

Despre muzica psaltică în general și despre felul în care s-a cântat și se cânta ea la români.

Când vorbim despre muzica psaltică trebuie să avem în vedere faptul că nu vorbim despre un sistem de notație a muzicii existente, ci vorbim despre un sistem complex care exprimă o spiritualitate – cea ortodoxă. Și acest lucru sper să îl lămurim cât de cât în această prezentare, pentru că poate că unii dintre dumneavoastră ați luat contact și sunteți implicați în studierea acestei muzici, dar cred că foarte puțini ați avut vreodată experiența trăirii continue, într-o ortodoxie exprimată, prin această muzică.

Două sunt direcțiile pe care ar trebui să mergem pentru a avea o imagine cât de cât clară asupra muzicii psaltice:

1. Prima este cea *istorică*, pentru a înțelege cum, când și unde a apărut, s-a dezvoltat și s-a transformat acest sistem muzical, care sunt țările și popoarele care l-au păstrat după căderea Constantinopolului și, pentru că grupul pe care l-ați ascultat este din România, care este specificul pe care această muzică l-a avut și îl are.

2. Cea de-a doua direcție, și cea mai importantă în opinia mea, este fundamentul *teologic* al acestei forme de muzică, pentru că orice lucru care există în Biserică

trebuie să aibă și are întotdeauna o fundamentare teologică foarte precisă. Mai exact, este vorba despre întrebările: De ce cântăm în biserică? De ce muzica psaltică, despre care noi susținem că este sistemul muzical care exprimă la modul cel mai autentic spiritualitatea ortodoxă, se cântă la modul în care se cântă? Care sunt elementele ei constitutive? Ce adevăr de credință exprimă aceste elemente constitutive ale muzicii psaltice? Cum reușește muzica bizantină să întrețină o legătură și cu celelalte elemente care apar în Biserică: icoana, arhitectura bisericească, veșmintele preoților, lumânarea, ș.a.m.d. Despre toate aceste lucruri aș dori să discutăm în această întâlnire, pentru că ceea ce am vrut să vă aducem prin prezența noastră aici nu este o încercare a noastră de a vă impresiona prin calitatea sau frumusețea melodiei, cum se întâmplă de obicei când mergeți la vreun concert oarecare, ci am vrut să vă facem părtași la ceea ce noi trăim și mărturisim despre Hristos, după cum zice și Sfântul Ioan Teologul la începutul primei lui epistole:

“Ceea ce era de la început, ce am auzit, ce am văzut cu ochii noștri, ce am privit și mâinile noastre au pipăit despre Cuvântul vieții....vă vestim și vouă, ca și voi să aveți împărtășire cu noi.



Iar împărțășirea noastră e cu Tatăl și cu Fiul Său, Iisus Hristos. Și acestea noi vi le scriem ca bucuria noastră să fie deplină” (I Ioan 1, 1.3-4).

Din această cauză și “concertul” nostru nu a fost un concert propriu-zis, ci o slujbă de vecernie, pentru că nu vă puteam vorbi despre spiritualitatea ortodoxă fără să vă lăsăm să trăiți, să simțiți, să înțelegeți altfel decât rațional această spiritualitate; nu vă puteam

vorbi despre cum exprimă ea legătura omului cu Dumnezeu fără să vă chemăm cu noi în rugăciune, ca dumneavoastră înșivă să fiți în rugăciune și să constatați dacă această muzică este sau nu rugăciune. Pentru că în Biserică toate gesturile și cuvintele, dacă nu se transformă în rugăciune, rămân fără valoare. Noi sperăm să fi fost...

Vă voi prezenta mai întâi câteva date istorice legate de muzica psaltică și, în special, de muzica psaltică din România. Dar pentru că sunt teolog și nu muzicolog am apelat la informațiile pe care studiul istoric al părintelui diacon Gabriel Oprea mi le-a pus la dispoziție. Părintele este cel care a înființat și condus acest grup de 10 ani, sub conducerea lui grupul a imprimat numeroase casete, CD-uri și a participat la concerte în țară și străinătate. De la el am învățat cu toții, și în primul rând eu, și lui i se datorează multe din ceea ce este acest grup.

Sperăm ca într-o zi să vă putem vizita din nou în varianta „extinsă” împreună cu Părintele Gabriel Oprea.

Arhid. lect. univ. Gabriel Constantin Oprea

Muzica bisericească în România

Domeniile de cunoaștere a muzicii bisericești românești sunt variate și diversificate, iar izvoarele acestei muzici sunt, de asemenea, mult mai îndepărtate în istorie decât le-am fi bănuțit, purtându-ne cercetările mult mai adânc în timp, pe măsură ce se iveau noi mărturii ale existenței ei milenare. Ortodoxia românească a avut acel rol pe care noi îl considerăm a fi de excepție, acela de a păstra și a perpetua dezvoltarea culturii și în special a muzicii bizantine.

Care sunt domeniile de manifestare ale muzicii bisericești (în afară de caracterul cultic), care sunt izvoarele, de când, de unde și prin ce se concretizează acestea, sunt întrebări ce încă nu și-au găsit răspunsuri definitive. Bizantinologii continuă a le căuta, documentele apărând mereu, chiar și acolo unde te poți aștepta mai puțin.

Legăturile canonice cu Patriarhia de la Constantinopol au avut ca rezultat înscrierea spiritualității românești pe filonul Ortodoxiei, astfel cultul devenind bizantin.

Aflându-ne așezați din punct de vedere geografic la marginea Imperiului bizantin, dar și la granița cu lumea catolică (după anul 1054), acest lucru va influența pe români să folosească în cult limba slavonă în care se vor practica și o parte a cântărilor bisericești.

Obişnuim să numim muzică bizantină tot ce s-a scris în neumele vechii notații constantinopolitane și atonite de la început (adică secolele IV-V) și până la reforma numită hrisantică (denumire luată după numele unuia dintre cei trei reformatori, Hrisant de Madit). De altfel noțiunea de muzică bizantină nu este foarte veche, ea datând din secolul al XIX-lea, când muzicologii occidentali și-au îndreptat privirea către spiritualitatea vechiului Bizanț. Unii cercetători au limitat perioada bizantină până în mai 1453, când imperiul Bizantin s-a prăbușit. După 1814, când s-a oficializat notația hrisantică, s-au folosit diferite formulări care nu au reușit să se impună ca atare: muzică hrisantică, neobizantină, modernă și chiar post-bizantină.

La capătul unor susținute și îndelungate încercări, în secolul al XVII-lea limba română își capătă legitimul statut de limbă liturgică, astfel că muzica bisericească va fi cântată în bisericile mitropolitane, episcopale, mănăstirești și chiar și în bisericile sătești în limba credincioșilor. Intrarea limbii române în drepturile ei firești se face prin intermediul manuscriselor și mai târziu a tipăriturilor, care conțin la început doar indicații tipiconale și datele esențiale ale cântărilor: glas (mode), tact (rithm), podobia (prosomia) ca model și mai târziu, textele cântărilor în limba credincioșilor. A existat un amplu proces al dotării stranelor bisericești și mănăstirești cu cărțile necesare, nu numai pentru desfășurarea serviciilor divine, a învățării scris-cititului, dar și practicarea primei faze a muzicii de cult, și anume cea orală.

Reforma hrisantică s-a dovedit a fi un bun prilej spre a se definitiva amplul proces de „românire” a cântărilor bisericești, după cum spunea unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai muzicii bisericești românești – traducător, compozitor și folclorist - , Anton Pann.

Ca urmare a organizării vieții bisericești în țara noastră, prin apariția a două mitropolii și a mai multor episcopii, cântarea bisericească intră într-o altă etapă. Ea începe să fie practică pe cărți speciale, scrise manual, cuprinzând pe lângă text și neumele muzicale, fiind însușită în cadrul unor activități specifice și de la surse care din ce în ce mai mult încep să devină specializate. Trebuie să amintim faptul că, acțiunea de traducere a cântărilor în limba română din secolul al XVIII-lea a determinat apariția primelor manuscrise muzicale românești, realizate de Filotei Jipa (sin Agăi Jipei), Mihalache Moldovlahul, Ioan Duma-Brașoveanul, Constantin ftoripsalt Naum Râmnicenul, Iosif de la Neamț și mulți alții.

Astfel vor apărea viitoarele școli și în același timp încep primele încercări de apariție a manualelor, cu indicații metodice rudimentare și cele dintâi manuscrise psaltice scrise de români pentru români.

Înfăptuită la Constantinopol și desăvârșită în anul 1814 de către distinși muzicieni Grigorie Levitul, Hurmuz Hartofilax și Hrisant, mitropolit de Prusa, teoretizarea muzicii bizantine a fost adusă la români de către Petre Manuil-Efesiul (+ 1840) care înființează la București o școală de muzică bizantină la biserica Sfântul Nicolae–Șelari, și de la care învățau „noua sistimă” doi reprezentanți de seamă ai muzicii bisericești românești, pe unul l-am amintit mai sus, Anton Pann, și celălalt, Macarie Ieromonahul, care este viitorul traducător (tălmăcitor) în limba română al cântărilor bisericești. Petru Efesiul s-a bu-



curat de sprijinul forurilor conducătoare din acea vreme, înlesnindu-i deschiderea școlii pentru predarea noii notații, dar și pentru înființarea unei tipografii.

Noua sistimă este caracterizată în mod esențial, și o diferențiază în același timp de cea veche, în primul rând, prin simplificarea sistemului de notare, a semiografiei, renunțându-se la o serie întreagă de semne care îngreuiau cititul, cântarea propriu-zisă. În al doilea rând, a fost stabilit un sistem modal mult mai precis, care structura o teorie veche destul de elastică, imprecisă și pe care sumarele propedii (propedias?, sau teoreticoane) nu au reușit niciodată să le prezinte cu claritate. De asemenea în domeniul metrico-ritmic s-au adus numeroase clarificări, astfel încât și acest important capitol de teorie și interpretare a semiografiei a fost limpezit.

Este remarcabil faptul că atât școala cât și tipografia au avut roluri foarte importante în aplicarea reformei: primul este acela că a format primii specialiști în notația hrisantică, iar al doilea este faptul că profesionalismul acestora a oferit mitropolitului Dionisie Lupu – din momentul când a fost ales în scaunul mitropolitan al Țării Românești – posibilitatea înființării primei școli de muzică bizantină în limba română, și a unei comisii care să se ocupe de traducerea cântărilor bisericești.

Anul 1820 reprezintă noua etapă de dezvoltare a muzicii bisericești în România prin tipărirea la București de către Petre Manuil Efesiul a două cărți de muzică bizantină: Noul Anastasimatar și Scurt Doxastar, fiind considerate de



muzicologi a fi primele cărți de muzică bisericească tipărite din lume. Aceste cărți prezintă pentru noi un mare interes nu numai din punct de vedere istoriografic, ci și din acela al noii notații muzicale, care a influențat în mod hotărâtor evoluția muzicii psaltice românești.

Exemplul lui Petre Efesiul de a tipări muzică, precum și cărțile acestuia, care circulau de curând în Țările Române, nu l-au lăsat indiferent pe cel care, după cum am amintit mai sus, este unul dintre reprezentanții de seamă ai muzicii bisericești românești, Macarie Ieromonahul. El a tradus (a românit) întregul Anastasimatar care a fost tipărit de Efesiul la București, dar și multe alte cărți necesare serviciilor divine, chiar dacă a întâmpinat multe greutăți.

Aceste lucrări în domeniul muzical bisericesc au fost continuate de psalți și compozitori care au avut un aport deosebit în dezvoltarea cântării bizantine în România.

Din păcate începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea muzica bisericească intră într-o etapă critică acutizată de reformele din timpul domniei lui Alexandru Ioan-Cuza. Cauzele acestei decadente sunt multiple: odată cu secularizarea averilor mănăstirești, școlile de cântăreți de pe lângă mitropolii și episcopii au fost desființate, muzica bisericească rămânând a se preda numai în seminariile candidaților la preoție, care însă, devenind preoți, nu mai puteau cânta la strună; cântăreții, care erau considerați oameni distinși și erau plătiți ca niște adevărați artiști, de acum nu-și mai puteau asigura traiul astfel că trebuiau să-și câștige existența din alte domenii – trebuie să amintesc aici că cel care a luptat pentru drepturile cântăreților, înființând chiar o asociație a cântăreților, a fost profesorul și compozitorul Ion Popescu-Pasărea la începutul secolului al XX-lea; au fost înființate corurile armonice, crezându-se că prin înlăturarea muzicii bizantine din școli și biserici se înlătură limba greacă

din cult (grecismele), un lucru total eronat. În anul 1864 se înființează la București și Iași Conservatoare de muzică, care sunt incontestabil instituții de o mare valoare culturală, însă nu au fost înființate și catedre pentru muzică bisericească bizantină.

Astfel, începând cu anul 1865 a început a se întrebuița în Biserica Ortodoxă Română două feluri de cântare bisericească: una folosind neumele bizantine, cântarea monodică și una armonică care folosea notația occidentală, guidonică.

Secolul al XX-lea aduce și el pentru muzica bizantină o cale destul de sinuoasă, cu multe probleme, atât din punct de vedere al predării ei în școli, dar și din punctul de vedere al cceptării ei în bisericile din România. Este adevărat faptul că muzica bizantină a fost acceptată în special în partea de sud a României și Moldova, însă în restul teritoriului și mă refer la partea de vest, a Banatului, centru, Transilvania și Maramureș a fost acceptată o altfel de exprimare muzicală, aceea numită muzică cunțană, după cel ce a teoretizat-o, Dimitrie Cunțan. Este tot o muzică cu specific religios însă conține eminamente influențe populare. De curând există tineri din aceste regiuni care doresc să învețe și să practice în biserici muzica bisericească bizantină pe care noi o considerăm a fi muzica tradițională a Bisericii de Răsărit și care o reprezintă cel mai bine.

Sfârșitul secolului al XX-lea devine destul de promițător și acest lucru se întâmplă odată cu ieșirea de sub regimul comunist care a ținut în umbră muzica bisericească psaltică, deși existau profesori redevabili ca: Ion Popescu-Pasărea, Chiril Popescu, părintele Sebastian Barbu-Bucur și părintele Alexie Buzera, ultimii doi fiindu-mi și mie profesori.

Începând cu anul 1990 se înființează la Universitatea de Muzică din București secția de Muzică bizantină sub conducerea părintelui Arhid. Prof. Univ. Dr. Sebastian Barbu-Bucur, din anul 1997 eu devenind asistent al său. Această secție pregătește viitorii profesori de muzică bizantină de care au nevoie școlile de cântăreți și seminariile teologice.

După căderea comunismului deosebit de importantă este înființarea mai multor formații de muzică bizantină, între ele și Grupul Psaltic Stavropoleos.

Părintele Iustin Marchiș a fost unul dintre puținii care au sprijinit revigorarea tradiției cântării monodice cu ison. Un lucru extrem de important pe care l-a făcut părintele Iustin a fost acela că, deschizând o bibliotecă în cadrul Așezământului Stavropoleos, a achiziționat mai multe manuscrise și tipărituri conținând muzică bizantină, acestea devenind una dintre sursele din care alegem cântările pentru concerte și chiar și pentru strană. Așadar, la Stavropoleos, încercăm a readuce în cultul bisericesc tradiția cântării bisericești vechi și autentice.



În a doua parte a acestei prezentări vom aborda pe scurt concepția teologică care stă la baza muzicii psaltice. De data aceasta însă, nu voi mai vorbi numai eu, ci sper să începem un dialog pe tema Muzică și Teologie. Pentru început însă, aș vrea să fac câteva precizări, care să poată pune bazele unui dialog.

În primul rând, când vorbim despre muzica psaltică nu avem în vedere numai sistemul muzical, adică neumele și sunetele. Ele sunt ființial legate de ceea ce în Biserică se cheamă imn, cu tot ceea ce implică acesta: cuvinte, structură metrică, ritm, conținut teologic. Am putea, de fapt, să vorbim despre **psalmodie**, pentru a cuprinde într-un cuvânt întreg sistemul imnografic al Bisericii. Psalmodia se constituie într-un tot unitar din trei elemente diferite, a căror coexistență se face simțită omului, în principal prin simțul auzului. Aceste elemente – cuvântul, melodia și ritmul – sunt naturale și înnăscute omului, fiind folosite de toate popoarele și religiile ca mijloace de exprimare, pentru a îndupleca, a ruga și a slăvi dumnezeirea în care acestea credeau.

Psalmodia creștină, moștenind din religiile preexistente și din iudaism materialul esențial pregătit, l-a prelucrat și recreat prin noi elemente și forme. Cuvântul, melodia și ritmul au



fost folosite de psalmodia creștină în vechime, dar acum au primit o formă și un conținut diferit. Cuvântul psalmodiei Vechiului Testament, de exemplu, era în principal apocaliptic și istoric, în timp ce al Noului Testament este triadologic, eclesiologic și hristologic, fără să lipsească referirile cu caracter moral.

Muzica Vechiului Testament era instrumentală și foarte puțin vocală, în timp ce a Noului Testament este numai vocală și cuviincioasă. În sfârșit, ritmul Vechiului Testament, datorită folosirii instrumentelor, era mult mai zgomotos, decât liniștit și vrednic de sfințenie ca cel al psalmodiei Noului Testament¹.

Cuvântul omului către și despre Dumnezeu a primit numele de teologie. Majoritatea rugăciunilor din Biserică sunt pline de teologie, pentru că, după Sf. Dionisie Areopagitul, orice nume, orice numire a lui Dumnezeu este o teologhisire despre Dumnezeu în vorbire directă. În acest punct teologia psalmodiei se deosebește fundamental de teologia de școală: în timp ce prima stabilește relația directă eu-Tu, sau noi-Tu, cea de-a doua vorbește despre Dumnezeu la persoana a III-a, fără a lăsa vreo impresie de implicare. Așadar, ceea ce propune psalmodia este convorbirea cu Dumnezeu într-o relație directă, minunarea de El și lauda Lui, nu în multe vorbe, ci în forma cea mai concisă și mai minunată a exprimării, poezia².

Melodia, departe de a fi numai o haină care îmbracă cuvântul, are mai multe roluri: prin felul ei armonios de a fi, ea propune o stare, o anumită stare. În muzica psaltică, melodia nu este formată din armonizarea

mai multor linii melodice armonice, ca în muzica corală, ci se constituie din două elemente: isocratima și melosul propriu-zis. Isocratima este sunetul care învăluie melodia și îi creează fundamentul pe care ea se dezvoltă. De obicei, isocratima se ține pe nota de bază a glasului. De aici și rolul ei de fundament. Melosul, este melodia ce se creează în funcție de cuvânt.

Legătura lor este așadar indisolubilă, devreme ce cuvântul creează melodia iar melodia exprimă și transmite cuvântul. Existența celor două elemente este strâns legată de teologia unirii ipostatice, corespunzătoare cele două firi ale lui Hristos, sau exprimă modul de manifestare al lui Dumnezeu în lume (o parte nevăzută și o parte văzută); ea se leagă, de asemenea, foarte mult și cu icoana, o formă de artă bidimensională; cu lumânarea de ceară curată de albină, etc. Astfel, isonul, ca semn care conține toate sunetele și ca cel ce apare totdeauna ca un fond, exprimă dumnezeirea necuprinsă, neînțeleasă și inexprimabilă, dar atotprezentă și care minuează prin însăși taina ei. Același rol îl are și fondul de aur al icoanei, aurul fiind metalul care conține toate culorile.

Ritmul este elementul care dă viață întregului. El este inima care dă forță mesajului și care dă starea sufletească bună sau mai puțin bună. În funcție de starea pe care o imprimă, psalmodia este judecată de Părinți ca fiind bună sau rea³. Un alt aspect al relației dintre Muzică și Teologie ce poate fi luat în discuție pornește de la concepția Sfântului Dionisie potrivit căreia în Biserică

toate cele văzute sunt chip al celor nevăzute, prin urmare și muzica oamenilor este o imagine slabă a muzicii îngerilor. Teologia Sfântului Dionisie arată viața creștinului împreună cu toată creația, în această relație cu Dumnezeu. Toată zidirea: îngerii, oamenii, făptura necuvântătoare și cea neînsuflețită, își primesc existența de la Dumnezeu și se transfigurează prin lucrarea Duhului Sfânt, unindu-se într-o singur glas și laudând-L pe Dumnezeu, Ziditorul a toate. Iluminările ce se transmit prin ierarhia cerească și prin cea pământească nu au alt scop decât acela de a da unitate făpturii și de a o transfigura, de a o face să cînte mai presus de grai, să salte, să se bucure, să teologhisească pe Cel mai presus de ființă în „pământul celor vii” - χώρα των ζώντων⁴. Rămânând în starea lor proprie, aceea a creatului, dar în care Dumnezeu lucrează prin energiile Sale necreate, ele o schimbă, prin primirea harului, în acel „pământ al celor vii” în care *tot ce viază și se mișcă se însuflețește*, adică face o mișcare unitară (unitară prin faptul că sunt unite toate de același Duh spre același scop) de a-l lauda pe Dumnezeu. Astfel, totul se „prinde în horă” și în cântare, dăntuiește și cântă la Cina cea mare a Domnului, la Cina la care toată făptura este chemată să se împărtășească de Dumnezeu. Aceasta este imaginea „liturgică” rezultată din scrierile Sfântului Dionisie Areopagitul, concepția teologică a Sfântului Dionisie privind folosirea muzicii în relația cu Dumnezeu, a fost primită și folosită de Biserică în alcătuirea cultului ei.



¹ Vezi Athanasios Vourlis, *Δογματικές οψεις περι της ψαλμοδιας*, Αθήνα 1998

² „Dumnezeu este atât de mare, spunea Părintele Stăniloae, că singură poezia poate încerca să-L exprime. Nu avem limbaj pentru măreția lui Dumnezeu. Bogăția poeziei, mai complexă decât limbajul logic, distinctiv, limitativ, a fost întotdeauna folosită pentru a-L exprima pe Dumnezeu [...]. Poezia utilizează limbajul simbolic, analogic. Dumnezeu este ca un munte înalt. Este ca un foc: îl încălzește pe om, și omul trebuie să se păzească ca să se încălzească, fără să fie mistuit. Dumnezeu este apa vie; apa dătătoare de viață. Dumnezeu este vin: El dă beția spirituală, entuziasmul. Nu ne putem lipsi de acest limbaj în teologie”. Pr. D. Stăniloae, *Mica dogmatică vorbită*, Ed. Deisis, Sibiu 1995, p. 143

³ Vezi legat de problema ritmului și a legăturii acestuia cu starea sufletească, mărturiile filosofilor antici, concepția etică a antichității privind relația dintre muzică și molară. Vezi Isobel Henderson, „Ancient Greek Music”, în *The New Oxford History of Music*, edited by Egon Wellesz, vol. I *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, London, 1976, p. 376. „Ideea de muzică a îmbrățișat nu numai o doctrină cosmologică ci crezuri morale și medicale. Muzica a fost de timpuriu practică ca un ingredient al medicinei magice; ocaziile sale festive de manifestare și convențiile formale erau adesea religioase; dar granița dintre religios și secular era diferit trasă în antichitate. Avem așadar o încercare a anticilor de a face o teorie a muzicii sub îndoit aspect: unul teoretic, de a încadra teoria muzicii într-un sistem cosmologic și unul „practic”, să-i spunem așa, de a vedea cum acest sistem are influență asupra

omului, prin observarea practicii muzicale și explicarea lui în cadrul sistemului filosofico-etic. Concepția etică a modurilor muzicale și ideea despre originea ei divină nu este specifică numai muzicii antice grecești. Ea se află de asemenea în tratatele despre muzică chineze, indiene sau arabe. Fiecare mod (*raga*) indian, de exemplu, este pus în legătură cu un zeu sau o zeiță, și imagini ale zeităților reprezentând diferite *raga* sunt un subiect favorit în miniaturile indiene. Regulile din *Cartea Ceremoniilor* din cultura chineză sunt chiar mai rigide decât cele din *Republica* lui Platon: anumite melodii trebuie cântate dimineața, altele numai seara, altfel acestea produc dezordine. Anumite instrumente pot fi folosite numai de un număr restrâns de persoane de rang înalt.”

⁴ Ep. IX § 5, p. 268.

