

DIACONII PATRIARHIEI ROMÂNE ȘI ROLUL LOR ÎN RECITATIVUL LITURGIC

Preot Antonel Marius Dumitru

THE DEACONS OF THE ROMANIAN PATRIARCHATE AND THEIR ROLE IN RECITATIVE SINGING

Abstract: The liturgical recitative is the oldest and most authentic form of Byzantine monody. Before the notation and structure of the eight modes were elaborated, the liturgical recitation was the first to be heard in the early faithful assemblies of the apostolic age. These first communities, both ethnically and culturally diverse, met through this musical form, the expression of the word of God. We encounter this aspect in the apostolic and evangelical readings, and later in the litanies within the Church services. Of the three steps of service, the deacon interferes the most with this type of singing: the recitative. This article proposes a particular analysis of the role that the deacon plays in the liturgical recitation within the Romanian Patriarchate, more precisely at the Patriarchal Cathedral and the great churches in Bucharest. In time, each Orthodox community has come to develop a characteristic form of liturgical recitation, a certain ethos, due to influences of all kinds: geographical area, contact with other cultures, phonetic and linguistic differences, etc.

Keywords: liturgical, deacons, recitative, singing, linguistic

A scrie un articol sau studiu care să înmănuncheze biografiile și activitatea artistico-muzicală a unor diaconi din Biserica Ortodoxă Română poate părea, la prima vedere, redundant. Pentru părerile unora, slujirea diaconească, așa cum a fost gândită în Biserica Primară, și muzica bisericească sau cultică, numită ulterior bizantină nu pot fi compatibile; și, pe bună dreptate: ce ar avea în comun “slujirea la mese” sau asistarea Apostolilor în treburile spirituale și socio-administrative ale propovăduirii cu discursul melodic elaborat, manifestat pe parcursul a mai bine de 1000 de ani în catedralele și mănăstirile încărcate de istorie și uneori de sânge ale Imperiului Bizantin? De asemenea, diaconi cu nume rezonante din domeniul muzicii bisericești de la noi se regăsesc

încondeiați (chiar dacă de cele mai multe ori sumar) în lexicoane, dicționare de muzică bisericească, articole de specialitate și diverse tipărituri. A pune totuși împreună slujirea diaconească și muzica bisericii, a le contextualiza, depășind - acolo unde este posibil - tiparul oarecum rigid sau tehnic al dicționarelor de specialitate, poate să reprezinte astăzi un bun demers, logic și chiar necesar.

Încă din epoca apostolică Biserica și-a arătat întreita lucrare în cadrul cultului, justificată din punct de vedere sacramental dar și pragmatic: prin Sfinții Apostoli, mandatarii direcți ai Mântuitorului Hristos, acei bărbați încărcăți de har și cernuți în “laboratorul” Duhului Sfânt în timpul celor trei ani și jumătate de activitate ai propovăduirii Domnului, Biserica s-a îmbogățit cu slujirea episcopului, a preotului și a diaconului; sunt trei trepte distincte, dar atât de complementare.

Trebuie înțeles că diaconul nu este un preot pe jumătate, chiar dacă orarul cu care rostește ecteniile și care-i înfășoară trupul înveșmântat reprezintă un epitrahil pus în două fâșii. De altfel, nu întâmplător diaconul este slujitorul care se interpune fizic între episcop și Sfânta Jertfă de pe sfânta masă, ridicând cu ambele mâini sfintele vase în momentul rostirii cuvintelor sublimе: “*Ale Tale dintru ale Tale, Ție Ți-aducem de toate și pentru toate!*”. Preotul nu trebuie considerat un fost diacon, care a depășit repede această treaptă de slujire iar episcopul nu este doar acel “pater familias” care are în plus posibilitatea slujirii cu ambele mâini în momentul binecuvântării liturgice sau a sfințirii darurilor.

Toate trei slujirile au ecouri întreolaltă, fiind atât de necesare și de frumoase atunci când apar împreună, mai ales în cadrul Sfintei Liturghii. Cât de logică este întrepătrunderea liturgică a celor trei trepte de slujire și cât de firesc s-a dezvoltat pe parcursul anilor discursul liturgic, fie că vorbim de Antiohia, Constantinopol, de Ierusalim și Roma sau ne referim la zonele situate la granițele Imperiului Bizantin, în Iustiniana Prima a Sciției Mici sau altundeva!

În acest context, dintre cele trei trepte de slujire, diaconului îi revine un procent destul de mare de aplecare asupra melosului bisericesc, în toate formele sale. Limitările sacramentale ale diaconiei par a se răscumpăra într-o dimensiune diferită de slujire: o dezvoltare a formei, a esteticului, fără însă a se desprinde de fondul doctrinar-originar. A fi diacon și mai ales a sluji ca diacon mult timp, poate chiar toată viața, presupune în primul rând calități muzicale și liturgice deosebite: voce, timbru, studiu vocal intens, auz muzical, o estetică a slujirii, atenție distributivă mai ales în cadrul Liturghiei cu Arhiepiscopul, pasiune față de tradiție, smerenie și ascultare dar și ambiție în același timp, profesionalism.

Diaconia înțeleasă la nivelul acesta trebuie întotdeauna pusă în relație și sub oblăduirea unui Episcop înțelept, la rândul lui un bun chivernisitor al rânduielilor liturgice. După modelul Sfintei Sofia, numărul diaconilor slujitori la marile catedrale autohtone se mărește simțitor: 7, 8 sau chiar 12. Această

practică a fost des întâlnită și în Bisrica Apuseană din primele secole, în special la Roma. Sfântul Grigore cel Mare însuși a fost unul din cei “șapte Diaconi pontificali ai Romei”. Aceștia erau direct desemnați de către Papă și erau însărcinați cu interpretarea și organizarea cântării liturgice din cele șapte regiuni ale Romei¹.

Din acest moment liturghia capătă o altă dimensiune, cu adevărat bizantină, un spectacol ceresc proiectat între zidurile de piatră neînsuflețite ale bisericilor. Credinciosul prezent la slujbele bisericesti este întâmpinat și captivat în primul rând de această “avangardă” a episcopului, diaconii; liturghia, dar și celelalte rânduieli ale bisericii sunt percepute inițial de către credincioși la nivel sonor-auditiv și sensibil-estetic: a se vedea ritualul întâmpinării ierarhului și închinarea slujitorilor, micile procesiuni sau vohoadе dinaintea și din timpul slujbelor, binecuvântarea mare sau mică, ectenia mare și ecteniile mici intercalate antifonic, trisaghionul, etc. Predica sau merindea minții apare abia la mijlocul liturghiei, după citirea sfintei evanghelii sau, de cele mai multe ori la sfârșitul slujbei. Sfânta Liturghie este o adevărată dramă liturgică care se consumă la o intesitate muzicală deosebită, culminând cu momentul prefacerii Darurilor.

Este, poate, argumentul cel mai solid în favoarea păstrării vocalității muzicale din cadrul slujbelor Bisericii Răsăritului și a îndepărtării instrumentelor muzicale de orice natură, chiar dacă Bizanțul este spațiul în care orga a fost inventată și s-a dezvoltat. Încet-încet, pe “trupul slujirii diaconesti” se încopiază un nou concept: acela al recitării liturgice sau efonetice, un fel de vorbire cântată, folosită pentru declamarea pericopelor apostolice și evanghelice, precum și a ecteniilor sau litaniiilor din cadrul slujbelor de tot felul.

“Școli de diaconie” se pot distinge în Biserica Românească încă din secolul al XIX-lea; chiar dacă poate părea forțată această caracteristică, anume aceea de școli, este vorba totuși de un fenomen, mai întâi local (la nivel de Eparhie) și apoi general, până la nivel de Patriarhie. Aceste școli diaconale s-au situat în primul rând pe lângă marile catedrale episcopale sau în mănăstirile cele mai importante, considerate adevărate laboratoare de pregătire a slujitorilor: Catedrala Patriarhală din București, catedralele mitropolitane și episcopale de

¹ ...”*Cei șapte diaconi pontificali au fiecare sub îndrumarea lor pe diaconii, călugării, cântăreții și aspiranții eclesiastici din cel șapte “regiuni” bisericesti ale Romei, fiecare din ele cuprinzând două din vechile diviziuni administrative civile. Grigore a fost unul din acești diaconi “regionali”, având în subordinea sa pe diaconii obișnuiți din diversele biserici ale regiunii sale, pe diaconii “à la suite” și pe mansionarii. Or, în ansamblul diverselor detalii legate de oficierea liturghiei și a predicii, administrația bisericii și grija pentru milostenii, anumite griji muzicale cădeau în sarcina diaconilor, în Roma creștină din primele secole. Într-adevăr, lor le revenea conducerea generală a cântului din biserică respectivă; ei dădeau semnalul necesar pentru începerea fiecăreia din cântările liturgice; trebuia, în fine, să pregătească și să execute chiar ei cele mai grele dintre aceste piese, părțile solistice ale psalmilor dintre lecturi...*”, în: Amédée Gastoué, *Arta Gregoriană*, Traducere de Ileana Rațiu și Doru Popovici. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967, pp. 18, 19.

la Iași, Cluj, Sibiu, Suceava, Roman, Huși, Râmnic, Constanța, Craiova, Buzău și Galați, mănăstirile Putna, Neamț, Bistrița, Cozia, Ciolanu, Cernica, Căldărușani sau Antim, pentru a menționa doar câteva dintre ele.

Dintre toate “școlile de diaconie”⁴ Catedrala Patriarhală rămâne etalonul principal și inspirator. Mari ierarhi care s-au interferat într-un fel sau altul cu “Dealul Patriarhiei” au promovat sau au preluat în eparhiile lor acest climat de slujire: Grigorie Dascălul, Iosif Gheorghian, Nifon Rusailă, Calinic Miclescu, Ghenadie Petrescu, Atanasie Mironescu, cel care l-a adus diacon la Patriarhie pe Grigore (+Gherontie) Nicolau, Nifon Niculescu (foarte bun interpret și alcătuitor de carte de muzică bisericească), Miron Cristea², Iustinian Marina, Iustin Moisescu, Teoctist Arăpașu, Daniel Ciobotea (care arată un interes deosebit și aproape fără precedent pentru promovarea muzicii psaltice), Ilarie Teodorescu, Evghenie Humulescu (neîntrecutul și inspiratul compozitor al celor mai cunoscute variante de *Sfinte Dumnezeule* și *Iubi-Te-voi*, *Doamne*, precum și *Troparul Sfântului Spiridon*), Gherontie Nicolau (“împăratul liturghiilor bizantine în sobor”³), Tit Simedrea, Gherasim Timuș, Teofil Ionescu, Platon Ciosu Ploieșteanul, Athanasie Dincă, Roman Ialomiteanul, Teodosie Petrescu, Ciprian Spiridon sau Sebastian Pașcanu.

În timp, aici au răsunat vocile unor mari diaconi precum Serafim Georgescu⁴, Grigorie Nicolau, Anton Uncu, Grigore Băbuș, Nica M. Tuță, Teofil Ionescu, Miron Valeriu Mihuț (posesor al unei voci impresionante de bas), Marcel Manole, Constantin Basica, Valentin Boboescu, Zaharia Matei, Nicolae Vladu, Vasile Ioana, ș.a. Trebuie specificat faptul că dintre ierarhii menționați anterior, câțiva dintre ei au fost pentru lungi perioade de timp diaconi de excepție ai unor biserici importante din Capitală (Albă, Amza, Nicolae Tabacu, Domnița Bălașa, etc.) iar unii chiar arhidiaconi ai Catedralei Patriarhale, conferindu-li-se în plus și calitatea oficială de “predicatori” ai acesteia⁵. Dintre aceștia

² Patriarhul Miron Cristea și-a legat numele de înființarea **Academiei de muzică religioasă** din București în anul 1928, funcționând până în anul 1948. În cadrul acestei prestigioase instituții au predat profesori de marcă, precum George Breazu, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, Episcopul Tit Simedrea, I.D.Petrescu, Gheorghe Cucu, ș.a. Vezi lucrarea Profesoarei Milea Elisabeta intitulată “*Academia de Muzică Religioasă*”, teză de doctorat susținută la Facultatea de Teologie din Sbiu, sub îndrumarea Pr. Prof. Vasile Grăjdian, Sibiu, 2015.

³ I.D.Ștefănescu, *Întru slava vechii cântări bisericești*, în: *Eparhia Constanța. Consiliul Eparhial. 10 ani de autonomie*, Călărași, 1936, p. XC-XCIII.

⁴ În anul 1909 Arhidiaconul Serafim Georgescu de la Catedrala Mitropolitană este apreciat pentru calitățile excepționale de slujitor și cerut în mod expres de Regele Carol I pentru a fi preot la Bușteni. Acesta este înlocuit cu Grigore Nicolau, venit prin transfer de la biserica Madona-Dudu din Craiova, ca urmare a solicitării directe din partea noului Mitropolit Primat Atanasie Mironescu. Vezi: Preot Antonel Marius Dumitru, *Arhiepiscopul Gherontie Nicolau al Constanței. Viața și Opera*, Editura Muzicală, București, 2013, p. 41

⁵ În timpul păstoririi Mitropolitului Primat Ghenadie Petrescu, arhidiaconul Evghenie (din botez Dimitrie) era desemnat de multe ori să rostească Omilia zilei și cuvântul de întîmpinare a delegațiilor oficiale care vizitau Biserica noastră. Vezi: “*Privighetoarea de altădată a Catedralei Patriarhale*,” articol semnat de Arhim. Policarp Chițulescu în: *Ziarul Lumina*, 9 Martie, 2011.

menționăm pe Nifon Niculescu de la biserica Amza, Ilarie Teodorescu de la biserica Albă situată pe calea Victoriei (la care a slujit 40 de ani ca preot, până să fie ales Episcop al Constanței), Evghenie Humulescu, supranumit *privighetoarea Catedralei Patriarhale* (a slujit ca diacon 11 ani); Gherasim Timuș, arhidiacon și predicator (10 ani de diaconie); Gherontie Nicolau, care deține recordul anilor de diaconie (aproape 29 de ani, dintre care 16 ca arhidiacon al Marelui Melchisedec de la Roman, 7 ani la biserica Madona-Dudu din Craiova și 6 ani arhidiacon al Mitropolitului Primat Atanasie Mironescu la Catedrala din București⁶).

Recitativul liturgic are la origine citirea unui text din Evanghelie sau din Apostol, urmărind sau scoțând în evidență accentele tonice ale frazei și ale limbii. În timp s-a simțit nevoia inserării unei ușoare linii melodice, însă tot în scop didactic-educativ, folosindu-se cu precădere registrul mediu sau înalt (a se vedea sensul cuvântului *ekfoneo*). Notăția ecfonetică însăși⁷ este destul de discretă: câteva accente puse deasupra textului. Deci, textul inspirat al Sfintei Scripturi trebuie oferit pedagogic auditoriului; este un fel de abecedar al credinței dublat de acordajul unui fir melodic nu foarte încărcat. Din îndelungata experiență doctrinară și liturgică a Bisericii s-a constatat că îndepărtarea acestei viziuni poate afecta percepția credinciosului asupra textului scripturistic.

Recitativul, ca formă stilistică primară a monodiei bizantine, poate fi sau trebuie să rămână singura modalitate de referință a originalității și autenticității acesteia, fără a exista pericolul înstrăinării de matca doctrinar - liturgică și muzicală a cultului Bisericii Răsăritului, mai ales în momentul în care vorbim despre “naționalizarea” Ortodoxiei (Biserica Greacă, Biserica Rusă, Biserica Sârbă, Biserica Română, etc.). Păstrarea și mai ales asumarea recitativului de către “noile Biserici” reprezintă o condiție sine qua non, deoarece acesta oferă libertatea dezvoltării creației muzicale etalată pe parcursul a atâtor secole, uzitând un raționament cât se poate de firesc: de la simplu la complex. Forma cea mai dezvoltată a monodiei bizantine, chinonicul, în forma lui tripartită cea

⁶ Preot Antonel Marius Dumitru, *Op. cit.*, Editura Muzicală, București, 2013, p. 41, 42.

⁷ Accentele folosite în notația ecfonetică au fost inventate în secolul II, î.H., de către Aristofan din Bizanț (cca. 180), aspecte evidențiate de Egon Wellesz în a sa lucrare *A History of Byzantine Music and Hymnography*; neumele de mai târziu reprezintă o dezvoltare grafică firească a celor dintâi ... “*The invention of the prosodic signs or accents, is ascribed to the grammarian Aristophanes of Byzantium; they were introduced in the Hellenistic age as a guide for declination when Greek became the predominant language in the East. In byzantine manuscripts the accents are set according to the teaching of Herodianus and other Greek grammarians...The system of the ekphonic signs seems to have been introduced towards the end of the fourth century; it appears fully developed in eight-century manuscripts. The number of the signs and their shape are maintained, practically unchanged, from the eighth century to the end of the thirteenth.*” Oxford at the Clarendon Press, 1961, p. 246-260.

mai avansată⁸, conține în osatura lui fibrele modalismului primar, caracteristic recitativului, adică al relațiilor sonore bine stabilite dintre treptele melodice aflate în vecinătatea coardei de recitare (vox finalis). Asemenea înrudiri se regăsesc și în celelalte creații muzicale aparținând stilului irmologic, precum și în alte cântări din tactul papadic.

Aspectul acesta nu a fost prețuit suficient în Biserica Apuseană: gregorianul, cu teoreticienii lui, Papa Grigorie cel Mare (sec. VI), Flaccus Alcuin (sec. VIII), Glareanus (sec. XVI) sau Zarlino (sec. XVI) a fost înlăturat la sfârșitul Renașterii, făcând loc relațiilor armonice și tonalității atât de ofertante, nemaigăsindu-și drumul de întoarcere către “acasă”. La aceasta a contribuit și risipirea confesională binecunoscută a Europei Occidentale: Biserica Romano-Catolică, Biserica Protestantă, Biserica Anglicană, Bisericile Neoprotestante, etc.. Astăzi, gregorianul reprezintă din păcate doar un “studiu de caz” în bibliotecile de stat, particulare sau ale unor mănăstiri benedictine.

În acest sens argumentează și muzicianul Dragoș Alexandrescu: “... Totalitatea melodiilor bisericești gregoriene formau împreună așa-numitul “octoeh”, acesta reprezentând baza muzicii bisericești din Apusul Europei, în Evul Mediu. Începând din secolul al XV-lea, adică spre sfârșitul Evului Mediu și în plină epocă a Renașterii, viața culturală a popoarelor din vestul Europei se eliberează treptat de sub dominația bisericii. Științele și artele încep să se laicizeze. Așa se explică faptul că în “octoeh” începe să-și facă apariția un nou mod, împrumutat din muzica populară, care a fost denumit la început “tonus (modus) peregrinus”, adică modul rătăcitor. Acesta avea finala pe La. Dezvoltarea stilului contrapunctic și apariția monodiei acompaniate dar și a basului cifrat (în secolul XVI) face să se impună încă un mod, care a fost denumit la început “modus lascivus”, cu finala pe Do. Acest fenomen a determinat pe teoreticianul elvețian Glareanus să scrie lucrarea intitulată “Dodekahordon” (12 scări sau game), ce apare în anul 1547. În această lucrare se descriu 12 moduri (6 autentice și 6 plagale); modurile cele noi sunt tocmai acele “peregrinus” și “lascivus” cu plagalele lor... La mijlocul secolului al XVII-lea (după ce epoca Renașterii a luat sfârșit) muzicianul german Rosenmuller constată deja declinul gregorianului, în sensul împuținării modurilor, de la 12 la 8 (din nou) și apoi la 3 (major, minor și frigid), adică dur, moll und phrygisch. Cu aceasta, istoria teoriei modurilor gregoriene se încheie, lăsând loc teoriei tonalității, adică a majorului și a minorului!”⁹

În Răsărit, unitatea în diversitate a cultului, rigorile imnografice și componistice trecute permanent prin filtrul gândirii Sfinților Părinți, a

⁸ Partea I - Textul propriu-zis, partea a II-a - Kratema, partea a III-a - Aliluia. O analiză extrem de bine documentată a subiectului vezi în lucrarea lui Nicolae Gheorghită, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Ed. Muzicală, București, 2007.

⁹ Dragoș Alexandrescu, *Curs de teoria muzicii pentru învățământul muzical superior*, Academia de muzică, Vol. II, Uz intern, București, 1992, pp.

canoanelor imuabile cu referire precisă chiar și asupra modului de interpretare în cântare, au făcut ca monodia bizantină să rămână în tipare sigure, să nu depășească granița modalismului, ba chiar elaborându-l într-o dinamică interioară foarte interesantă, până la nivelul microtoniei. Astăzi, zestrea aceasta manuscrisă constituie un bun neprețuit al întregii creștinătăți, descoperindu-și tainele sonore ancestrale și lăsându-se din ce în ce mai mult supusă spre analiză pertinentă a atâtor muzicieni și bizantiniști de pe întreg mapamondul. În atare condiții, recitativul poate fi văzut ca un concept teoretic de sine stătător, dar și ca un mijloc declamatoriu de comunicare și de transmitere a învățaturii de credință.

Perioada anilor 1920 - 1990

De-a lungul timpului au existat în Patriarhia Română diferite moduri de interpretare a ecteniilor sau evangheliilor; la început nici nu putea fi vorba de un *stil al recitativului* în adevăratul sens al cuvântului, această noțiune ajungând să fie conturată mult mai târziu; diaconii și-au construit recitativul bazându-se, prin imitație, pe o anumită tradiție orală transmisă din generație în generație, sau au apelat pur și simplu la calitățile și cunoștințele lor muzicale. Din acest considerent, au fost perioade în care recitarea liturgică a strălucit calitativ dar și perioade neinspirate.

S-ar putea face o scurtă analiză stilistică comparativă a recitativului folosit de diaconii Patriarhiei (la nivel general) bazată pe două mari perioade distincte: deceniile '20-'90 din secolul trecut și ultimele două decenii ale secolului nostru (anii 2000-2019). Această periodizare este generată de schimbările majore ale societății românești, care au afectat inevitabil și Biserica.

Stilul interpretativ al diaconilor din prima perioadă era mult mai diversificat, destul de colorat din punct de vedere al timbrului, însă cu o foarte bună înțelegere a recitativului liturgic în plenitudinea lui, ca expresie muzicală situată la granița dintre declamația textului vorbit și melodia propriu-zisă.¹⁰ Acel *parlando-rubato*, *recto-tono* sau rectiliniaritatea discursului pericopelor sau al ecteniilor din cadrul slujbelor, grija deosebită față de sistemul cadențial folosit în recitare, promovarea unei melodii stricte, fără inflexiuni străine de duhul bisericii (în special cele preluate din muzica populară), își găsesc, poate, explicația în două direcții. Prima este a tradiției sănătoase continue a Bisericii Răsăritului iar a doua, mult mai complexă, rezonază cu deschiderea spre cercetare și pionieratul studierii paleografiei muzicale bizantine la nivel mondial și în special a celei din țara noastră, precum și a dezvoltării coralului inspirat de melosul bizantin, a armonizării în stil psaltic (Musicescu, Kiriac, Cucu sau Lungu) și a polifonicului lui Paul Constantinescu, atingându-se chiar frescele vocal-simfonice de inspirație religioasă (Ion Popescu-Runcu).

¹⁰ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Ed. Muzicală, București, 1981, p. 109.

Paleografia bizantină reprezintă întoarcerea la studierea manuscriselor din secolele IV-XVIII, atât în ce privește imnografia cât mai ales notația neumatică (ecfonetică și cea medio-bizantină, în special cea hagiopolită). Stâlpul filonului paleografiei muzicale românești îl reprezintă preotul Ioan D. Petrescu-Visarion, care la doar un an de la terminarea studiilor muzicale de la *Scola Cantorum* din Paris¹¹, sub îndrumarea celebrului Amédée Gastoué publica în 1932 lucrarea cu rezonanță în muzicologia internațională¹², intitulată *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noel*. Părintele Petrescu intră în acel moment în galeria sacră a paleografiei muzicale bizantine, alături de nume importante, printre care Amédée Gastoué, Egon Wellesz, H.J.W. Tillyard, Carsten Høeg sau ieromonahul Lorenzo Tardo. Atunci, ca și acum din păcate, acest domeniu fascinant rămâne aproape exclusiv în afara învățământului teologic, fiind studiat doar la catedrele Conservatoarelor de muzică.

Cercetarea manuscriselor cu notație ecfonetică sau medio-bizantină aduce în atenție un subiect conex lucrării de față, aprig disputat și anume cromatismul din melosul bizantin. Nici pe noi nu ne-a ocolit dezbaterea lui în anii 1930-1980, regăsindu-se frecvent pe “masa de lucru” a lui I.D.Petrescu și a ucenicilor lui, Diaconul Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu¹³, Titus Moisescu și Arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur. I.D.Petrescu, ca “părinte al grupului” a promovat invariabil diatonismul prin serii de conferințe, publicații și multiple interpretări vocale în biserica bucureșteană Sfântul Visarion la care slujea sau în străinătate¹⁴. În ce îi privește pe ceilalți, lucrurile sunt mai nuanțate: Gheorghe Ciobanu susținea existența unui cromatism, Grigore Panțiru îl accepta parțial în formula nenano (mi-fa-sol diez-la), Marin Ionescu și Titus Moisescu înclinau în mod evident spre un diatonism generalizat iar Sebastian Barbu-Bucur spre un cromatism evident.

¹¹ Preotul I.D.Petrescu a studiat la Scola Cantorum între anii 1928-1931, armonia cu Achille Phillippe, cântul gregorian cu A.Gastoué iar examenul de final cu profesorul și compozitorul Vincent D'Indy. Vezi lucrarea lui Titus Moisescu “*Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români*”, Ed. Muzicală, București-1999, p. 11,12.

¹² Părintele Petrescu nu a fost precedat la începutul secolului XX de mulți autori importanți în publicarea studiilor de paleografie muzicală bizantină, afară J.B. Thibaut, H. Riemann, J.B. Rebours, A. Gastoué sau A. Auda; “triada” de la Monumenta Musicae Byzantinae (Hoeg, Wellesz și Tillyard) a tipărit, în mare parte, importante lucrări după anul 1935 sau chiar mai târziu: *La notation ekphonetique*, Copenhaga, 1935; *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1949 și 1961.

¹³ Marin Ionescu a studiat, de asemenea, la Scola Cantorum în perioada 1929-1934, fiind coleg cu I.D. Petrescu la clasa de armonie, de la care a deprins gustul monodiei bizantine.

¹⁴ I.D.Petrescu a participat cu comunicări și exemplificări la doua Congrese Internaționale de Studii Bizantine, Sofia 1934 și Roma 1936; cele două referate susținute de Părintele Petrescu s-au intitulat *Les principes du chant d'église byzantine* și *La lecture des manuscrits musicaux byzantine des X,XI,XII siècles*. Titus Moisescu, *Monodia bizantină...*, p. 15, 16.

Din acest punct de vedere, chiar dacă indirect, recitativul liturgic al Catedralelor Patriarhiei nu avea cum să nu fie influențat¹⁵. Ca argument auxiliar se poate aduce lucrarea lui Grigore Panțiru, intitulată *Lecciónarul Evanghelic de la Iași* din anul 1982, cu strictă referire la rectiliniaritatea melodiei din pericopele apostolice și evanghelice sau din ectenii. Naturațea melodiei promovată de diaconii acelei perioade poate fi explicată, paradoxal, prin lipsa studiilor de specialitate de la nivelul Conservatoarelor de muzică (cel puțin în cazul unora dintre ei), descoperind astfel o muzicalitate înnăscută a acestora. I.D. Petrescu însuși întărește acest lucru într-o scrisoare adresată lui Grigore Panțiru: “*Diaconului Grigore Panțiru, pe care l-am văzut și l-am remarcat harnic cercetător în timpul din urmă, urmărind problema recitativelor muzicale medievale, îi las notițele mele cu privire la această întunecată problemă. Domnia sa să nu se zorească, nici să se pripească... Va trebui să ascultăm feluriți maeștri în arta psalmodierii textelor recitative; acești maeștri să nu fie virtuozii - virtuozițea strică în asemenea probleme - să aibă însă o mare dragoste și adâncă pasiune pentru această latură a recitativului, a cărui tradiție este ca și pierdută*”¹⁶.

Nu cred că este străină acestui stil de interpretare nici muzica corală compusă în acea perioadă și interpretată de formații de prestigiu ale țării și mai ales ale Capitalei, precum Corala Patriarhiei, Coralele bisericilor Domnița Bălașa, Sfântul Visarion, Sfântul Spiridon, Sfântul Gheorghe Nou, Cașin, etc., muzică ce trebuie pusă în legătură cu câțiva foarte importanți compozitori și dirijori ai aceluși timp, trei dintre ei având dublă specializare, teologică și muzicală; ne referim la preotul Ion Popescu-Runcu, Nicolae Lungu, Paul Constantinescu și preotul Iulian Cârstoiu. Creațiile corale ale celor patru, prin armonizarea în stil psaltic, prin tratarea modală a melodiei, de multe ori chiar polifonică (Paul Constantinescu), având ca punct de plecare vechi monodii bizantine sau pe cele de după Reforma din 1814, au influențat evident prin noutatea și originalitatea lor stilul de interpretare al recitării liturgice din aceste biserici; mai mult decât atât, întâlnim situații în care părinți diaconi erau membri activi, coriști sau dirijori ai unora dintre coralele amintite mai sus.

Un aspect de multe ori uitat și insuficient evidențiat referitor la recitativul din biserica noastră îl reprezintă modelele de citire a Apostolului compuse în mod exclusiv de către psalți de prestigiu, exemplificări care se găsesc publicate la sfârșitul multor cărți de psaltichie; cel mai important rămâne preotul Theodor Stupcanu, prin oferirea chiar a unor reguli de citit Apostolul și Evanghelia¹⁷,

¹⁵ Este cazul Arhidiaconului Anton Uncu, slujitor al Catedralei Patriarhale în perioada anilor 1946-1966, profesor și inspirat compozitor de psaltichie, absolvent al Academiei de Muzică religioasă din cadrul Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică (1936-1940), avându-l ca profesor de paleografie muzicală și cânt gregorian pe preotul I.D. Petrescu.

¹⁶ *Monodia bizantină...*, p. 102,103.

¹⁷ Grigore Panțiru, *Lecciónarul Evanghelic de la Iași*, Ed. Muzicală, București, 1982, pag. 39,40, apud Th. Stupcanu, *Regule și exemple pentru citit apostolul și evanghelia*, Iași, Tipăritura la piatră, 1921.

la care s-au adăugat Ștefanache Popescu, Neagu Ionescu de la Buzău¹⁸ și alții. Gândite la început de secol XX, aspectele teoretice de citire a pericopelor propuse de Theodor Stupcanu nu sunt trecute cu vederea de bizantinologul Grigore Panțiru, ele fiind reutilizate la mai bine de 60 de ani ca metodă de lucru în elaborarea Lecționarului său (*intonarea, claritatea, accentuarea și cadențarea*); nici astăzi ele nu și-au pierdut actualitatea, ba chiar au fost îmbogățite prin implicarea (acolo unde a fost posibil) a unor profesioniști ai cântului, pedagogi și chiar ei înșiși interpreți de seamă ai bel canto-ului.

Ca o paranteză, ne putem întreba: să fi fost generate aceste preocupări teoretice și practice ale recitativului de influențele străine din ce în ce mai evidente în cântul bisericesc (mai ales în cântările papadice)? Să fi simțit nevoia acești psalți să salveze linia melodică a psaltichiei tradiționale de intruziunile provenite din muzica populară sau ale celei de operetă, ale trupelor de teatru ambulante care captivau pe unii cântăreți bisericești și care “înnobilau” câte un heruvic, chinonic sau chiar o pericopă apostolică? Este foarte posibil și în același timp, greu de afirmat; ce-i drept, situațiile acestea erau destul de frecvente, societatea românească fiind într-o transformare culturală firească și de netrecut cu vederea. Anton Pann însuși se vede nevoit (în stilul lui pamfletar binecunoscut) să apostrofaze “fenomenul” acesta al înnoirii muzicale în al său Heruvico-Chinonic din 1847: “Multor, am băgat de seamă, cântarea când o privesc și o văd îngorjonată le place de-nebunesc, neștiind că meșteșugul nu stă-n scrisul gorgonat, ci în buna potrivire și în stilul luminat”. Disputa aceasta, a celor două “lumi muzicale” a angrenat foarte mulți oameni, din ambele tabere, cuprinzând paliere diferite ale societății românești în plin proces de redefinire identitară: cântăreți, preoți, episcopi, oameni politici, Domnitorul Cuza însuși prin decretele emise, etc.

Sunt destul de numeroase exemplele care confirmă această stare de fapt; unul dintre ele este și acesta, mai puțin cunoscut publicului larg, și se referă la “frământarea” vieții bisericești și culturale precum și a învățământului teologic din zona Buzăului, de la mijlocul secolului al XIX, mai exact anii 1859-1860: arhimandritul (mai târziu episcopul) Dionisie Romano, locțiitor al Episcopiei Buzăului introduce pentru prima oară studiul muzicii vocale în cadrul Seminarului de aici, favorizând logistic și salarial profesorul acestei discipline (în persoana lui Nicolae Ionescu) în defavoarea profesorului de muzică psaltică, nimeni altul decât Neagu Ionescu (2,400 lei anual profesorul de muzică vocală/ 200 lei anual Neagu Ionescu pentru predarea psaltichiei¹⁹).

¹⁸ Neagu Ionescu oferă un model de recitare a Apostolului de la Nașterea Domnului, la sfârșitul lucrării sale de căpătâi, *Buchetul Musical care cuprinde în sine toate cântările indispensabile unui cântăreț peste tot anul*, București, Tipografia Cărților Bisericești, 1900, p. 234,235.

¹⁹ Mai multe informații pe marginea acestui subiect sunt oferite într-o foarte bine documentată teză de licență întocmită în anul 2014 la Facultatea de Teologie din București de către absolventul Panaghia Alexandru-Constantin (“*Neagu Ionescu-Protopsaltul Episcopiei Buzăului. Viața și*

Perioada anilor 2000 - 2019

A doua perioadă a analizei stilistice a recitativului liturgic o reprezintă ultimele două decenii ale timpului nostru (anii 2000-2019). În acest răstimp, muzica psaltică și-a cerut tributul ei și aici trebuie totul înțeles într-un cadru mult mai larg. La bisericile mari și mai ales la Catedrala Patriarhală reapar psaltii de odinioară, îmbrăcați în rasele distinctive, protopsaltul adoptând chiar culoarea purpurie la guler sau la mâneci, apelând frecvent și spectaculos la arta cheironomică atât de specifică acestei arte muzicale; ambele strane sunt ocupate acum de adevărați profesioniști ai psaltichiei, buni executanți ai melosului bizantin (se revine chiar la limbajul specific, vorbindu-se din nou de *domesticos* sau *protopsalt*, *lampadarios* sau *ftoripsalt*). Dialogul antifonic al celor două strane te poartă înapoi în timp, la Constantinopol, la Aghia Sofia sau la Sfânta Irina, reiterând parcă, uimirea voievodului Vladislav și a întregii delegații rusești care asista uluită la punerea în scenă și desfășurarea spectacolului bizantin: *‘Nu mai știm unde ne aflăm: în cer sau pe pământ’!*

Așadar, din acest moment repertoriul stranelor se îmbogățește, depășindu-se, însă, în timp scurt tiparul muzical al creației autohtone reprezentată de Anton Pann, Ștefanache Popescu, Dimitrie Suceanu, Th. Stupcanu, Manolache și Ioan Zmeu, Neagu Ionescu sau Popescu-Pasărea, ajungându-se la cântările pre-reformatorilor Ioan Cucuzel, Balasie Preotul, Gherman Neon Patron, Petru Peloponesiu, Theodor Fokaeos ș.a. În același timp se constată o revenire sau mai precis o reafiliere la stilul interpretativ grecesc prin promovarea unor partituri aparținând creației protopsaltilor greci mai noi, precum Konstantinos Pringos, Trasivulos Stanitzas sau Theodor Vasilikos. Aici este vorba despre un subiect cu un spectru mult mai larg, care din păcate a fost de multe ori greșit, incomplet sau pățimas înțeles, mai ales în ultima perioadă, aceea a revirimentului muzicii psaltice din România, și anume: paternitatea muzicii bizantine sau pre-emțiunea elementului grecesc în structurile parametriche ale monodiei bisericești.

Muzicologia și bizantinologia internațională, încă de la începutul secolului XX, a cercetat și analizat științific numeroase manuscrise din aproape tot spațiul ortodox, cu precădere fondurile din Grecia (incluzând Muntele Athos) și cele din România și, direct sau indirect, a ajuns la concluzia că întreaga plămadă bizantină reprezintă un *creuzet inspirațional și creator*, atât în ce privește imnografia, cât mai ales melodia. Astăzi nu mai este un secret pentru *Opera*”), sub conducerea științifică a Pr. Lect. Stelian Ionașcu. În cadrul tezei sunt citate surse conexe: Ion Ionașcu, *Material Documentar privitor la istoria Seminarului din Buzău (1836-1936)*, București, 1937; Preot Gabriel Cocora, *Seminarul Teologic din Buzău la împlinirea a 150 de ani*, Buzău, 1988; Ierod. Serabastian Barbu-Bucur, *Scoala de psaltichie de la Buzău-centru al activității și dezvoltării cântării psaltice în Biserica noastră*, teză de licență, dactilografiat, București, 1957; Preot Lect. Univ. Dr. Bogdan Moise, *Scoli de muzică bisericească. Manuscrise și tipărituri. Psalți și protopsalți mai de seamă în sec al XIX-lea, zona Buzăului*, curs în format electronic.

nimeni faptul că imnografia cultului ortodox se sprijină în cea mai mare măsură pe genialitatea și sensibilitatea minților siriace - mai mult decât pe cea greacă sau romană - , ale sfinților Efrem Sirul, Roman Melodul, Cosma de Maiuma sau Ioan Damaschinul (ca să numim doar pe cei mai titrați); bizantinologi de talia Cardinalului Pitra, a lui D.H. Mueller, W. Meyer sau Egon Wellesz afirmă în numeroase studii acest fapt.

De asemenea, este cunoscut că monodia bizantină se fundamnetează sonor pe tradiția templelor iudaice, a psalmodierii cvasi-rudimentare, precum și pe antichitatea muzicală grecească, a lui Pitagora, Arestoxenes sau Aristofan din Bizanț; modurile grecești antice, cu tetracordurile - chiar dacă răsturnate - și denumirile lor (dorian, frigian, eolian, etc.) se regăsesc indubitabil în modurile bizantine precum și în cele gregoriene. Documentarele și studiile bizantinologiei românești din ultimele trei decenii (Sebastian Barbu-Bucur, Vasile Vasile, Nicolae Gheorghiuță, Florin Bucescu, Elena Chircev, etc.) sunt, de asemenea, foarte precise în analizele lor: *este vorba de o melodică bizantină de limbă greacă*.

Confuzia apare în momentul în care unii psalți români continuă să opineze că *producțiile* lor interpretative reprezintă tezaurul bizantin autentic, căzând în păcatul celor *corijați* destul de aspru și ironic de Macarie Ieromonahul și Anton Pann în ale lor Prefețe din operele de căpătâi (Irmologhion, Heruvico-Chinonicar, etc). Stilul de interpretare al acestora nu are nimic în comun cu morfologia discursului melodic, cu atât mai puțin cu aparatul fonator al românilor. În atare condiții, muzica bizantină nu are paternitate, sau cel puțin nu poate fi exprimată la nivelul unei singure națiuni. Toate popoarele ortodoxe și-au pus amprenta (unele mai mult, altele mai puțin) asupra acestui bun cultural și spiritual, care a cuprins, de altfel, atât Răsăritul cât și Apusul civilizației umane.

Ca o consecință a acestei stări de lucruri, dintre psalții Catedralei sau ai marilor biserici au fost aleși și hirotoniți diaconi, ca exponenți ai "*noului*" limbaj muzical consacrat; aceștia au transferat în mod firesc ethosul paralaghisirii din strană pe solee. Din acest moment recitativul liturgic tradițional se încarcă simțitor melismatic, se endofonizează chiar, exagerat uneori, transferându-se aproape *grosso-modo cântarea în recitativ*; are loc un fel de mutație genetică temporară a recitativului liturgic. Din punct de vedere tehnic și istoric poate să fie o problemă dacă acesta se manifestă pe o perioadă mai îndelungată. Dacă inițial recitativul urmărea un diatonism²⁰ aproape exclusiv, acum asistăm la o răsturnare de valențe: diatonismul se diminuează cantitativ în favoarea unei coloraturi melodice și a unui cromatism evident, robust și, de ce nu, câteodată destul de greu de urmărit sau ascultat de către credincioși.

²⁰ Prin diatonic, în cazul recitativului, nu trebuie înțeles neapărat un mod major, ci ambele structuri modale: major și minor, ce-i drept, minorul fiind mult mai rar întâlnit. Grigore Panțiru plasează exclusiv recitativul în modul major, folosit cu precădere în glasul 8, ca un corespondent modal al gamei Do major.

Trebuie precizat un amănunt de care ar trebui să se țină cont: între limba greacă și limba română există diferențe fonetice simțitoare: limba greacă este vizibil încărcată de consoane, ceea ce conduce în cazul de față la desfășurarea unui recitativ liturgic bogat melismatic, impregnat cu dese schimbări de trepte melodice, depășindu-se foarte des cadrul sonor al cvartei sau cvintei, desenul melodic atingând frecvent limitele octavei sau chiar depășindu-le. Din acest punct de vedere este aproape imposibil de întrebuițat în cultul Bisericii Grecești un discurs melodic pe o singură coardă de recitare, deoarece poate exista riscul monotoniei sau al plictisirii credincioșilor.

Această particularitate lingvistică a fost foarte bine înțeleasă de către compozitorii, maistorii sau protopsalții greci, care au creat adevărate capodopere muzicale, recitativul devenind el însuși atât de spectaculos și chiar tentant pentru mulți interpreți din Biserica noastră. De cealaltă parte, limba română este foarte vocalică și se găsește în consonanță firească cu linia melodică; din acest punct de vedere preocuparea pentru text în cadrul cultului Bisericii Românești este evidentă: recitativul liturgic nu a avut nevoie să fie încărcat cu prea multe sunete sau melisme, transmițându-se firesc peste timp acest “mariaj” fericit al melodiei și al textului.

Se poate spune totuși că în ambele situații comparative există o logică interioară de care fiecare parte a ținut cont și care a creat în timp aceste particularități care înfrumusețează cultul public al celor două Biserici, fără a fi nevoie ca una să fie copiată de cealaltă.