

SISTEMUL MODAL AL GLASURILOR DUPĂ DIMITRIE CUNȚANU ÎN VARIANTA SCRISĂ*

PR. DRD. VASILE PAȘCA**

ABSTRACT: The version of the voices by Cunțanu represents a version of the religious music issued during the unfortunate historical events of the unity in 1701. It was confirmed in writing and made official in 1890 when the collection of religious songs of the 8 voices was published by the priest Dimitrie Cunțanu. Next to this written version there is also an oral one but it had some differences. These by their structure, belong to the modal system like any other system of monodic song. The modal system of voices by Cunțanu, integrates a number of 19 modal structures all differentiated by the number of the voice (even though in general we can mention around 8 voices the modal structures are many more) and by the type of song (Diatonic or Chromatic) for each voice at the same time there are 2 or 3 modal structures that can have no connection between them.

KEYWORDS: modal system, liturgical voices by Cuntanu, modal structures diatonic, chromatic

PRELIMINARII

Cultul Bisericii este nedespărțit de muzica ecleziastică, muzica fiind un dat ființial al omului, astfel încât nu ne putem imagina existența vreunui cult religios lipsit de elementul muzical. Această componentă muzicală a cultului, nu reprezintă însă un element static ci unul dinamic, supus evoluției datorită influențelor exercitate asupra lui de-a lungul timpului. Datorită acestui fapt, atunci când vorbim despre muzica bisericească, ne referim la un întreg mozaic de variante de cântare, răspândite în timp și spațiu și prelucrate în creuzetul spațiului eclezial, cel care i-a testat autenticitatea și i-a oferit girul canonicității¹. Una dintre aceste variante de cântare bisericească este și cea a glasurilor după Cunțanu, variantă cu specific local, practică în spațiul transilvănean, apărută în contextul istoric nefavorabil de după anul 1701 când a avut loc Uniația și, ca urmare, Mitropolia Ardealului a fost desființată, iar legătu-

* Studiul de față a fost redactat sub coordonarea Pr. Prof. Univ. Dr. Vasile Stanciu, care și-a dat avizul pentru publicare.

** Doctorand la Școala Doctorală de Teologie „Isidor Todoran”, Facultatea de Teologie Ortodoxă Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, e-mail: vasile.pasca24@yahoo.com.

¹ Nu orice fel de cântare corespunde exigențelor evlaviei creștine și ca urmare, Biserica a intervenit cât s-a putut pentru a corecta orice derapaje de la canonicitatea ei.

rile culturale cu românii din Principate au fost întrerupte. Datorită acestui fapt, precum și datorită lipsei de școli în care să se învețe cântarea bisericească, aceasta a suferit puternice influențe locale, mai cu seamă folclorice, dar și influențe ale elementelor specifice gândirii muzicale occidentale². Pe trunchiul muzicii psaltice, ce reprezintă cântarea tradițională a Bisericii practicată până atunci și în spațiul transilvănean, s-au alțuit elemente muzicale eterogene de natură folclorică dar și ale muzicii occidentale, rezultând, printre multele variante locale, și această variantă asupra căreia ne vom opri atenția în lucrarea de față: varianta glasurilor după Cunțanu³. Aceasta și-a luat denumirea după numele preotului Dimitrie Cunțanu (1837-1910)⁴, cel care, la îndemnul

² Una dintre principalele cauze ale diversificării cântării de strană din zona Transilvaniei, pe lângă cauza oralității (a practicării cântărilor pe cale orală datorită lipsei de școli), este cea legată de concepția muzicienilor transilvăneni asupra sistemului muzical bisericesc, pe care ei îl văd prin prisma teoriei tonale cu care muzica bisericească nu are legătură (Gheorghe CIOBANU, „Muzica bisericească la români”, în revista *Biserica Ortodoxă Română*, an XC, nr.1-2, ianuarie –februarie, 1972,p.187; Nicu MOLDOVEANU-„Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română”, în: *Biserica Ortodoxă Română* XCII,r.1-2, , 1973, p.226). Pentru citări, a se vedea normele de redactare folosite de revista Studii Teologice.

³ Despre această variantă s-au făcut referiri în cadrul analizelor comparative a mai multor variante de cântare bisericească: Ioan POPESCU, „Elemente bisericești tradiționale în opera muzicală a lui Dimitrie Cunțanu”, în *Biserica Ortodoxă Română*, XCIV, .9-12, se, 1976, pp. 1053-1062; Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1996; Elena CHIRCEV, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, volumul al II-lea, Risoprint, Cluj-Napoca, 2013; Gheorghe CIOBANU, „Muzica bisericească la români”, pp. 162-195.

⁴ Născut în anul 1837 în localitatea Dobârca Sibiului, a îndeplinit funcțiile de învățător la școala din Sibiu-Josefin (1859), comisar consistorial(1863-1864), profesor de muzică la Seminarul Andreian (din 1864 când mitropolitul Andrei Șaguna îl numește pe Dimitrie Cunțanu în locul acestuia încredințându-i misiunea specială de a culege și a pune pe note muzicale cântările bisericești tradiționale din cuprinsul eparhiei), diacon (1865), preot și paroh la biserica din Josephstadtul Sibiului (1872). Controlor al Casei Arhidiecezane, spiritual seminarial (1877- 1910). A murit, la scurt timp după pensionare (1910) în Săliștea Sibiului, unde a și fost înmormântat. Opera lui constă în culegeri, armonizări de melodii bisericești și din compoziții originale, cea mai mare parte publicate. Lucrarea lui de referință o reprezintă *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale Sfintei Biserici Ortodoxe Române* publicată pentru prima dată la 28 iunie 1890 și dedicată mitropolitului Andrei Șaguna, autorul moral al acestei lucrări. Această lucrare va deveni în curând primul și singurul manual de muzică bisericească de pe tot cuprinsul Mitropoliei Ardealului, după care se pregăteau viitorii candidați la preoție (Vasile STANCIU, *Muzica bisericească corală din Transilvania*, vol. I, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2001 p. 22). Dimitrie Cunțanu s-a remarcat nu numai pe linia muzicii bisericești monodice de strană, ci a abordat și latura corală a cântării bisericești, publicând trei volume de muzică corală: *Cântări funebreale pentru cor de bărbați*, Sibiu, 1903, 20 de pagini; *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru două voci*, Sibiu, 1903, 63 de pagini; *Cântări religioase la cununii, hirotonii și la sfînșirea bisericilor, aranjate pentru cor de bărbați în patru voci*, Sibiu, 1906. Cunțanu se înscrie pe linia marilor deschizători de drum în tradiția corală bisericească românească, fiind primul muzician clasic din Transilvania care folosește în prelucrările corale melodiile de strană tradiționale, după ce s-a dovedit a fi primul muzician cleric ce a notat în notație liniară melodiile bisericești din Transilvania (Vasile STANCIU, *Muzica bisericească corală...*, p. 35, Ioan POPESCU, „Elemente tradiționale...”, p. 1053). Despre viața și opera lui Dimitrie Cunțanu a se vedea mai pe larg: Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, pp. 70-85; Vasile STANCIU, *Muzica bisericească corală din Transilvania*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2001, pp. 19-45; Gheorghe C. IONESCU, , *Lexicon al celor care*

mitropolitului Andrei Șaguna, a cules melodiile acestei variante locale care se practica oral până la vremea lui și le-a pus pe notația liniară. Deși are multe trăsături distincte în raport cu muzica bisericească practică în celelalte ținuturi românești, în general, este recunoscut faptul că, varianta după Cuțanșu, alături de alte variante locale⁵, își trage seva din filonul primar al cântării bizantine⁶ peste care s-au așternut straturile diferitelor influențe apărute în decursul evoluției acesteia. Această variantă locală, prin lucrarea preotului Cuțanșu, a devenit varianta oficială de cântare bisericească practică în zona Sibiului și în mare parte din Transilvania. Totuși, pe lângă varianta scrisă pe note de către Cuțanșu, există și acum, la fel ca și atunci o variantă orală care prezintă unele diferențe notabile față de cea scrisă, lucru sesizat încă de cei din vremea sa. Aceste două variante ale glasurilor după Cuțanșu, scrisă și orală, prezintă mai multe asemănări decât deosebiri, astfel că, mai mult din motive metodologice vorbim de două variante. Totuși, avem și unele diferențe care ne îndreptățesc să abordăm separat cele două variante. Demersul nostru analitic se va focaliza pe varianta scrisă a glasurilor după Cuțanșu, evidențind specificul modal al acesteia. Varianta glasurilor după Cuțanșu, la fel ca și orice variantă de cântare ecleziastică și orice fel de cântare cu specific monodic, face parte din marea familie a sistemului modal.

SISTEMUL MODAL

Sistemul modal⁷ al muzicii cuprinde multitudinea de sisteme de organizare muzicală a sistemelor sonore monodice a diferitelor popoare răspândite în timp și pe toate meridianele, unul dintre atributele cele mai importante ale marelui sistem modal fiind universalitatea. Multitudinea de sisteme muzicale monodice în diversitatea lor structurală folosite pentru a exprima limbajul muzical alcătuiesc împreună marele sistem modal. Acesta cuprinde, mergând de la simplu la complex și crescător, în ceea ce privește numărul de sunete: bitonii și bicordii (2 sunete), tritonii și tricor-

de-a lungul timpului s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România, Diogene, București, 1994, pp. 102-103; Ioan POPESCU, „Elemente bisericești tradiționale...”, pp. 1053-1058).

⁵ Principalele variante de cântare bisericească din Transilvania sunt: varianta *după Blaj* (Celestin Cherebețiu), patru variante din Banat (Trifon Lugojan, Atanasie Lipovan, Dimitrie Cusma, Terențiu Bugariu) și o variantă *după Oradea* (Francisc Hubic). Despre aceste variante, a se vedea mai pe larg, Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, pp. 67-87, Gheorghe CIOBANU, „Muzica bisericească...”, pp. 187-195. Gheorghe Ciobanu ne oferă și importantă analiză comparativă a acestor variante în studiul său.

⁶ „Muzica bisericească din Transilvania are aceeași origine ca și cea psaltică practică în Principate... variantele transilvănene nu sunt altceva decât ramuri ale aceleiași culturi muzicale bizantine desfășurate în timp și spațiu în Ortodoxia mondială (mai puțin Rusia ortodoxă)” - Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, p. 86.

⁷ Despre sistemul modal, a se vedea mai pe larg: Victor GIULEANU, *Tratat de teoria muzicii*, vol. I, Editura Muzicală Grafoart, București, 2014, pp. 232-402.

dii (3 sunete), tetratonii și tetracordii (4 sunete), pentatonii și pentacordii (5 sunete), hexatonii și hexacordii (6 sunete), heptacordii (7 sunete)⁸.

GLASURILE BISERICEȘTI

Glasurele bisericești (*eburile* sau *modurile bisericești*) sunt acele structuri muzicale cu specific modal după care sunt organizate cântările Bisericii Răsăritene, incluse în categoria sistemelor muzicale modale, la fel ca toate sistemele muzicale cu caracter eminent monodic. În ceea ce privește originea sistemului glasurilor bisericești, s-a susținut mult timp că acest sistem își are originea în vechea practică și teorie elină⁹, dar, în ultimele decenii ale secolului trecut, s-a susținut tot mai mult ideea originii acestora în practica muzicală a Orientului Apropiat, locul unde s-a dezvoltat imnografia creștină și unde a fost organizat și *Octoihul*¹⁰, de către Sf. Ioan Damaschin (749), fiind principala carte de cult care cuprinde cântările celor opt glasuri¹¹. După perioadele ulterioare organizării *Octoihului*, numărul de opt glasuri nu mai corespunde realității. Datorită dezvoltării sistemului de cântare, numărul structurilor modale a crescut și, căutându-se să se reorganizeze, acestea au fost repartizate pe cele opt glasuri inițiale. Structurile modale s-au diversificat și în funcție de stilurile de cântare, dar, încadrarea lor în cele opt glasuri s-a făcut forțat, deoarece între cele trei stiluri de cântare specifice fiecărui glas, există diferențe structurale pregnante (legate de modul de construire a scării, de genul cântării, de sistemul de cadențe și de formulele melodice specifice)¹². Noțiunea de glas, eh sau mod, nu poate fi definită, deci, doar prin scara muzicală, ci reprezintă o noțiune complexă la a cărei definire concură mai multe

⁸ Scările muzicale denumite cu sufixul *tonii*, sunt moduri care cuprind în dispunerea treptelor și salturi intervalice. Scările muzicale denumite cu sufixul *cordii*, sunt cele care cuprind doar trepte alăturate. Acestea sunt structurile modale care își au originea în creația muzicală populară, deci structuri modale de natură melodică. Există și sisteme modale de opt, nouă, zece și mai multe sunete, dar acestea sunt create artificial, fiind concepute în cadrul creației culte (Victor GIULEANU, *Tratat...*, p. 234).

⁹ Precum afirma bizantinologul I. D. PETRESCU-VISARION: „Vechiul cânt bizantin porcede din muzica greacă antică” (în articolul „Principiile cântării bisericești bizantine”, publicat în revista *Biserica Ortodoxă Română*, LII (1934), septembrie-octombrie, nr.10, p. 582).

¹⁰ Cel care a făcut o încercare de sistematizare a cântărilor bisericești la începuturi a fost Sever de Antiohia (sec.VI), însă, organizarea *Octoihului*, principala carte de cult ortodoxă care cuprinde cântările celor opt glasuri, este atribuită Sfântului Ioan Damaschin, care a organizat sistemul de cântare și a fixat regulile de compunere după cele opt glasuri (Gh. CIOBANU, „Muzica bizantină”, în volumul *Studii de etnomuzicologie și bizantiologie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, vol. I, 1974, p. 427).

¹¹ Gheorghe CIOBANU et al., *Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și Enciclopedică, București, 1984, pp. 154-155, Gh. CIOBANU, „Muzica bizantină”, p. 427.

¹² Gheorghe CIOBANU, „Muzica bizantină”, p. 427, Gh. CIOBANU, „Istoricul clasificării modurilor”, în volumul *Studii de etnomuzicologie și bizantiologie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, vol. I, 1974, p. 140, nota 10

elemente: scara muzicală, genul căreia îi aparține aceasta, stilul de cântare, sistemul cadențial, formulele melodice și finala¹³.

Scara glasului sau scara modală¹⁴, echivalentă în conceptul de tonalitate cu gama, este reprezentarea grafică a relațiilor structurale ale unui mod prin dispunerea sunetelor sale componente în ordinea înălțimii. Sunetele scării modale se ierarhizează după importanța pe care o au în alcătuirea melodiei și în funcție de rolul funcțional distinct pe care îl îndeplinesc sunetele în alcătuirea modului¹⁵, se poate stabili scara modului. Sunetele principale care configurează un anumit mod, sunt *baza*-sunetul fundamental, polarizator al fluxului melodic, echivalent cu *tonica*¹⁶ și *dominanta*¹⁷, sunetul în jurul căruia se desfășoară și persistă firul melodic, sunetul polarizează unda melodică în expansiunea ei. Aceștia sunt cei doi piloni pe care se construiește și se sprijină edificiul modal al unui glas. La aceste sunete cu funcții principale, se adaugă sunete cu funcții secundare: *subtonul*, situat la interval de ton dedesubtul bazei modale și *fnala*, sunetul de încheiere a modului, care nu revine totdeauna pe baza modului. Astfel este constituit *angrenajul funcțional* al modurilor. Trebuie semnalat faptul că există și un mod mai complex de construcție modală reprezentat de fenomenul *duplului angrenaj funcțional modal*¹⁸, ce presupune existența, în cadrul aceluiași mod, a două baze modale (una principală și ala secundară, aflate, de cele mai multe ori la interval de terță mică una de alta). Acest mod de construcție modală îl întâlnim cu precădere în unele melodii populare românești¹⁹, dar și în muzica bisericească: în muzica psaltică, în glasurile III și VII, iar în glasurile după Cunțanu, în glasul III, în tropa-

¹³ Gheorghe CIOBANU, „Muzica bisericească la români”, p. 178, Gheorghe CIOBANU, „Muzica bizantină”, p. 427, Victor GIULEANU, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 184.

¹⁴ Despre scara modală, a se vedea mai pe larg V. GIULEANU, *Melodica...*, pp. 22, 55-58, 158.

¹⁵ Sistemele sonore modale sunt și ele sisteme funcționale, sunetele care alcătuiesc un mod fiind diferențiate și ierarhizate în funcție de rolul pe care îl au în configurarea modului. Mai trebuie subliniat faptul că funcțiile pe care le îndeplinesc sunetele în structurile modale sunt de natură melodică, fiind generate de rolul lor în alcătuirea melodiei de factură modală, pe când în tonalitate, funcțiile sunetelor sunt de natură armonică, provenind din relațiile sunetelor pe plan armonic (Victor GIULEANU, *Tratat...*, pp. 234-235). Despre sistemul de funcții în moduri, a se vedea mai pe larg: Victor GIULEANU, *Tratat...*, pp. 234-238, Victor GIULEANU, *Melodica...*, pp. 55-58.

¹⁶ În orice sistem modal, indiferent de structură, sunetele modului gravitează spre un centru sonor – *tonica* – sunetul polarizator al modului și, implicit al celorlalte funcții modale care-i sunt subordonate (Victor GIULEANU, *Tratat...*, pp. 234-235). Prezența constantă a tonicii este o trăsătură definitorie a oricărui sistem modal, iar pe acest considerent unii muzicologi nu ezită să încadreze sistemele modale în cadrul sistemelor tonale și să le numească astfel (Gheorghe Ciobanu vorbește despre „sistemul tonal al muzicii populare românești”, *Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie*, vol. II, p. 10; Constantin RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2001).

¹⁷ Pentru a nu se face confuzie cu dominanta din sistemul tonal-funcțional, uneori este preferat termenul de *repercussa* (Elena CHIRCEV, *Muzica românească între neume și portativ*, p. 14). Noi vom prefera termenul de *dominantă*, considerând că, atâta vreme cât stabilim de la bun început sfera de cuprindere terminologică, nu se creează nici un fel de confuzie.

¹⁸ Victor GIULEANU, *Melodica bizantină*, p. 303.

¹⁹ Ileana SZENIK, *Folclor muzical*, Modul de studiu pentru studii universitare la distanță, Academia de Muzică Gheorghe Dima, D.E.C.I.D., Cluj, 2009-2010, p. 72.

rele glasurilor II, IV și VI și în glasul al II-lea stihiraric. Un mod mai aparte de organizare a acestui dublu angrenaj modal îl întâlnim la glasul al V-lea irmologic, unde cele două baze modale se situează una de alta la interval de secundă mare (sol_1-la_1). Despre acestea vom vorbi mai pe larg în abordarea fiecărei structuri modale în parte.

În cadrul fiecăruia dintre cele opt glasuri, avem două sau trei variante de cântare potrivit fiecărui stil de cântare, stihiraric și irmologic în forma antifonului și a troparului. Între stilurile din cadrul fiecărui glas nu totdeauna există similitudini de scară, existând și situații în care, în cadrul aceluiași glas există diferențe notabile, neexistând nimic comun între ele. Și chiar când scările din cadrul unui glas au un fond comun, fiecare stil din cadrul glasului aduce elemente de noutate, fapt care impune, pentru o mai bună aprofundare, analiza fiecăruia în parte. Pentru a ne face o imagine orientativă a acestui demers, am elaborat următoarea schemă:

Glas		Stil							
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
stihiraric		D	D	D	D	D	Cr	D	D
Irmo- logic	tropar	D	D	D	D	D	D	D	D
	antifon		Cr		D				D

Vom avea, deci, de analizat 19 moduri de cântare, fiecare cu o scară specifică. Scara glasului depinde de genul căruia îi aparține glasul dar și stilului de cântare în care se încadrează o anumită cântare, stil în funcție de care se manifestă și ritmul.

Un ultim aspect foarte important care mai trebuie precizat cu privire la scările modale este cel legat de modul de numerotare a treptelor din cadrul acestora: potrivit unei practici îndătinată, numerotarea treptelor se face cu cifre arabe pentru cele situate deasupra bazei modale și cu cifre romane pentru cele situate sub baza modală, în mod similar cu felul de tratare a acestora în studiile de etnomuzicologie²⁰.

Un alt element definitoriu pentru glasurile bisericești îl reprezintă *genul melodic* cărora aparțin, element care transpare și din structurile scărilor muzicale care stau la baza diferitelor glasuri. În muzica bisericească, în general, se vorbește despre existența a trei genuri: diatonic, cromatic și enarmonic. Un glas se consideră aparținând *genului diatonic*, în structura lui, dacă utilizează relații intervalice diatonice ce au în componența lor combinații de tonuri și semitonuri, precum și intervale bazate pe acestea²¹. *Genul cromatic* utilizează intervale cromatice, mărite și micșorate ce intră în alcătuirea scărilor modale de factură cromatică, principalul interval de acest fel pentru mu-

²⁰ Cu alte cuvinte, *baza* va primi numărul 1, celelalte sunete se vor nota: cu cifre arabe cele din dreapta, cu cifre romane cele din stânga *bazei modale*, indiferent care va fi aceasta (Gheorghe CIOBANU, „Muzica bisericească la români”, pp. 188-189, nota 147; Elena CHIRCEV, *Muzica românească de tradiție bizantină...*, p. 20, nota 1 și p. 39, nota 1).

²¹ Victor GIULEANU, *Melodica...*, p. 38.

zica bisericească fiind *secunda mărită* din glasul II și VI²². Spre deosebire de sistemul muzical occidental, denumirea de *cromatic* se aplică acelor structuri modale din muzica bisericească, dar și populară²³, care conțin în structura lor intervalul de secundă mărită. Trebuie subliniat faptul că în variantele transilvănene în general și în varianta *după Cunțanu* se manifestă tendința de diatonizare a acestora. Glasul II stihiraric mai păstrează secunda mărită în desfășurarea liniei melodice a glasului doar într-una din formulele melodice care realizează o cadență frigidă cromatizată pe treapta 1 și aceasta numai în varianta scrisă (în varianta orală nu se întâlnește deloc). De asemenea, glasul II în varianta irmologică a troparului apare complet diatonizat. Singurul stil de cântare în cadrul glasului II care mai păstrează structura cromatică este varianta irmologică a antifonului ce are la bază un tetracord cromatic. În glasul VI stihiraric se păstrează cel mai bine specificul cromatic fiind alcătuit dintr-un tetracord cromatic la bază și unul diatonic conjunct²⁴. Glasul al VI-lea irmologic apare de asemenea complet diatonizat. Despre existența genului cromatic în muzica bisericească s-au emis diverse păreri, mergând până la a contesta existența acestuia în perioada mai veche și că el ar fi rezultatul unor influențe orientale asupra muzicii bisericești și mai departe, până la încercarea unor bizantinologi de a diatoniza în întregime muzica bizantină²⁵. Cercetătorul Gheorghe Ciobanu a demonstrat însă că a existat totdeauna genul de cântări cromatice în muzica bizantină²⁶. *Genul enarmonic* este reprezentat în muzica bizantină de glasurile III și VII. Conceptul de enarmonic a fost preluat din modelul antic grecesc în care modurile enarmonice erau caracterizate prin alcătuirea lor din tetracorduri cu sferturi de ton. Similar modelului antic grecesc, modurile bizantine erau acelea care erau bazate pe relații de sferturi de ton²⁷. În practica actuală a muzicii bisericești acest gen nu prea este întâlnit, fiind complet diatonizat; acest lucru este cu atât mai mult caracteristic variantelor transilvănene cu cât acestea se află sub zona de interferență a curentului muzical temperat occidental. Varianta glasurilor *după*

²² Victor GIULEANU, *Melodica...*, pp. 37-38.

²³ Ileana SZENIK, *Folclor muzical*, pp. 79-83.

²⁴ Însă și aici se manifestă tendința de diatonizare cu precădere în varianta orală prin instabilitatea treptei a II-a a tetracordului inferior al scării.

²⁵ A se vedea, de exemplu, Ioan Dumitru PETRESCU-VISARION, „Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea”, în revista *Biserica ortodoxă Română*, LII, (1934) martie-aprilie, nr. 3-4, p. 183, Ioan Dumitru PETRESCU-VISARION, „Principiile cântării bisericești bizantine” publicat în revista *Biserica Ortodoxă Română*, LII, (1934), septembrie-octombrie, nr. 10, p. 582, Ioan Dumitru PETRESCU-VISARION, „Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română”, publicat în revista *Biserica Ortodoxă Română*, LX, (1937), ianuarie-februarie, nr. 1-2, p. 28.

²⁶ Gheorghe CIOBANU, „Vechimea genului cromatic în muzica bizantină”, în revista *Studii...*, vol. I, pp. 164-169.

²⁷ În varianta bizantină, enarmonia se regăsește mai cu seamă în scara enarmonică *agem* unde *ftoraua agem* acționează în dublu sens: urcă sunetul *mi* (treapta a III-a) până la un sfert de ton lângă *baza* modului *fa* și coboară sunetul *si bemol* (treapta a VII-a) până la un sfert de ton de sunetul *la* (treapta a VI-a), Victor GIULEANU, *Melodica...*, p. 48.

Cunțanu la glasul III și VII este diatonică. Deci, dacă facem acum, prin prisma celor afirmate, o evaluare a glasurilor bisericești după Cunțanu situația se prezintă astfel:

Genul diatonic este reprezentat de:

glasurile I – V cu variantele stihiraric și irmologic

V – VIII cu variantele stihiraric și irmologic

glasul II - stihiraric (cu excepția unei cadențe și numai în varianta scrisă) glasurile

III – VII cu variantele stihiraric și irmologic

glasul VI – irmologic (tropar)

genul cromatic este reprezentat doar de

glasul II – irmologic (antifon)

glasul VI - stihiraric

Un al treilea element definitoriu care particularizează orice glas bisericesc, aflat în interdependență cu celelalte două menționate anterior, respectiv scara glasului și genul căreia îi aparține aceasta, îl reprezintă *stilul de cântare sau tactul* specific glasului²⁸. Muzica bisericească face referire despre cele trei stiluri sau tacturi de cântare: stihiraric, irmologic și papadic. Stilul (tactul), în muzica bisericească reprezintă o noțiune complexă care indică nu numai tempoul, ci și caracterul părților melodice, formulele melodice și cadențele. *Stilul stihiraric* este caracterizat de cântarea ușor melismatică²⁹, cu puține vocalize, cu prelungiri decente ale vocalelor care nu îngreuiază înțelegerea textului cântării. Acest stil este redat printr-o mișcare moderată și corespunde mișcării andante. În colecția lui Dimitrie Cunțanu, acest stil³⁰ este reprezentat de melodiile de la *Doamne strigat-am*³¹. *Stilul irmologic* este caracterizat de cântarea preponderent silabică, neornată, cu puține melisme și corespunde mișcării allegretto, cu un tempo viu, antrenant, ce se desfășoară cursiv, într-o viteză constantă. Stilul irmologic apare sub două forme, fiind reprezentat de cântarea antifonului și cea a troparului. Cântarea

²⁸ Despre stilurile de cântare bisericească, a se vedea: Gheorghe CIOBANU, „Muzica bizantină”, p. 429 ; Victor GIULEANU, *Melodica...*, p. 14; Grigore PANȚIRU, *Notația și eburile muzicii bizantine*, p. 203; Constantin RÎPĂ, *Teoria superioară a muzicii*, Editura Media Musica , Cluj-Napoca, vol. I, 2001, p. 102 și vol. II, 2002, pp. 55-58.

²⁹ Cântările stihirarice, în desfășurarea fluxului melodic, dezvoltă, într-un mod echilibrat unele melisme. Melismele sunt grupul de două-trei sau mai multe sunete care însoțesc silabele. Silabele purtătoare de melisme coincid cu accentele ritmice (tonice), căci melismul subliniază importanța unei silabe în contextul celorlalte din cuvânt. (Victor GIULEANU, *Melodica...*, p.68; Mihaela CORDUBAN, „Pasajele melismatice și rolul lor în muzica psaltică”, în revista *Byzantion*, Academia de Arte George Enescu, vol.II, Iași, 1996, pp. 121-123).

³⁰ Demn de menționat este faptul că Dimitrie Cunțanu, în lucrarea sa, nu folosește denumirile de stihiraric sau irmologic, ci operează o simplificare a sistemului de cântare și la nivel terminologic. Pe o pagină nenumerotată de la începutul colecției sale de cântări pe cele opt glasuri se specifică pe ce formă a glasurilor se aplică fiecare tip de cântare liturgică (Dimitrie CUNȚANU, *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri*, Institutul de Arte Grafice Krafft& Droloff S.A.).

³¹ Cântarea *Doamne strigat-am*, deși nu este propriu-zis o stihiră , constituie un model pentru cântările stihirarice. Ea cuprinde primul stih al Psalmului 140 din rânduiala vecerniei (în colecția cântărilor după cele opt glasuri se continuă cu stihul al doilea al Psalmului 140, *Să se îndrepteze*) și reprezintă o cântare consacrată și un punct de referință în cadrul ritualului vecerniei.

troparului este utilizată ca model de cântare și pentru antifoanele pe glasurile care nu au melodie specială pentru antifon (glasurile I, III, V, VI și VII), fiind, deci, o melodie comună pentru tropar și antifon. La celelalte glasuri (II, IV și VIII), pentru stilul irmologic, avem două modele de cântare diferențiate, pentru tropar și antifon³², între ele putând exista diferențe frapante în ceea ce privește structura modală (în special scara, formulele melodice și cadențiale)³³. În sistemul modal al celor opt glasuri după Cunțanu, acest stil este reprezentat de melodiile care au ca model troparul și antifonul³⁴. *Stilul papadic* este stilul caracterizat de folosirea ornamentărilor excesive și a melismelor foarte numeroase și întinse, și a vocalizelor lungi ce au prioritate în raport cu textul literar, textul pierzând din importanță, pe o singură silabă de text putându-se broda o întreagă melodie. În acest stil se cântă Heruvicile, Chionicele și Axioanele, cântări ce presupun o mișcare foarte largă echivalentă cu tempoul andante sau largo³⁵. În variantele glasurilor După Cunțanu, nu vom găsi alte referiri la stilul (tactul) de cântare decât termenii ce desemnează mișcarea (tempoul), preluați din semiografia occidentală: andante, pentru cântările stihirice (în realitate, ele se cântă mai repede în tempo-ul andantino), allegretto, pentru cântările irmologice, lento și andante pentru cântările papadice.

După ce am analizat prima triadă de elemente definitorii ale glasurilor bisericești – respectiv scară, gen și stil – care sunt interdependente și legate în mod organic unul de altul, neputând fi definite decât în cadrul acestei interdependențe, ne vom opri atenția asupra celei de-a doua triadă de elemente ce configurează un glas bisericesc – respectiv formulele melodice, cadențele și finala glasului. Prin formulă melodică³⁶, se înțelege un profil ritmico-melodic precis conturat, standardizat, cu un sens expresiv propriu ce crează o ambianță melodică specifică. Ele se pliază pe cadrul modal al glasului cărora aparțin și exprimă ambianța acestuia. În funcție de unda melodică pe care o urmează formulele melodice, în desfășurarea fluxului melodic pot să aibă profil melodic ascendent, descendent, convex sau concav.

*Cadențele*³⁷ reprezintă „punctuația” discursului muzical, echivalentul în plan melodic a ceea ce reprezintă semnele de punctuație pentru limbajul scris și vorbit. Ca aspect general, pentru toate glasurile cadențele sunt de trei feluri: cadențe imperfecte,

³² Pentru aprofundare, a se revedea tabelul prezentat mai sus ce indică diferențierea structurilor muzicale ale celor opt glasuri în funcție de genul melodic și stilul de cântare.

³³ Cele două modele de cântare – a antifonului și a troparului – în cadrul stilului irmologic, par a nu avea uneori nici o legătură una cu alta (cum se întâmplă de pildă în cadrul glasului II după Cunțanu, unde antifonul are o structură tetracordală cromatică, iar troparul o structură pentacordală diatonică).

³⁴ Acele cântări bisericești, care folosesc ca model melodia antifonului și a troparului, sunt menționate la începutul culegerii melodiilor pe cele opt glasuri a lui Cunțanu (vezi nota 30).

³⁵ Cântările papadice sunt caracterizate de o mai mare libertate în modul de desfășurare a liniilor melodice în cadrul formulelor melodice și cadențiale și cuprind mai multe elemente modulatorii, fapt care impune o abordare analitică separată și nu întră în cadrul limitat al lucrării.

³⁶ Victor GIULEANU, *Melodica...*, p.186

³⁷ Victor GIULEANU, *Melodica ...* pp.187-191; Stelian IONAȘCU, *Teoria muzicii psaltice*, Editura Sofia, București, 2006, p.93; Grigore PANȚIRU, *op.cit.*, p.208

situate pe alte trepte decât baza glasului și, de regulă, la mijlocul unei fraze muzicale, cerând continuarea ideii muzicale (echivalente în plan textual cu virgula, punct și virgulă, conjuncția „și”), cadențe perfecte, situate pe bază, la sfârșitul frazei melodice și exprimând încheierea ideii muzicale (echivalente cu punctul și cu punctul și virgula) și cadențe finale, situate pe bază sau pe alte trepte (!), marcând sfârșitul cântării (apare doar la punct). Aceste cadențe diferă de la un glas la altul în funcție de scara specifică fiecărui glas și de stilul cântării (stihiraric, irmologic și papadic). În analiza fiecărui glas în parte, sistemul de cadențe reprezintă un criteriu de analiză important, particularizând, în cadrul aceluiași glas, subvariantele de cântare. Acolo unde avem glasuri cu scară modală comună, diferențierea între ele o fac formulele melodice și sistemul de cadențe. *Finala glasului* reprezintă sunetul cadenței finale cu care se încheie glasul respectiv. Una dintre cele mai mari provocări pentru cei ce analizează un sistem modal precum cel al glasurilor după Cunțanu este cea legată de stabilirea raportului de înălțime dintre sunetul final și baza modală, știut fiind că, deși ele pot să se suprapună, dar pot, în egală măsură, să se situeze pe sunete diferite.

După ce am circumscris sfera delimitărilor terminologice prin explicarea noțiunilor care configurează și definesc acele structuri modale numite glasuri bisericești, vom continua demersul nostru analitic prin concretizarea acestor elemente definitorii în cadrul analizei pe care o vom face fiecărui glas în parte.

ANALIZA MODALĂ A GLASURILOR DUPĂ CUNȚANU ÎN VARIANTA SCRISĂ

Înainte de a face analiza modală a glasurilor după Cunțanu, trebuie subliniat încă o dată faptul că aceasta va fi focalizată asupra variantei scrise³⁸ a glasurilor, pentru a analiza și varianta orală³⁹ fiind necesară o dezvoltare ulterioară a acestui demers. În cadrul analizei fiecărui glas în parte, după specificarea stilului, se va avea în vedere modul de structurare a glasului, respectiv scara modală (și implicit genul), angrenajul modal functional (specificarea locului unde se află baza modală și dominantă modală) și sistemul de cadențe⁴⁰. De asemenea, în prezentarea glasurilor, nu vom urma modelul folosit în muzica psaltică, de pildă, structurat după criteriul relațiilor plagale (în următoarea ordine: I-V, II-VI, III-VII, IV-VIII)⁴¹ și nu vom face nicio refe-

³⁸ Ca suport pentru analiză am folosit textele muzicale ale glasurilor după Cunțanu republicate în edițiile de la Alba Iulia din 1994 și 2001 (*Cele opt glasuri bisericești - notate de Dimitrie Cunțanu*, ediție îngrijită și completată de Pr. Vasile STANCIU).

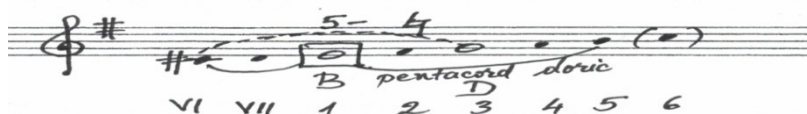
³⁹ Ne referim cu precădere la varianta orală „de școală” și nu la multitudinea de variante locale răspândite în întreg spațiul transilvan, unde se practică muzica bisericească în varianta după Cunțanu. Varianta orală prezintă multe asemănări, dar și unele deosebiri structurale și de ethos modal care se cer a fi evidențiate.

⁴⁰ Spațiul lucrării nu ne permite să analizăm și formulele melodice, demers analitic care cere mai mult spațiu de desfășurare, lucru care s-ar putea face în cadrul unei dezvoltări tematice ulterioare.

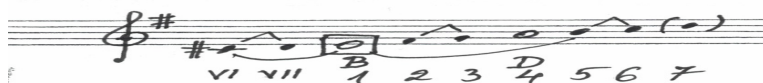
⁴¹ *Gramatica muzicii psaltice* numește glasurile în denumirea celor patru moduri autentice și plagale la fel ca la modurile eline, însă nu există aceeași corespondență legată de scările muzicale și de treptele pe care se construiesc acestea. Mai mult, se poate crea o oarecare confuzie în această denumire, sau în

rire la toponimimicile încetățenite legate de modurile bisericești⁴², preferând modul lor simplu de ordonare și de numire (glasul I, II, ..., VIII), specific și terminologiei slave⁴³ și așa cum îl întâlnim și la Cunțanu.

Glasul I aparține genului diatonic și are două variante de cântare, una pentru stihiraric și alta pentru tropar (pe melodia acestuia se cântă și antifonul). *Cântarea stihirarică a glasului I* folosește ca scară muzicală de bază un pentacord doric (prin excepție frigic, în cântarea *Să se îndrepteze*) cu largiri în registrul acut și grav, ambitusul ajungând o octavă micșorată ($do\#_1 - do_2$). Angrenajul modal este reprezentat de sunetul *mi* care constituie baza glasului, sunetul polarizator al glasului și sunetul *sol*, treapta a 3-a, dominantă. Cadențe: *sol, si, Mi, MI*⁴⁴



În *cântarea irmologică a troparului glasului I*, scara muzicală a glasului păstrează structura dorică din forma stihirarică. Dar apar unele modificări legate de ambitusul scării, care se extinde sus cu un ton (re^2) atingând o nonă mică și alta legată de angrenajul modal al glasului I irmologic, care păstrează baza, dar de această dată are dominantă treapta a 4-a (*la*). Cadențe: *la, Mi, MI*.



Glasul al II-lea după Cunțanu este un glas care are trei variante de cântare, (stihirarică, irmologică: tropar și antifon) și care aparține prin cele trei structuri modale deopotrivă genului diatonic și cromatic (prin varianta irmologică a antifonului). *Cântarea stihirarică a glasului al II-lea* are ca structură de bază o structură pentacordală majoră cu baza în *sol*. Această structură se completează cu două sunete în registrul grav (trep-

a echivala un glas cu un mod, întrucât fiecare eh sau glas are la rândul său cel puțin două stiluri, cu trăsături distincte pregnante, iar scările muzicale ale unui eh sau glas se pot deosebi fundamental de cele ale modului ca atare. Glasul însuși, dacă ar fi luat singular, în stilul lui stihiraric ar putea fi echivalent cu modul. Dar fiecare glas are încă unul sau două stiluri a căror scară ar putea fi diferită de cea a modului (Vasile STANCIU, *Muzica bisericească ortodoxă...*, p. 89)

⁴² Aplicarea terminologiei muzicale grecești la ehurile bizantine nu s-a produs decât prin secolul al XI-lea, ca urmare a respectului și a admirației crescânde pentru vechea cultură elină, neavând legătură una cu alta (Gheorghe CIOBANU, „Muzica bizantină”, p. 427). Denumirile toponimice eline (doric, frigic, lidic,...) sunt indicații fără nicio legătură cu structura interioară a glasurilor și nu contribuie cu nimic la cunoașterea structurii scârilor și a naturii intervalor care intră în componența acestora (Gheorghe CIOBANU et al., *Dicționar de termeni muzicali*, p. 155).

⁴³ Stelian IONAȘCU, *Teoria muzicii psaltice*, p. 83.

⁴⁴ Pentru economia de spațiu, nu este specificat în cadrul textului caracterul cadențelor, el fiind subliniat de forma în care sunt scrise sunetele cadențiale, respectiv: cadențe imperfecte – sunetul pe care se face cadența este scris cu literă mică și în italic (exemplu: *sol, si*), cadențe perfecte – literă mare prima literă a sunetului și în italic (*Mi*), cadențe finale – cu litere mari drepte (MI).

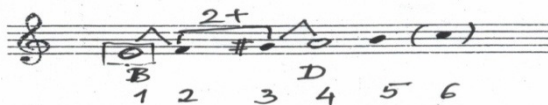
tele VII și VI). Acest glas este configurat de existența unui dublu angrenaj funcțional ce îmbină două structuri melodice: structura de bază pentacordală cu baza principală în *sol* și o structură pentacordală minoră cu baza secundară în *mi*. În desfășurarea firului melodic, cele două structuri intră într-un raport dialectic dând glasului un caracter major-minor. La acestea se adaugă o a treia structură mai puțin pronunțată, ca o inflexiune modulatorie, în formula melodică ce pregătește cadența finală, cu o structură cromatică. În cadrul acestei structuri, ambitusul scării se lărgeste în sus cu sunet din cadrul unei melisme (*mib₂*), ajungând la o sextă mică, iar ambitusul general al scării ajunge la o octavă micșorată. Cadențe: *sol, si, Mi, SOL*.



Cântarea irmologică a glasului al II-lea este reprezentată de două variante: cea a troparului și cea a antifonului. *Cântarea irmologică a troparului glasului al II-lea* are la bază o structură comună cu cea a cântării stihirarice a glasului al II-lea, caracterizată de paralelismul major-minor, dar cu un ambitus mai restrâns. Se remarcă existența unui dublu angrenaj cu baza principală în *sol* (treapta 1) și cea secundară în *mi* (treapta VI). Am putea vorbi aici de două microstructuri modale de terță mică alternante care împreună realizează o structură pentacordală. Cadențe: *sol, Mi, SOL*.



Cântarea irmologică a antifonului glasului al II-lea păstrează întru totul caracterul cromatic, împrumutând scara muzicală a glasului al VI-lea, care, în forma stihirică este cromatică la Dimitrie Cunțanu⁴⁵. Scara antifonului este un pentacord cromatic cu baza în *mi*. Pe lângă acest pentacord se mai adaugă o treaptă în sus, *ambitus*-ul antifonului ajungând la o sextă mică. Dominanta se află pe *la* (treapta a 4-a). Cadențe: *la, si, Mi, MI*.

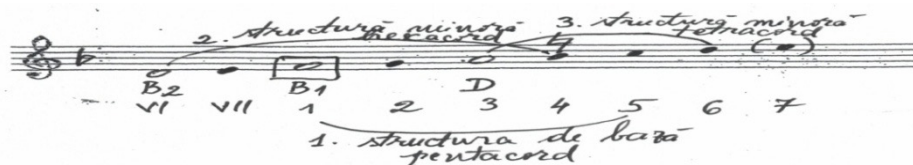


Glasul al III-lea este un glas cu structură diatonică cu 2 variante de cântare: stihirică și irmologică (tropar). *Cântarea stihirică a glasului al III-lea* are la bază o scară ce se distinge prin dimensiunile sale extinse și prin existența paralelismului major-minor. Întâlnim la acest glas îmbinarea a două scări, având două baze modale: una majoră cu baza pe *fa* și alta minoră cu baza pe *re*⁴⁶. Dominanta este sunetul *la* (treapta a 3-a). La aceste două structuri modale se adaugă inflexiunea modulatorie din cadrul

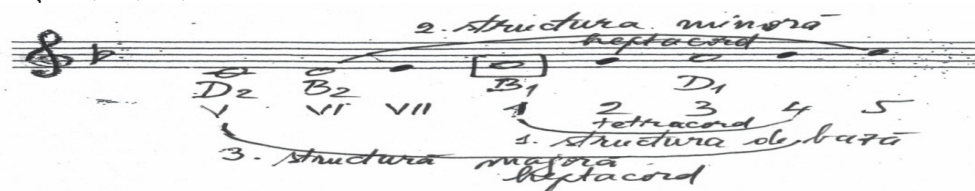
⁴⁵ Vasile STANCIU, *Muzica bisericească...*, p. 99. Această scară este împrumutată de la glasul stihiric cu care se face un schimb de scări în cântările irmologice ca în muzica psaltică (Elena CHIRCEV, *Muzica românească...*, p. 38 și nota 2).

⁴⁶ Elena CHIRCEV, *Muzica românească...*, p. 58.

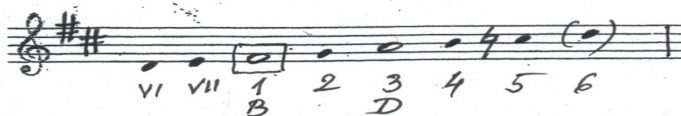
formulei melodice pregătitoare pentru cadența finală, conturându-se astfel ca o a treia structură modală ce configurează structura glasului. Această structură modală tetracordală împinge pentru scurt timp baza melodică în *la* (treapta a 3-a) și transformă pe *si bemol* în *si becar* și împinge ambitusul scării până în *mi₂* (în cadrul unei broderii superioare), scara depășind astfel cadrul octavianț (nona mare). Cadențe: *la, Re, FA*.



În cântarea irmologică a glasului al III-lea nu apar schimbări foarte mari, troparul folosind o scară comună cu varianta stihirică, cu deosebirea că mai adaugă un sunet în registrul inferior al scării, dar pierde în registrul acut, ajungând la un *ambitus* de octavă. Se păstrează același dublu angrenaj modal (cu baza principală pe *fa*, cea secundară pe *re* și dominantă pe *la*), cu deosebirea că apare dominantă secundară pe sunetul *do* (treapta a V-a), ceea ce face ca structura minoră cu baza în *re* din cadrul paralelismului major-minor să fie mai slab afirmată (în proporție de 1 la 3). Cadențe: *la, do, Re, FA*.



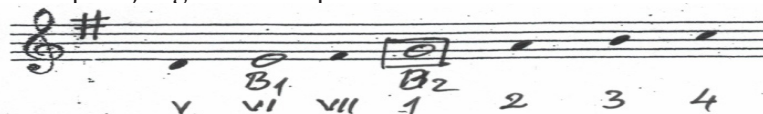
Glasul al IV-lea este un glas cu structură diatonică cu 3 variante de cântare: una pentru cântarea stihirică cu caracter major, și alte două (cu structuri diferite) pentru varianta irmologică a troparului și a antifonului. *Cântarea stihirică a glasului al IV-lea* folosește o scară de bază pentacordală cu baza pe *fa#* și dominantă pe *la* și având similitudini cu glasul al leghetos din muzica psaltică⁴⁷. Ambitusul atinge octava. Cadențe: *la, Fa#, FA#*.



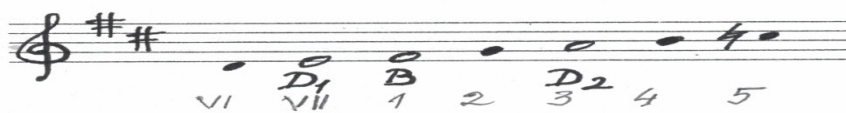
Cântarea irmologică a glasului al IV-lea prezintă 2 variante de cântare: tropar și antifon. *Cântarea irmologică a troparului glasului al IV-lea* folosește aceeași scară caracterizată de existența unui dublu angrenaj modal și aceleași cadențe ca în forma

⁴⁷ Despre glasul al IV-lea leghetos, a se vedea: Stelian IONAȘCU, *Teoria muzicii psaltice*, p. 120; *Gramatica muzicii psaltice*, reeditată de Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București 2013, p. 66; Victor GIULEANU, *Melodica...*, pp. 350-351.

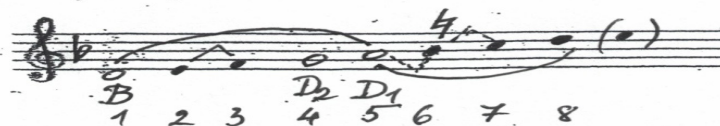
troparului glasului al II-lea, deosebindu-se doar prin unele formule melodice⁴⁸, care sunt mai melismatice în troparul glasului al IV-lea⁴⁹. *Ambitus*-ul scării se lărgiște în sus cu o treaptă ajungând la o septimă mică.



Cântarea irmologică a antifonului glasului al IV-lea folosește o scară ce are legătură cu glasul al IV-lea leghetos, ca și la glasul al IV-lea stihiraric, însă apar deosebiri legate de angrenajul funcțional. Baza rămâne pe *fa#*, dar apar două dominante: dominantă principală pe *mi* și cea secundară pe *la*. *Ambitus*-ul este de septimă mică. Cadențe: *la, mi, Fa#, FA#*.



Glasul al V-lea este un glas diatonic cu două variante de cântare: stihiraric și irmologic. *Cântarea stihirarică a glasului al V-lea* folosește o scară eolică în care treapta a 6-a este fluctuantă cu baza pe *re*. *Ambitus*-ul scării depășește cadrul octavian prin adăugarea încă a unei trepte în registrul acut ca notă de schimb ajungând la o nonă mare. Organizarea interioară a glasului relevă o structură predominant pentacordal-tetracordală. Angrenajul funcțional este reprezentat de o bază pe sunetul *re* și 2 dominante, dominantă principală pe sunetul *la* și dominantă secundară pe sunetul *sol*. În cadrul parcursului melodic al cântării stihirarice mai apare și tendința de atracție temporară spre un nou centru polarizator realizându-se pentru scurt timp o inflexiune modală pe sunetul *la*, fapt care atrage după sine alterarea suitoare a treptei a 6-a (sunetul *si*), aceasta devenind treaptă fluctuantă în scara glasului. Polarizarea cântării spre baza inițială se face prin reapariția lui *si bemol* în formula melodică finală. Cadențe: *la, Re, LA*.



Cântarea irmologică a glasului al V-lea este structurată pe calapodul unui dublu angrenaj modal, fiind evidentă, în desfășurarea fluxului melodic, conturarea a două microunități modale alternante care își dispută întâietatea. În glasul al V-lea irmologic după Cunțanu acționează 2 scheme modale suprapuse, fiind vorba de un dublu angrenaj modal. Primul are baza principală în *sol* și dominantă în *si bemol*, tricordul *sol-la-si bemol* ce apare în rândurile melodice, care sunt construite pe calapodul acestui prim angrenaj, îl vom regăsi mereu pe parcursul troparului, uneori lărgit prin

⁴⁸ Gheorghe CIOBANU, „Muzica bisericească...”, p. 190; Ioan POPESCU, „Elemente tradiționale...”, p. 1060.

⁴⁹ Elena CHIRCEV, *Muzica românească...*, p. 80.

atingerea celui de al patrulea sunet al sensibilei (sunetul *fa#*) sau a cvartei de sprijin (*re* printr-un mers treptat, prin trepte conjuncte). La aceste sunete se adaugă în registrul acut sunetul *do₂*. Al doilea angrenaj modal are baza secundară a glasului în *la* și dominantă în *do₂*. Mutarea bazei pe *la* în desfășurarea melodică atrage după sine alterarea suitoare a lui *si* (*si bemol-si becar*). Un rol important în aceste al doilea angrenaj modal îl joacă subtonul *sol*, iar sunetul *re₂* apare legat de angrenaj în culminațiile de frază, ca lărgire exterioară a acestei microunități. Mai trebuie remarcat faptul că în căderea plagală pe sunetul *re*, *fa#* devine *fa becar*. În lumina celor spuse până acum putem să ne reprezentăm schematic cele două microunități modale și scara rezultată:

1

2

VII 1 2 3 4 1 VII VI V

VII 1 2 3 4

V VI VII 1 2 3 4 5
B₁ B₂ D₁ D₂

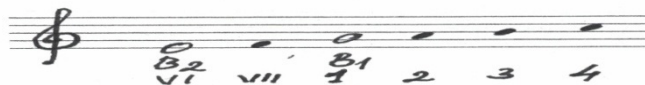
Apariția lui *mi bemol* la armura melodiei notate de Cunțanu nu are nici o legătură cu structura modală a acesteia și ar putea fi pusă pe contextul în care Cunțanu și-a notat melodiile, influențat de o gândire muzicală impregnată de structurile tonal-funcționalului. Cadențe: *la, sol, do, La, LA*.

Glasul al VI-lea este un glas care folosește 2 variante de cântare: cea stihirică cu structură cromatică și cea irmologică (troparul) cu structură diatonică. *Cântarea stihirică a glasului al VI-lea* folosește ca scară muzicală un heptacord cu baza în *mi* și dominantă în *la*, configurată de prezența în cadrul ei a două tetracorduri conjuncte: primul cromatic (cuprinzând o secundă mărită) și al doilea diatonic de structură minoră, la aceasta adăugându-se încă o treaptă în registrul de jos (*re₁* – treapta a VII-a) și aceasta doar o singură dată, în formula cadențială finală. În parcursul melodic al acestui glas mai apare o inflexiune modală majoră cu baza în *la* (treapta a 4-a, dominantă) ceea ce atrage după sine alterarea suitoare a lui *do₂* (*do₂-do#₂*) ce devine astfel treaptă fluctuantă în scara glasului. Cadențe: *la, si, Mi, LA*.

VII B 1 2 3 D 5 6 7

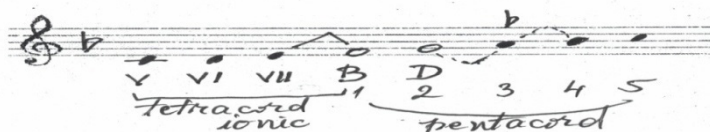
① tetracord cromatic ② tetracord diatonic

Cântarea irmologică a glasului al VI-lea are aceeași structură modală și aceleași cadențe ca în cântările irmologice ale troparelor glasurilor II și IV caracterizată de existența unui dublu angrenaj modal. Ambitusul este de sextă mică.



Glasul al VII-lea este un glas diatonic ce are 2 variante de cântare: stihirică și irmologică (tropar).

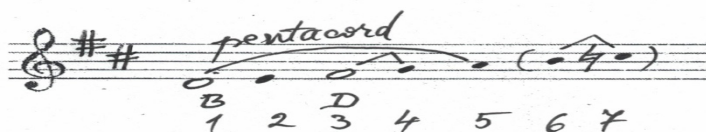
Cântarea stihirică a glasului al VII-lea are o structură cu baza *fa* și dominantă în *sol*, iar structura de bază a scării o reprezintă sunetele unei scări pentacordale majore, amplificată în registrul grav cu un tetracord ionic. Ambitusul scării atinge astfel cadrul octavei. În mod excepțional, treapta a 3-a apare coborâtă⁵⁰. Cadențe: *sol*, *Fa*, *FA*.



Cântarea irmologică al glasului al VII-lea folosește aceeași scară ca a glasului al VII-lea stihiric, are aceeași structură și *ambitus*, deci nu necesită o atenție specială. Și în cazul cântării troparului avem același angrenaj modal, același sistem de cadențe și aceeași finală ca și în varianta stihirică. Deosebirea dintre cele două variante de cântare ale glasului al VII-lea este dată de modul cum se configurează formulele melodice, de frecvența mai redusă a cadențelor pe *sol* și de modul de organizare interioară a melodiei.

Glasul al VIII-lea este un glas diatonic cu 3 variante de cântare, cu structură majoră, una pentru cântarea stihirică și 2 pentru cântarea irmologică: varianta troparului și varianta antifonului.

Cântarea stihirică a glasul al VIII-lea folosește ca structură de bază a scării un pentacord major cu baza în *re* și dominantă în *fa#*. La aceasta se adaugă încă două sunete ce apar cu frecvență redusă în cântare ca note de schimb superioare⁵¹ (*si-do becar*), ambitusul melodiilor stihirice ajungând la o septimă mică⁵². Cadențe: *fa#*, *Re*, *RE*.



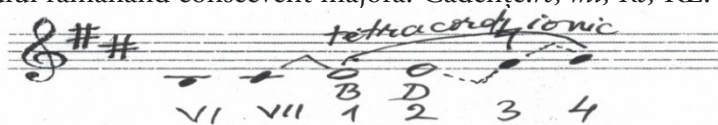
Cântarea irmologică a troparului glasului al VIII-lea utilizează ca structură de bază a scării modale un tetracord ionic având baza în *re* și lărgit în jos cu încă două sunete, ajungând la un ambitus de sextă mică. Angrenajul funcțional al glasului este reprezentat de sunetul de bază *re* și dominantă *mi*. Treapta a 3-a a glasului apare la înce-

⁵⁰ În cântarea „Să se îndrepteze” și în „Stihul și stihira”, dar în practica orală aceasta se cântă întotdeauna nealterat.

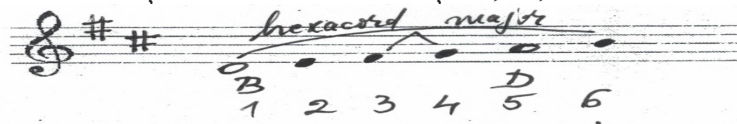
⁵¹ Elena CHIRCEV, *Muzica românească...*, p. 81.

⁵² În mod excepțional, ambitus-ul glasului este lărgit în registrul grav prin atingerea sunetului *do#* (ajungând astfel la o octavă micșorată), de altfel, singura situație care ar justifica prezența lui *do#* la armură.

putul melodiei alterată coborător, dar aceasta este doar o excepție, structura modală a glasului rămânând consecvent majoră. Cadente: *re, mi, Re, RE*.



Cântarea irmologică a antifonului glasului al VIII-lea folosește ca scară un hexacord major cu baza în *re* și dominantă *la*. Cadente: *la, Re, RE*.



CONCLUZII

Varianta glasurilor după Cunțanu, apărută în condițiile istorice nefavorabile create în urma Uniației (1701), este o variantă hibrid în care sunt asimilate elemente tradiționale ale cântării bisericești de factură bizantină, elemente de natură folclorică și unele care țin de gândirea muzicală occidentală. Ea reprezintă una dintre multele variante de cântare eclesastică, toate acestea aparținând marelui sistem modal ce cuprinde toate sistemele sonore de factură monodică. Un sistemul modal este configurat în speță de două sunete cu funcție principală, respectiv tonica și dominantă (cu sens diferit de cel dat în sistemul tonal-funcțional). Tonica este sunetul polarizator al modului, iar dominantă, sunetul de elevație melodică în jurul căruia se desfășoară firul melodic. Sistemul modal al glasurilor după Cunțanu cuprinde un număr de 19 structuri modale, diferențiate după numărul glasului (deși se vorbește în genere despre opt glasuri, structurile modale sunt mai multe) și după stilul de cântare (stihiraric și irmologic în forma troparului și a antifonului) și implicit după genul cântării (diatonic sau cromatic). În cadrul fiecărui glas fiecărui glas coexistă 2 sau 3 structuri modale (pentru glasurile II, IV și VIII avem câte 3 structuri modale, în rest câte 2 la fiecare glas), care pot să nu aibă nicio legătură între ele (cum se întâmplă, de exemplu, în cadrul glasului al VI-lea, unde în stilul stihiraric avem a structură modală cromatică, iar în glasul). La toate aceste s-a încercat identificarea scărilor modale, a angrenajului modal și a sistemului de cadente. Scările modale sunt preponderent pentacordale, dar sunt și alte structuri precum tetracord (în troparul glasului al VIII-lea), hexacord (în antifonul glasului al VIII-lea), heptacord (în glasul al VI-lea stihiraric). La aceste scări de bază se adaugă unele sunete melodice sau prelungiri în registrul acut sau grav ale scărilor modale, ambitusul cântărilor variind între sextă mică și nonă mare. Unele structuri modale ating cadrul octavei sau îl depășesc (spre exemplu glasul al III-lea, glasul al V-lea stihiraric).

Un rol important în configurarea modală a glasurilor îl au pilonii modali, baza și dominantă, cei care determină angrenajul funcțional al acestora. Unele glasuri ne pun în dificultate când e vorba de a identifica baza glasului. Locul dominantei în sis-

temul modal al glasurilor poate să varieze, fiind situată de regulă deasupra bazei modale, la interval situat între secunda mare și cvintă perfectă, și, prin excepție, sub baza modală (în antifonul glasului al VI-lea). La unele glasuri, pilonii modali pot să configureze un dublu-angrenaj modal, în cadrul căruia se suprapun două structuri alter-nante, una cu caracter minor și alta cu caracter major, având două baze modale, una principală și alta secundară, situate de regulă la interval de terță mică descendentă una de alta. Un mod mai aparte de structurare a dublului angrenaj modal îl întâlnim în glasul al V-lea irmologic unde cele două baze modale sunt situate la interval de secundă mare ascendentă, baza principală fiind pe sol_1 , iar cea secundară pe la_1 , modul fiind configurat de suprapunerea a două micromoduri de terță mică la care se adaugă ieșirile exterioare ale fluxului melodic.

Genurile muzicale caracteristice sistemului modal al glasurilor după Cunțanu sunt cel diatonic (preponderent) și cel cromatic (doar în antifonul glasului al II-lea, în glasul al VI-lea stihiraric și într-o formulă cadențială a glasului al II-ea stihiraric).

Demersul analitic parcurs se dorește a fi o bază pentru dezvoltările tematice ulterioare legate de problema glasurilor în varianta după Cunțanu. Alături de varianta scrisă a acesteia, coexistă și o variantă orală, între ele putând să existe diferențe pregnante și necesitând o abordare teoretică mai aprofundată în cadrul unei analize comparative cu cea scrisă. După delimitarea cadrului teoretic cu privire la glasurile după Cunțanu în ambele variante, se poate dezvolta acest demers în sfera preocupărilor practice pentru a găsi o manieră standardizată de interpretare glasurilor în cadrul cântării de strană. Pentru a putea fi apreciată la justa ei valoare, varianta glasurilor după Cunțanu trebuie însoțită de un model de interpretare care să nu denatureze specificul modal.