Salvation in a *face to face dialogue*, as in Paradise (Gen.2-3) and with respect of the *personal* character of the man

(person/*prosopon* - «face to face»), created «after the image and likeness» of God (Gen.1,26) in body and soul (Gen.2,7).

The Savior did not manifest its power through the use of instruments, tools or media (except, perhaps, for *some* singular and maybe paradigmatical miracles), but through the power of the *word in dialogue*, between simple human beings. Throughout the history of the Church, and maybe more so within the Orthodox side of the Christian Church, the Tradition guarded that aspect of the direct dialogue with God, like between humans, a dialogue with a present God, possible in the liturgy in the light of the divine Grace, in the light of the Holy Spirit.

The liturgical chant, as embellished word, as chanted word (uncommon to be chanted in this world, but common to the angels in Heaven), does not need other «mediums» for «communication», because the aim of the liturgy – an of its chant – is the plenitude of the *communion*.

After many centuries (two milleniums) of traditional liturgical life, what “new” can be brought through the use of some “latest” tehnological medium of communication ? If that “new” can contribute to the salvation of man (the aim of the Christianity), then it is also important to understand the possible relation, the *theological* relation of that new medium of communication to the (inter)personal meaning of the orthodox liturgy, as a possible link to the liturgical life in the Orthodox Church.

B. The new mediums of communication and the traditional liturgical elements

a. Some old liturgical symbols: the Bible as - writing, the icon - as image and the bell - as (sound of musical) instrument

The new mediums of communication are working with *writings* (printings, e-mail, Internet etc.), *images* (photos, cinema, television, DVD's etc.) and *sounds* (telephone, radio, phonographs, CD's, Mp3 etc.) – all of those produced and transmited/communicated with/trough tehcnical (material) means. For the purpose of researching the possible integration of the kind of the technical instrumental, mediums, in the orthodox liturgical services, it maybe be useful to compare new mediums to *old liturgical symbols*, whose material and instrumental appearance is somewhat similar to the new mediums – such as writing, image or sound.

One of the most important Christian liturgical symbols is the Holy Writings of *the Bible*. As manuscript or printed, the written Word of God reveals its entire, life giving power through its reading and interpreting

within the orthodox divine services and more so *within the Holy Liturgy*¹. Within that liturgical frame the Word of God is creating (inter-personal) communion between believers. Consequently, the Bible is spiritually linked to the liturgical service – and to its (inter)personal character.

A mass-mediated treatment of the Bible, as mass-printed and mass-distributed book seems to favorise a protestant («pro testament») approach to the Word of God. We could be brought to that conclusion, for instance, by the historical and geographical synchronization, in the XV-XVIth centuries and in the Western Europe, between the rising of the Protestantism and the Gutenberg printing, together with the general introduction of the alphabet teaching in schools, introduction aimed at helping and encouraging individual reading of the printed and generally distributed Bible. (As a worthy mention, the XVth century also represents, historically and geographically, the decrease in influence of the Eastern Orthodox Church, through the fall of the Byzantine Constantinople under muslim occupation, under the Turkish Empire.)

The individual reading of the Bible, however, can induce an individual interpretation of the Holy Scripture, an individual and subsequent sectant nuance (in time, not one, but thousands of different variants) of the Christian faith. It is the path taken by the western Christianity in the last five centuries, but it is not a path the Orthodox Church can follow. For that purpose, the true faith and meaning of the Bible is that which is revealed within the liturgical communion as a whole, and of the whole (and only one) community of the Church.

If, as in the above example of mass-printing, the treatment of others mediums of communication of the Bible (Internet, data-base etc.) produce the same sectant effects, then such mediums are not recommendable for the orthodox liturgical use.

In direct correlation, it is important to remember that the orthodox liturgical chant has a strong biblical character². A different treatment of the Bible can also affect the biblical meaning, the liturgical meaning of the orthodox chant.

Similarly, *icons*, representing God and various Saints, have, within the Orthodox Church, a liturgical, sacred meaning and use. They reveal the presence of God and other Holy Saints through the Grace of the Holy

¹ Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă* (Spirituality and Communion in the Orthodox Liturgy), Craiova, 1986, p.191-200.

² Sebastian Barbu-Bucur, *Cântarea de cult în Sfânta Scriptură și Sfânta Scriptură în cântările Bisericii* (The Cultic Chant in the Holy Bible and the Holy Bible in the Chants of the Church), "Studii Teologice" seria II, XL (1988), nr.5, p.86-104.

Spirit. The frame of an exhibition or a museum totally change that perception and use of the icon. In those frames, the icon is losing its religious condition and becomes a simple cultural object. For the orthodox liturgical chant, same can be said with the respect to the *religious concert outside the church* – In such setting, the chant become more artistic, but it can no longer be referred to as liturgical.

Finally, *the bell* – a musical instrument used in the Orthodox Church. The bell is used outside the context of the orthodox liturgy, outside of his time and space. It is used generally *before* the liturgy, only to call the Christians to the liturgy, rather like a audio sign(al).

As only an instrument, material, the bell lacks the word and spirit. The divine Word, during service, requires the use of an other «instrument», both material and spiritual, a chanting human, the Cantor. For the liturgical reality the sound of the bell remains like a simple material «atom» or an «bit» of information, which can sintetically represent the harmonious «play» of the whole material world - but only of the *material* world, in its specific «liturgical concert» brought to God.

b. The orthodox chant as liturgical symbol

A couple of words are necessary in reference to the *liturgical* meaning of orthodox church music (/chant). After the Holy Fathers of the Church, today's orthodox theologians also present the music in the Orthodox Church like a *liturgical* action, in the frame of the general liturgy of the Church.

Liturgical, with a symbolical meaning. As such, the liturgical orthodox chant symbolises *the chant of the heavenly angels*³, revealed through the inspiration of the melodies to the humans – which can so join in the divine light and together with the angels can bring a common glory chant to God.

However, the joining in chant of angels and humans is a *eschatological vision of the Kingdom of heaven*⁴ – and the liturgical chant symbolically intermediates the participation to this reality. Humans chanting

³ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, ed.II, Oxford, 1961, p.58.

⁴ Sf.Maxim Mărturisitorul (Maximus Confessor), *Mistagogia* (Mystagogy), tr. Dumitru Stăniloae, "Revista Teologică", 1944, nr.7-8, p.351 (PG 91, 709).

toghether, and humans chanting toghether with God's angels also represents a *symbol of the unity in faith*⁵.

That kind of symbolism characterizes the orthodox chant in all its Christian history. And it is important to observe that, as the orthodox chant and the others old liturgical symbols before presented, if the new mediums of communication have the potential of similar symbolical capabilities, that could open a way for their liturgical use in the Orthodox Church – alone or togheter with the traditional liturgical chant.

c. The scope and the common means of utilisation of the new mediums of communication

If we try to find the roots and the purposes for the discovery and introduction of various new mediums of communication, in their spiritual causality, we can talk about the need of persons *in love*, family love or friendship love, to defeat distance as an obstacle, corporal/material distance, sometimes a great distance. Sure, we can speak about *interest* over distance, like in commerce or military interest,, war, but in those cases we move to an different spiritual level, which could explain the rise of even greater distances between humans.

Why do people travel ?, sometimes to so great distances ? Exploration, turism, immigration, war campaigns, what do we hope to find? Something better, material or spiritual, a piece of the lost aheaven (/Paradise) !?

But that kind of search of happiness bring us the spiritual *unhapiness* of being far away from the loved ones. What might help ? Regular Post Office letters ? The classical («traditional» ?) mail is too slow. The new *instant* means of communication promise us a better contact, in *real time*, to the loved ones. But not in «*real space*», while finally I need *to meet, to touch* the other, to share the meal and the word «face to face» and «by mouth (to mouth)» (2 John 12; 3 John 13-14). It is like a necessary liturgical action. While in a liturgical action we need to meet the others and the Other, God – that One in his liturgical/sacramental and spiritual presence.

The new mediums of communication do not bring us anything «new» on that level of real presence or proximity to the loved one, and

⁵ Dumitru Stăniloae, *Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință* (The Common Liturgical Chant, a Way to Fortify the Unity in the Thru Faith), "Ortodoxia" XXXIII (1981), nr.1, p.58-72.

nothing new about the presence and the proximity to the Other, God. So, there appear to be some contradictions between the «far-condition» of the users of new mediums of communication and the importance of the corporal presence in the traditional liturgical activities. But the biggest problem for the liturgical use remains the reference to God. What essential new revelation about God do these new mediums of communication ? We don't need faith to use them.

The common use of (new) mediums of communication is only a human use, a material, neutral and immanent use. We can not communicate through the new mediums of communication to heaven, to God. And, in the human context, we can not communicate through the new mediums of communication with the loved one which from which we are separated by the ultimate distance, death.

But, this can be done through any Christian liturgy. That is because any Christian liturgy and symbol has its roots in the Resurrection of the Sohn of God and so we participate to the victory over death, the farthest distance between humans, between those in love. Through the divine chant and all the others symbols of the liturgy we try to communicate not only beyond material death, but beyond the spiritual death represented by hate and evil. The spiritual distance of hate between humans can be sometimes greater than space distance, and how can the «new mediums of communication» help when no space distance is to be covered, but a greater spiritual distance, the distance of love ?

On that level, the efficiency of the traditional liturgical and symbolical «mediums» was verified by many generations of Christians.

C. Conclusions

The conclusions about the liturgical use of the new mediums of communication seems to be skeptical to say the least. It remains to be seen, in time, if or how any of those mediums, in the long run, may be able to help the *communion*. To the point, in the case of the liturgical chant, it is to be seen how can some new mediums (radio, Tv, Internet, CD's etc.) help towards the same liturgical goal of the communion...

The spiritual and possibly liturgical significance of the new mediums of communication is still to understood. Maybe, they express indirectly and para-liturgically the need of the whole world for a way to communion, a call of the world to love, to communion in love.

THE ORAL MELODIC REPERTOIRE OF THE ORTHODOX LITURGICAL CHANT IN SOUTHERN TRANSYLVANIA

Summary

The repertory dimension of the Orthodox liturgical chant in Southern Transylvania is dependent on the musical training of the singers. Those who have been trained in the church since childhood have a clear propensity for orality in addressing the church repertoire. Those who followed a kind of musical "school" (solmisation) have a more "canonical" perspective on the church repertoire – that is more complete, but more fixed.

The melodic matrices of the various categories of ecclesiastical chants, relatively limited in number – especially in written (/ printed) collections – are prone to great ornamental diversification in oral interpretation.

Also, in the case of predominantly oral repertoire, where memory play a very important role, the frequency of liturgical repetition determines the selection and preservation of certain categories of chants (such as those of the modes and / or of the more often officiated divine services), which then are developed in great families of variants.

NOTE PRIVIND STUDIILE ȘI ARTICOLELE CUPRINSE ÎN VOLUM

- *Paradigmele revelate ale cântării bisericești, trepte ale vieții în Hristos*, studiu publicat în vol. "Ale Tale dintru ale Tale, Liturghie-Pastorație-Mărturisire, Prinos de cinstire adus Î.P.S.Dr.Laurențiu Streza la împlinirea vârstei de 60 de ani", Editura Andreiana, Sibiu, 2007, p.274-283.
- *Sensurile patristice ale cântării bisericești*, studiu publicat în vol."Patristică și actualitate, Omagiu în onoarea P.C.Arhid.Prof.Univ.Dr.Constantin Voicu, la împlinirea a 75 de ani de viață", Editura Andreiana, Sibiu, 2008, p.172-183.
- *Cântarea ca simbol liturgic*, articol publicat în în "Telegraful român", Anul 162 (2014), nr.1-4 (1-15 ianuarie), p.6-7.
- *Cântările Sfintei Euharistii*, articol publicat în "Telegraful român", Anul 162 (2014), nr.17-20 (1-15 mai), p.8.
- *Părintele Dumitru Stăniloae despre cântarea bisericească*, studiu prezentat în cadrul Sesiunii de comunicări științifice "Dumitru Stăniloae și Ilarion V.Felea - 100 de ani de la naștere. Moștenirea lor teologică și receptarea ei în contemporaneitate", Arad, 22-23 mai 2003, publicat în vol. *Părintele Dumitru Stăniloae, teolog al iubirii*, Sibiu, 2004, p.109-118.
- *Aspecte teologice non-textuale în cântarea liturgică a Bisericii Ortodoxe (Theologische nicht-textuelle Aspekte im liturgischen Gesang der Orthodoxen Kirche)*, studiu prezentat în cadrul Sesiunii Internaționale de Comunicări Științifice cu tema "Teologia muzicii bisericești", Sibiu, 25 iunie 2002, publicat în "LKI" (Landes Kirchliche Information), XIII, nr.15-16 (15-31 aug.), 2002, p.11-15; publicat în limba română în "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultății de Teologie "Andrei Șaguna" a Universității "Lucian Blaga" din Sibiu, p.321-327 (varianta germană p.328-336).
- *Cântarea "corală" în cultul și propovăduirea Bisericii Ortodoxe*, studiu prezentat în cadrul Simpozionului Național "Muzica Corală în Biserica Ortodoxă Română în veacul al XXI-lea, istoric și perspective", Arad, 12 oct.2009, publicat în „Teologia” Arad, XIII, nr.2, 2009, p.60-72.
- *Dificultatea comunicării între paradigme muzical-liturgice diferite. O perspectivă ortodoxă (Communication Difficulties between Different Liturgical-Musical Paradigmes: An Orthodox Perspective)*, publicat în "Review of Ecumenical Studies", Sibiu (ISSN 2359-8093 print version, ISSN 2359-8107 online publication), vol. 7, issue 3, Dec.2015, p.336-347. Cu titlul *Dimensiunea cosmică și revelată a vieții muzical-liturgice în Biserica Ortodoxă* a fost prezentat în limba română și într-o variantă prescurtată la *Simpozionul internațional de Muzicologie și Bizantinologie „Misiunea parohiei și a mănăstirii prin muzică într-o lume în continuă schimbare”*, Cluj-Napoca, 2-5 nov.2015, fiind publicat în vol.II al simpozionului, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, p.21-28.
- *Dimensiunea fenomenologică și teologică a cântării tradiționale din Biserica Ortodoxă în raport cu notația muzicală și înregistrările fonografice*, studiu prezentat în cadrul Congresului internațional de muzicologie, ed. a III-a, Timișoara, 28-30 oct.2016, publicat în vol.congresului, p.128-132.
- *Cântarea liturgică ortodoxă și noile medii de comunicare (The Orthodox Liturgical Chant and the New Mediums of Communication)*, studiu prezentat în cadrul celui de al VII-lea Simpozion Internațional de Imnologie cu tema «Imnul religios într-o societate în continuă

schimbare», Timișoara, 2-4 mai 2006, publicat în vol. „Studii de Imnologie”, vol. III, Editura Universității de Vest Timișoara, 2006, p.211-217.

- *Unitatea cântării liturgice ortodoxe și diversitatea muzicală contemporană*, studiu prezentat în cadrul Simpozionului internațional de Teologie, Istorie, Muzicologie și Artă „Educație și Mărturisire. Formarea creștină a tinerilor în spiritul viu al Tradiției”, Cluj-Napoca, 13-16 noiembrie 2016.

- *Erori acustice în Biserici*, publicat în „Îndrumător Bisericesc”, Editura Andreiana Sibiu, Anul 157 (2009), p.157-167.

- *Repertoriul melodic de factură orală în cântarea tradițională de strană din sudul Transilvaniei*, studiu prezentat în cadrul Congresului internațional de imnologie, ed. a XIII-a, Timișoara, 1-3 mai 2017.

- *O lucrare muzicală dedicată Sfântului Ierarh Andrei Șaguna: „Pentru Lege” (1943), poem dramatic bisericesc pentru cor, soliști și orchestră de Pr.Gheorghe Șoima (1911-1985)*, studiu prezentat în cadrul Simpozionului de Muzicologie, Sibiu, 16-18 mai 2017.

ALTE LUCRĂRI ALE AUTORULUI:

- Cântări bisericești* (culegere), Sibiu, 1994, 240p.
- Cântarea ca teologie* (Studii și articole de teologie a cântării liturgice), Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 1998, 243p. (ISBN 973-9280-84-6).
- Cântările Sfintei Liturghii* (culegere pentru cor mixt), Sibiu, 1998, 231p.
- Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă - Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2000, 258p. (ISBN 973-651-058-1).
- Cântări religioase, colinde și lucrări instrumentale*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2000, 118 p. (ISBN 973-651-171-5).
- Aspects homilétiques dans les “Stichera Eothina” de Léon VI le Sage*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2001, 205p. (ISBN 973-651-283-5).
- Elemente de cântare bisericească și tipic*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2002, 275p. (ISBN 973-651-447-1).
- Lucrări corale religioase și colinde* ale Prof.Vicențiu Fântână (edit.), Sibiu, 2002, 190p. (ISBN 973-651-487-0).
- Cântăreți bisericești din Ardeal*, Vol.I (Protopopiatele Sibiu, Săliște), Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9) - în colaborare cu Sorin Dobre.
- Oralitatea cântării bisericești din Ardeal*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2004, 300p. (ISBN 973-651-778-0).
- Cântăreți bisericești din Ardeal*, Vol.II (Protopopiatele Sibiu, Săliște, Brașov, Râșnov), Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2004, 221p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-936-8) - în colaborare cu Pr.Lect.Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana.
- Cântăreți bisericești din Ardeal*, Vol.III, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2005, 264p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-739-038-5).
- Cântarea liturgică ortodoxă din sudul Transilvaniei*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2007, 464p. (ISBN 978-973-739-518-4) - în colaborare cu Pr.Lect.Drd.Sorin Dobre, Prep.Ing.Grecu Corina, Bibliotecar-Arhivist Ing.Streza Iuliana.
- Studii de teologie iconografică*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2008, 350p. (ISBN 978-973-739-618-1).
- Mici scrieri Bisericești și Culturale*, Editura Andreiana, Sibiu, 2010, 208p. (ISBN 978-606-8106-13-7).
- Oralitatea cântării bisericești din Ardeal*, vol.II, Editura “ASTRA Museum” Sibiu, 2016, 337p. (ISBN 973-651-778-0; 978-606-733-134-9).