

# **Cântecul liturgic ortodox în creația corală a compozitorilor români**

(Rezumat)

## **Introducere**

Ființa umană, datorită structurii ei psiho-somatice, și-a consumat dintotdeauna destinul între cer și pământ, între aspirațiile sale metafizice și împlinirea ei terestră. Expresia desăvârșită a vocației sale spirituale o constituie cultul divin, rod al trăirilor interioare. În cadrul cultului, gestul ritual a fost mereu însoțit atât de cuvântul rostit cât și de cel cântat.

Poporul român, popor creștin de limbă latină și cultură religioasă bizantină, a avut permanent vie conștiința prezenței sacralului, pe care a experimentat-o la serviciile religioase ortodoxe, concelebrând – alături de preot – prin participarea la dialogul liturgic și îndeosebi prin receptarea cântărilor bisericești. Făcând, în mod intuitiv, distincția dintre sacru și profan, poporul nostru a știut să-și exprime bucuria sau să-și confeseze tristețea prin muzica profană a așa-numitelor *cântece de lume* și, totodată, să se resemneze, reculeagă sau să se mângâie ascultând și chiar îngânând frânturi de cânt liturgic.

Intonată de veacuri monodic, de către cântăreți specializați, cântarea psaltică a cunoscut, în cea de a doua jumătate a secolului XIX, provocarea cântului coral liturgic, devenind ea însăși obiectul valorificării ei corale.

Pătrundere cântării corale în Biserica Ortodoxă Română, sursele de influență și curentele componistice care s-au dezvoltat, modalitățile de abordare și de tratare a melosului psaltic au făcut obiectul cercetării, concretizate în lucrarea de față, cu titlul ***Cântecul liturgic ortodox în creația corală a compozitorilor români***.

Întrucât am crescut în atmosfera cântărilor de cult, apoi am devenit licențiat în *teologie ortodoxă* și în *dirijat cor-academic*, dirijor al unui cor de biserică și – în această calitate – interpret de concerte de muzică sacră, m-a preocupat universul inedit al repertoriului coral-liturgic românesc, de începuturile, evoluția și diversitatea care îl caracterizează. Toate circumstanțele de mai sus m-au motivat în demersul cercetării subiectului acestei teze de doctorat.

Preocupări muzicologice pentru muzica corală a Bisericii noastre au existat și înainte de anul 1989, după cum probează articolele de specialitate din cuprinsul revistelor teologice editate de Patriarhia Română. După *Revoluția anticomunistă* din decembrie 1989, s-a declanșat un adevărat reviriment al preocupărilor pentru muzica religioasă ortodoxă – monodică și corală – manifestat pe ambele paliere: concertistic și muzicologic. Cercetarea în domeniul creației corale bisericești s-a concretizat în câteva lucrări de referință, între care amintim: Elena Ursu – *Orizontul sacralului în muzica românească. Continuitate și creativitate*. Teză de doctorat, București, 1997; Vasile Stanciu – *Muzica bisericească corală din Transilvania. Vol. I*, Cluj, Presa Universitară, 2001; Valentin Gruiescu – *Liturghia corală de tradiție bizantină pe drumul clasic al desăvârșirii*. Teză de doctorat, București, 2003; Nicolae Gâscă – *Unitate și diversitate în spiritualitatea creștină reflectate în muzica corală liturgică*, Iași, Ed. Junimea, 2004; Stelian Ionașcu – *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*. Teză de doctorat, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2005.

Prezenta lucrare este structurată în trei mari capitole, cu subcapitolele aferente. Primul capitol, intitulat ***Liturghia bizantină. Structura liturgică. Genurile muzicale monodice și corale cristalizate în timp***, include două subcapitole: *Cântul liturgic ortodox*, cu referiri la istoricul apariției și evoluției cultului creștin, la structura liturghiei ortodoxe și cântările ei aferente, și *Cântul liturgic bizantin*, care tratează, pe de o parte, practica monodică în genere, cu definirea noțiunii de *cântare liturgică*, a modalităților de interpretare și a genurilor imnodice apărute în timp, iar pe de altă parte, împământinirea monodiei de tradiție bizantină în spațiul românesc și diferitele etape evolutive în procesul de *românire a cântării bisericești*, de la primele încercări de traducere și până la transcrierea pe portativ și uniformizarea ei în Patriarhia Română.

Al doilea capitol – ***Cântarea corală liturgică în Biserica ortodoxă Română*** – cu subcapitolele aferente, se ocupă cu fenomenul pătrunderii și afirmării cântului coral în Bisericile Ortodoxe, în genere, și în Biserica Ortodoxă Română, în particular, urmărind influențele care au generat cristalizarea și devenirea celor trei mari curente componistice – *creația corală bisericească de influență rusă*, *creația corală bisericească de influență clasico-romantică apuseană* și *creația corală care valorifică melodia psaltică, tradițională* – precum și genurile corale adoptate de acestea.

Ultimul capitol – *Componente ale liturghiei ortodoxe în creația corală a compozitorilor români* – vizează modalitățile de tratare a cântărilor *Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur*, după cum se clasifică ele în *Răspunsuri și Imnuri liturgice*.

Ineditul acestui capitol constă în metoda de abordare a fiecărei cântări liturgice: pe de o parte în ipostazele corale pe care le îmbracă în sânul fiecărui curent componistic enunțat mai sus, iar pe de altă parte, analizarea comparată a modalității de tratare corală a melodiilor liturghiei psaltice, pe ehuri bisericești, de către compozitorii clasici ai repertoriului coral-liturgic bazat pe valorificarea tradiționalelor cântări de strană: Dumitru Georgescu-Kiriac, Teodor Teodorescu, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu.

## **Capitolul I. Liturghia bizantină. Structura liturgică. Genurile monodice cristalizate în timp**

### ***1.1. Cultul creștin ortodox***

#### **1.1.1. Considerații istorice**

Omul, dintotdeauna, s-a manifestat ca ființă religioasă, capabilă de sentimente de teamă și adorare față de forțele supranaturale, pe care și le-a dorit favorabile și nu ostile. Totalitatea mijloacelor de exprimare a acestor stări sufletești formează cultul divin, care – prin modalitatea de manifestare, individuală sau colectivă – se constituie fie în cult privat, fie în cult public.

Principalul serviciu de cult creștin îl constituie *Liturghia* (din gr. *laos* = popor și *ergon* = lucrare), centrată pe ritualul reeditării sacrificiului christic prin consacrarea pâinii și a vinului, ca elemente euharistice, și împărtășirea credincioșilor din ele, în credința cuminecării cu trupul și sângele Lui Hristos. Liturghia a evoluat treptat de-a lungul primelor secole ale Bisericii Creștine, până la formele consacrate, din ziua de astăzi, structura ei actuală profilându-se de timpuriu.

Actuala liturghie bizantină – caracteristică Bisericii Ortodoxe – își are originea în *Liturghia Sfântului Iacob*. Din ea s-au desprins Liturghia Sfântului Vasile cel Mare și Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur (Hrisostom). Liturghia Sfântului Ioan Hrisostom constituie liturghia uzuală, în timp ce Liturghia Sfântului Vasile cel Mare se oficiază doar de zece ori pe an.

### I.1.2. Structura Liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur

Liturghia bizantină are următoarea structură:

**I. Proskomodia**, respectiv pregătirea elementelor euharistice pentru consacrarea liturgică, ritual săvârșit în taină de către preot. Ea coincide cu slujba *Utreniei*, una din cele *Șapte laude* ale Bisericii, care – în mod obișnuit – prefațează liturghia. Din punct de vedere muzical, *utrenia* cuprinde ectenii (dialogul preot–cântăreț) și cântări intonate monodic de către cântăreț, pe cele 8 ehuri sau glasuri bisericești. Ordinea utilizării ehurilor – câte unul pe parcursul unei săptămâni – este crescătoare și începe cu prima săptămână de după Duminica Învierii (Săptămâna luminată).

**II. Liturghia propriu–zisă**, articulată în două secțiuni:

**A. Liturghia catehumenilor** include cinci secțiuni cu cântările și răspunsurile circumscrise lor.

**B. Liturghia credincioșilor**, centrată pe sacrificiul euharistic și momentele ei definitorii.

Muzical, răspunsurile și imnurile liturghiei propriu–zise pot fi intonate fie monodic (solistic sau în grup), fie coral–armonic.

### I.1.3. Cântările Liturghiei Sf. Ioan Hrisostom

În cultul ortodox, muzica ocupă un loc aparte; cu excepția *Sinaxarului* (lectura din viața Sfântului zilei sau despre semnificația sărbătorii), a *Simbolului de crediță* (*Crezul*) și *Tatăl nostru* (acolo unde încă se păstrează tradiția rostirii lui), întreaga liturghie este cântată. Chiar și lecturile biblice (*Apostolul* și *Evangelia*) sunt intonate, în stil recitativ recto–tono.

După conținut, cântările Liturghiei bizantine se împart în două categorii: *Răspunsuri liturgice*, deduse din dialogul oficiant–credincioși (strană/cor), și *Imnuri liturgice*.

Din prima categorie fac parte: *Ecteniile*, sau rugăciunile declamate cu voce tare de către preot, în numele enoriașilor, la care comunitatea răspunde cu formula „*Doamne miluiește!*” sau „*Dă, Doamne!*”, precum și formulele de dialog liturgic între oficiant–credincioși, la origine îndemnuri practice, punctând importanța momentelor cu semnificație mai deosebită în cultul divin.

Din cea de a doua categorie fac parte cântările cu conținut poetic, pe de o parte, de origine biblică, reminiscență a psalmilor de odinioară intonați în templu, la sinagogă și moștenite de comunitățile creștine, iar

pe de altă parte, de origine eminentemente creștină, apărute și consacrate în timp.

## ***1.2. Cântul liturgic bizantin***

### **1.2.1. Practica monodică. Cântarea liturgică – genuri și modalități de interpretare**

*Cântarea liturgică* desemnează – în *sens larg* – muzica utilizată, în mod oficial, de către Biserică, în ceremoniile sale religioase. Biserica creștină a moștenit-o din serviciul liturgic iudaic – de la templu și sinagogă – după modelul căruia s-au ținut primele adunări de cult creștine.

În *sens restrâns*, prin cântare liturgică se înțelege muzica rituală legată de celebrarea liturghiei. Evoluția și diversificarea cultului creștin, a extins noțiunea de cânt liturgic și la celelalte servicii religioase ale Bisericii.

*Cântul liturgic ortodox* reprezintă moștenirea bizantină a muzicii bisericești cristalizată în spațiul vechiului Imperiu Roman de Răsărit și aflată în uzul Bisericilor Creștine Ortodoxe. El este legat strict de imnografia rituală ortodoxă, dezvoltată în decursul veacurilor IV–XI, condiție sine qua non a cântului liturgic. Orice alt text, din afara imnografiei consacrate de tradiția Bisericii, izvorât din pietatea populară, face ca acea cântare să fie doar religioasă, tolerată și folosită de Biserică în scop pastoral–catehetic, dar în nici un caz liturgică, în ciuda popularității pe care o poate dobândi la un moment dat.

*Cântul liturgic bizantin* este prin excelență *monodic*. El își trage seva din psalmodia iudaică, imnografia siriană, latină și ehurile vechi grecești, realizând o fericită sinteză între culturile muzicale ale acestor popoare. Practica monodică reprezintă o realitate a interpretării muzicale de veacuri, prezentă în toate culturile, până în ziua de astăzi. De la această realitate nu a făcut excepție nici melodia bisericii bizantine. Eventualele *pasaje heterofonice*, inerente intonării în grup a monodiilor, nu constituie elemente de plurivocalitate, apărând cu totul întâmplător, fără să fi dat naștere unui sistem polifonic. Eterofonia rămâne o prezență întrinsecă intonării colective a melodiilor din culturile modale. Chiar și *isonul*, respectiv menținerea unui sunet–pedală pe elementul fundamental al modului, reliefează și mai mult caracterul eminentemente monodic al cântului liturgic.

**Genurile monodice ale cântului liturgic ortodox** sunt strâns legate de formele innografiei bizantine: a) monostrofice – *Psalmul*, *Troparul* și b) polistrofice – *Condacul* și *Canonul*.

**Psalmul** constituie **primul gen innodic creștin**, preluat din cultul ebraic, formă poetică comună popoarelor semito–hamite. Intonarea psalmilor poartă denumirea de **psalmodie** și cunoaște două ipostaze de interpretare: **1) Psalmodia responsorială**, unica utilizată în biserica creștină până în a doua jumătate a veacului al IV–lea, consta în recitarea solistică, recto–tono, a întregului psalm de către citeț (lector), căruia poporul îi răspundea la final cu formula de încheiere „*amin*”, iar între versete cu refrenul „*aleluia*” sau alte formule consacrate („*că în veac este mila Lui, Aliluia*”), și **2) Psalmodia antifonică**, de origine elină și adoptată de Biserică din a doua jumătate a veacului al IV–lea, presupune intonarea alternativă (antifonică) a versetelor psalmilor de către întreaga comunitate, împărțită în două grupuri – una de bărbați și alta de femei și copii – care finalizau prin intonarea la unison a unui refren (verset sau „*aliluia!*”).

Din secolul al V–lea, noua innografie creștină a cunoscut o evoluție fără precedent, dând naștere la genuri și forme innodice variate. Dintre acestea, **troparul**, **condacul** și **canonul** constituie formele poetice de bază ale innografiei bizantine, generatoare – la rândul lor – de variante.

**Troparul** este o formă innodică monostrofică, cu rolul de a sintetiza viața sfântului sau semnificația sărbătorii. Odinioară scris în rimă albă, cu metrică precisă, actualmente a dobândit formă prozodică, prin traducerea în limba națională. El stă la baza altor forme muzical-poetice bizantine precum *stihirile*, *idiomelele* și *podobiile* sau *prosomiile*.

**Condacul** – apărut la sfârșitul secolului V, începutul celui următor – a reprezentat un gen innodic de mari dimensiuni, alcătuit din 18–30 de strofe, a câte 20–30 versuri. Din poemul de altă dată, practica actuală l-a restrâns la prima strofă, numită *proodă* sau *cuculion*.

Din secolele V–VI muzica ecleziastică progresează, se complică, trece în sarcina unui personal specializat și reține caracteristicile muzicii orientale (moduri cromatice și sisteme intonaționale în a căror componentă intră microintervale), dobândind din ce în ce mai mult atributele care o definesc ca artă sonoră bizantină.

În veacul al VIII–lea Ioan Damaschin (676–760) a sistematizat cântările bisericesti, din mulțimea de variante existente, în opt ehuri (glasuri), pe baza pentacordului elin (patru autentice și patru plagale),

clasificate – după conținutul în secunde mari, mici, mărite și microintervale muzicale – în glasuri *diatonice* (1, 5, 4, 8 conținând secunde mari și mici), glasuri *cromatice* (2 și 6, având în structura lor secunde mărite) și glasuri *enarmonice* (3 și 7 deținând microintervale muzicale).

## **I.2.2. Monodia de tradiție bizantină în spațiul românesc**

### **A. Origini**

În urma unui îndelungat proces de etnogeneză, datorat romanizării populației geto–dace de la nord de Dunăre, s-a născut un popor nou, de limbă latină, poporul român. Dubla sa filiație - *latină*, prin apartenența la marea familie a popoarelor romanice, și *bizantină*, în privința înrâuririi spirituale și culturale, constituie ineditul acestui neam.

Legalizarea creștinismului, în anul 313 prin edictul de la Mediolan, mutarea capitalei imperiale la Constantinopol, de către Constatin cel Mare, scindarea Imperiului, sub urmașii lui Teodosie cel Mare, în Roman de Apus și Roman de Răsărit, constituie realități ale antichității târzii care aveau să redefină evoluția ulterioară a nou încreștinatei lumi greco-romană. Imperiul Roman de Răsărit, prin pierderea treptată a caracterului său latin în favoare tradițiilor culturale grecești, siriene, egiptene și ebraice, pe care le va sintetiza, va da naștere unei noi culturi care îl vor defini drept bizantin și în a cărei sferă de influență aveau să intre și ținuturile nord dunărene. Existența Episcopiei Tomisului, punerea Banatului și Olteniei sub jurisdicția bisericească a Arhiepiscopiei de Justiniana Prima – înființată în anul 535 de împăratul Justinian cel Mare, cucerirea întregului teritoriu dintre Dunăre și mare de către bizantini în anul 971, înființarea Mitropoliilor Ungrovlahiei (1359) și Moldovei (1401) cu acordul și sub ascultarea canonică a Patriarhiei de Constantinopol, dovedesc apartenența creștinismului românesc la sfera de influență cultural bisericească a Noii Rome.

Cântul liturgic practicat de populația străromână, în veacurile IV–IX, aflată în faza comunităților sătești și populare, era unul simplu, asemeni cultului acelor timpuri, intonat în limba latină. După marea migrație a triburilor slave din secolele VI–VII, care a făcut ca populația românească să fie înconjurată de către aceștia, românii au adoptat – începând cu veacul al X–lea – limba slavă în cult. În paralel era utilizată și limba greacă, mai cu seamă că ierarhii Mitropoliei de Vicina (secolele XIII–XIV) și cei ai Ungrovlahiei și Moldovei (sec. XIV–XV) erau greci.

Acest fapt a avut o contribuție însemnată la răspândirea muzicii bizantine în spațiul românesc.

Organizarea vieții mănăstirești la noi, în secolele XIV–XV, a făcut ca mănăstirile românești să devină adevărate focare de cultură muzicală ce promovau cântarea bizantină. Un prim nume de psalt care ne-a parvenit este cel al lui Filotei de la Cozia, fost logofăt la curtea lui Mircea cel Bătrân (1386–1418), ale cărui „*Pripele*” sunt considerate a fi cele mai vechi creații poetice românești.

În ultimele decenii ale veacului al XV–lea, apar primele manuscrise muzicale bizantine scrise pe teritoriul românesc, depășindu-se faza transmiterii acestei arte pe cale exclusiv orală. Înființarea *primelor școli de muzică bisericească* pe lângă mănăstiri, începând cu secolele XV–XVI (Putna, Șcheii Brașovului, Suceava, Făgăraș, Iași, Târgoviște, Câmpulung Muscel, București, Neamț) și ulterior pe lângă seminarii, aveau să constituie centre de promovare a cântului bizantin, punând bazele dezvoltării lui ulterioare.

## **B. Cântarea bisericească în limba română**

### *a. Până la reforma hrisantică (sec. XIX)*

În secolul al XVI–lea apar, în Ardeal, primele cărți de cult în limba română: *Tâlcul Evangheliilor* (1567), *Psaltirea* și *Liturghierul* (1570) și *Evanghelia cu învățătură* (1580–1581), cu osteneala diaconului Coresi, la Sibiu și Brașov, iar în 1570 cea dintâi traducere a unei cărți de strană – *Octoihul mic* (1570) – a lui Oprea Diacul, utilizată în biserica din Șcheii Brașovului.

În Moldova și Țara Românească, cărțile de strană în limba română aveau să vadă lumina tiparului în veacurile XVII–XVIII, prin eforturile mitropoliților Dosoftei al Moldovei și Antim Ivireanul al Ungrovlahiei, ultimul fiind adevăratul ctitor al limbii române liturgice unitare, prin traducerea majorității cărților de slujbă în dialectul muntenesc.

De eforturile de introducere a limbii române în cultul ortodox se leagă și procesul de „*rumânire*” a *muzicii de strană*, respectiv de traducere a cântărilor bisericești, Inițiată de Filotei sîn Agăi Jipei (1670–1720), protopsaltul mitropoliei Ungrovlahiei, a fost continuată de Șerban protopsaltul, Ioan sîn Radului Dumea Brașoveanu (+1776), Mihalache Moldoveanu și alții.

În secolul al XVIII–lea, Școala muzicală de la Mănăstirea Neamț a avut un rol însemnat în demersul românirii cântărilor de cult, impunându-se nume celebre, între care Iosif monahul și Visarion ieromonahul.

Procesul de introducere a limbii române în cult a fost încetinit în perioada domniilor fanariote (1711-1821 în Moldova și 1716-1821 în Țara Românească). Revoluția lui Tudor Vladimirescu, de la 1821, a readus domniile pământene și ierarhii români în scaunele episcopale din Moldova și Țara Românească, favorabili continuării procesului de introducere a limbii naționale în cult.

### **b. După reforma hrisantică**

În secolul al XIX-lea, are loc *reforma muzicii bizantine*, operată la Constantinopol de către Hrisant Arhimandritul (+1843), Grigorie Levitul (+1822) și Hurmuz Hartofilax (+1840), care viza simplificarea complicatei notații cucuzeliene și adoptarea unei forme mai concise (*syntonom*) de interpretare. Aceasta a găsit de timpuriu teren prielnic de răspândire în Țările Române prin dascălii greci care au activat în școlile de muzică bisericească de aici: Petre Protopsaltul și Grigorie Vizantie la seminarul Socola de la Iași, iar Petre Efesiul și Dionisie Fotino la București. Adoptarea reformei hrisantice a stimulat procesul de românire a cântărilor noastre bisericești. Principalii artizani au fost Macarie Ieromonahul (1770-1836) și Anton Pann (1796-1854) care au tradus cântările de cult în grai românesc, le-au publicat și au pus bazele școlii românești de muzică bisericească. Procesul de românire a cântărilor de cult a fost continuat și definitivat de către paharnicul Dimitrie Suceveanu (1816–1898), precum și Ghelasie Basarabeanul (?–1851), Teodor Georgescu (1824–1880), Ștefanache Popescu (1824–1911), Oprea Demetrescu (1831– ?), Ioan Zmeu (1860–1922), Theodor Stupcanu (1861–1926), Nicolae Severeanu (1864–1941), Ioan Popescu–Pasărea (1879–1943) și alții. Dintre aceștia, o contribuție definitivă la simplificarea și realizarea cât mai artistică a melodiilor bisericești au avut-o Ștefanache Popescu, care a impus tendința spre metrizare, instituind așa numitul metru îndoit (*alla breve*) și Ioan Popescu Pasărea, care a conferit proporție, echilibru și suplețe ritmică liniilor melodice.

### **c. Muzica de tradiție bizantină în Transilvania și Banat**

În Transilvania și Banat, existența bimilenară a cultului creștin bizantin dovedește utilizarea celor opt glasuri bisericești dintotdeauna pe aceste meleaguri. Existența unei Biserici Ortodoxe organizate, în regiune, implica necesitatea pregătirii personalului care deservea cultul. Aceasta se realiza în mănăstirile și bisericile mai însemnate din Ardeal și Banat.

Suprimarea Mitropoliei Ortodoxe a Transilvaniei în 1701 prin înființarea Bisericii Române Unite cu Roma, demolarea mănăstirilor, interzicerea legăturilor cu Mitropoliile Ungrovlahiei și Moldovei, au făcut ca tradiția bizantină din aceste provincii să își găsească propriile căi de supraviețuire. Muzica bisericească s-a menținut și transmis din generație în generație prin viu grai. Contaminarea vechilor melodii bisericești cu inflexiunile cântului popular românesc a conferit muzicii bisericești un caracter zonal pronunțat, reflectat în multitudinea de variante regionale.

#### **d. Transcrierea pe portativ și uniformizarea cântărilor psaltice**

În Țările Române, muzica bisericească de tradiție bizantină a utilizat notația neumatică. Încercările de transcriere a muzicii de strană din notație neumatică în notație occidentală, au fost sortite eșecului, în Bisericile aflate sub jurisdicția Patriarhiei de Constantinopol.

Cea dintâi notare pe portativ a cântărilor românești de strană a fost făcută în Bucovina de către mitropolitul Silvestru Andrievici Morariu. Acesta publică în anul 1879, la Viena, lucrarea *Psaltichia românească așezată pe note musicale*. În Moldova, s-a procedat la transcrierea pe notație liniară a majorității cântărilor de cult de către muzicienii Gavriil Musicescu, Gheorghe I. Dima și Grigorie Gheorghiu, cu susținerea episcopului de Roman, Melchisedec Ștefănescu.

Preocuparea pentru transcrierea muzicii psaltice pe notație liniară este strâns legată de tendința de *uniformizare a cântării de cult* practică la noi. Ea viza, pe de o parte, unitatea repertoriului muzical în Biserica Română, iar pe de altă parte, unitatea modului de interpretare a cântărilor.

În mod oficial, acțiunea de uniformizare a întregului cult al Bisericii Ortodoxe Române a fost demarată de către Patriarhia Română abia în anii 1950–'51, la inițiativa patriarhului Justinian Marina. În acest scop, o comisie de specialiști, formată din preot Grigorie Costea, profesor Nicolae Lungu și profesor Ion Croitoru, a procedat la revizuirea, simplificarea și tipărirea cântărilor de cult în dublă notație, neumatică și liniară.

Transcrierea pe portativ a melodiilor psaltice a condus la estomparea caracteristicilor orientale. Eliminarea excesului de ornamente, nivelarea diferitelor mărimi intervalice după modelul tonurilor și semitonurilor, cât și, uniformizarea interpretării, au făcut posibilă valorificarea lor corală de către compozitorii români, începând cu ultimile decenii ale veacului al XIX-lea.

## **Capitolul II. Cântarea corală liturgică în Biserica Ortodoxă Română**

### **II.1. Apariția și afirmarea liturghiei corale în Bisericile Ortodoxe**

Cântarea liturgică a Bisericii Creștine, în mod tradițional, este monodică. Biserica Ortodoxă Rusă a fost cea dintâi care a adoptat cântarea armonică în cult, în locul milenarei monodii bizantine. Două instituții corale bisericești aveau să joace un rol definitoriu pentru cultura muzicală religioasă rusească: *Corul Capelei Imperiale* din Sankt Petersburg și *Corul Sinodal* al Patriarhiei. O pleiadă întregă de compozitori ruși au înzestrat Biserica Ortodoxă Rusă cu un repertoriu bogat și unic, a cărui faimă a depășit hotarele țării. Notorietatea școlii rusești de compoziție coral-liturgică, frumusețea repertoriului, precum și climatul muzical european al acelor timpuri au determinat și celelalte popoare ortodoxe – sârbi, bulgari, români și diaspora greacă – să introducă muzica corală în propriile biserici, după modelul Bisericii Ruse.

*Cele dintâi tratări corale ale cântării liturgice psaltice* (la patru voci mixte, cu băieți la sopran) – au fost realizate în anul 1844, la Viena, în sânul comunităților grecești, grupate în jurul a două biserici: *Sfânta Treime* și *Sfântul Gheorghe*. Astfel au fost create și tipărite primele două liturghii corale pe melodii bizantine, scrise de Benedict Randhartinger și Gottfried von Preyer.

#### **II.1.1. Afirmarea artei corale în Biserica Ortodoxă Română**

Tradiția milenară a cântului bisericesc monodic din Principatele Române avea să se confrunte, în secolul al XIX-lea, cu provocarea pătrunderii muzicii corale în lăcașurile noastre de cult. Biserica Ortodoxă Română, neunitară administrativ datorită contextului politic, avea să resimtă ecoul adoptării cântului coral de către celelalte Biserici Ortodoxe surori – Rusă, Sârbă, Bulgară și comunitățile grecești din interiorul granițelor Imperiului Habsburgic.

Deschiderea Moldovei și a Țării Românești către cultura vestică după revoluția lui Tudor Vladimirescu de la 1821, reprezentațiile de operă ale unor trupe străine pe teritoriul românesc, infuzia de cultură muzicală apuseană în Transilvania și Bucovina aflate sub administrație habsburgică, desele staționări ale trupelor ruse în Moldova, în cursul secolelor XVII–XVIII, datorate războaielor ruso-turce, au creat condițiile promovării muzicii occidentale printre români. În acest context, trezirea

interesului românilor pentru muzica corală determină pătrunderea în propriile lăcașuri de cult a cântării plurivocale.

Manifestări izolate ale cântului coral în bisericile românești sunt atestate încă din secolul al XVIII-lea; mărturie stau manuscrisul muzical în notație neumatică bizantină, datat 1 iulie 1726, conținând un *Kyrie Eleison* la patru voci mixte, aflat în Biblioteca Academiei Române – Filiala Cluj, iar în Moldova, existența *Corului rusesc de muzică vocală* de la Mănăstirea Neamț, în jurul anului 1782.

**Primul cor românesc** ia ființă în **Banat**, în 1840, **la Lugoj**; în **Ardeal**, la Cluj, în anul 1850, urmat de corul mitropolitan din Sibiu (1854), la inițiativa ierarhului Andrei Șaguna. În preajma aceluiași an, muzica corală pătrunde și în Biserica Ortodoxă din **Bucovina**, sub patronajul episcopului Eugenie Hakmann.

În **Țara Românească**, *actul de naștere al primului cor* îl constituie înființarea „*Horului trupei vocale*” în anul 1836, la dorința domnitorului filorus Alexandru Dimitrie Ghica.

În **Moldova**, la Iași, **primul cor** s-a constituit în anul 1844 din seminariștii de **la Socola**, de către Alexandru Petrino.

**Introducerea oficială a cântării corale în Biserica Ortodoxă Română** a avut loc după Unirea Principatelor (24 ianuarie 1859), prin promulgarea unor decrete domnești de către domnitorul Alexandru Ioan Cuza. Odată creat cadrul legal, mișcarea corală românească ia avânt prin încurajarea corurilor existente, înființarea de noi formații corale și apariția societăților muzicale.

## **II.2. Direcții de influență în creația coral liturgică românească**

Introducerea muzicii corale în Biserica noastră a presupus, pe lângă înființarea de coruri, și punerea în lucru a unui *repertoriu adecvat ceremonialului liturgic*. În lipsa unor liturghii corale autohtone, s-a procedat la împrumutarea lucrărilor deja existente, îndeosebi din repertoriul rusesc.

Nevoia unui repertoriu liturgic autohton a determinat o întreagă pleiadă de compozitori să se întrecă în a compune un repertoriu variat. Astfel s-au conturat trei direcții de influență, respectiv curent componistice: creația coral-liturgică înrâurită de cântarea bisericească

rusă; creația coral–liturgică de influență clasico–romantică și creația corală care valorifică melodiile tradiționale de strană.

### **II.2.1. Creația corală bisericească de influență rusă**

Influența rusă a adus măreția cântului coral specific lumii slave și un limbaj muzical european filtrat prin prisma spiritului rus, deja adaptat la cerințele cultului ortodox. Prin concertele ample pătrund sonoritățile de tip baroc și tratarea corală cu valențe orchestrale, care să compenseze lipsa cântării instrumentale, în tradiția ortodoxă. Lucrările corale rusești de concert au constituit modele de urmat pentru posteritate, mărturie stând mulțimea de producții de gen.

Compozitorii din prima generație, precum Ioan Cartu, George Ionescu, Gheorghe Burada, Alexandru Podoleanu, Ion Bunescu, Ion G. Murgur, Gavriil Musicescu și alții, au creat un repertoriu coral bisericesc care a avut ca model stilul cântărilor bisericești ce iradiau din Rusia pravoslavnică.

Creația corală bisericească românească de această factură atinge culmile măiestriei prin lucrările compozitorului Gavriil Musicescu.

Creația corală aflată în parte sub influență rusă se caracterizează prin monumentalitate, suplețea și firescul melodiilor, scriitură preponderent omofonă, cu elemente de polifonie imitativă, armonie aerisită, bazată în principal pe înlănțuiri tonale, cu reminiscențe de armonie modală ce rezidă îndeosebi în alternanța major–minor a tonalităților relative, alternanța cuplajelor vocale de tip sopran–alto și tenor–bas, exploatarea registrelor grave bărbătești (până în sunetul *do* din octava mare), divizarea partidelor corale până la opt voci, în special sopran, tenor și bas, cu dublarea vocilor și valorificarea contrastelor dinamice prin alternanța de tip concertant a compartimentelor de tip soliști–tutti. Atmosfera pe care o degajă un asemenea repertoriu, induce stări emoționale contrastante, de interiorizare sau de exaltare, compatibile stărilor de rugăciune sau proslăvire din cultul ortodox, constituind virtuți artistice care i-au asigurat viabilitatea în repertoriul coral liturgic românesc.

### **II.2.2. Creația coral bisericească de influență clasico–romantică**

Aportul direcției clasico-romantice, la făurirea unui repertoriu coral liturgic românesc a constat, mai ales, în mulțimea de lucrări de acest tip. Contribuția cea mai însemnată rezidă în valorificarea unei tehnici de execuție muzicală europene precum *fugato*, madrigalul după model

renascentist, polifonia bachiană, imitația stictă și liberă, utilizarea unor forme baroce precum *fuga corală*, sau de tipul invențiunii, la care se adaugă densitatea limbajului armonic, de factură romantică.

Influența *clasico-romantică*, în creația coral liturgică românească, a pătruns pe *filieră germană*, conturând două școli, care au evoluat independent, în funcție de spațiul teritorial-administrativ în care s-au manifestat: una în teritoriile românești integrate Imperiului Habsburgic (Ardeal, Banat, Bucovina), cu reprezentanți români, care au studiat la Viena și alta, în Principatele Române, ai cărei exponenți erau de origine germană. Din prima școală fac parte: Isidor Vorobchievici, autor al unei creații coral-liturgice vaste, Ciprian Porumbescu, frații Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Gheorghe Dima, Augustin Bena, Francisc Hubic, Sabin Drăgoi s.a.

Dincoace de Carpați, stilul clasico-romantic, în repertoriul liturgic, a fost reprezentat de Ioan Andrei Wachmann, Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, George Ștephănescu, Ioan Bunescu, Ioan G. Mugur etc.

Lucrările liturgice aparținând acestui stil se caracterizează printr-un limbaj muzical evoluat, melodii creații personale, multe din ele în stilul muzicii de operă italiană, pasaje cromatice, ritmică variată, punctată, armonie romantică, uneori intens cromatizată, cu dese inflexiuni modulatorii și chiar modulații bruște la tonalități îndepărtate, dese schimbări de tempo, pasaje polifonice, adesea în *fugato* și chiar lucrări în formă de fugă corală, dinamică în valuri și amănunțit notată în partitură.

### **II.2.3. Creația corală care valorifică melodia tradițională de strană**

Tratarea corală a melodiei psaltice a avut propria evoluție în timp, care a presupus tatonări, experimentări, asimilări, adaptări de scriitură, realizarea unei sinteze între limbajul melodic psaltic, de natură modală, și cel armonic, de natură tonală. Tehnica tratării corale a evoluat de la simpla armonizare a monodiei psaltice la o scriitură mai sofisticată, polifonă, de tipul imitațiilor mai mult sau mai puțin stricte, până la imitația de tip *fugato*.

Reprezentanți: Alexandru Podoleanu, Teodor Georgescu, Gheorghe Cucu, Ioan Popescu-Pasărea, Mihail Berezovschi, Teodor Teodorescu, Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu, și Nicolae Lungu s.a.

Creația corală liturgică de asemenea factură se caracterizează în primul rând prin înveșmântarea plurivocală a melodiilor de strană,

îndătinat. Purtând denumirea generică de *Liturghii corale psaltice*, lucrările de acest tip utilizează cântarea de sorginte bizantină fie sub forma citatului melodic, din Anton Pann, Nicolae Frimu, Ștefanache Popescu, Ghelasie Basarabeanul, Dimitrie Suceveanu și Ion Popescu Pasărea, fie a melodiilor create în spiritul melosului bisericesc.

Melodiile utilizate aparțin îndeosebi tactului irmologic și stihiraric, sunt lipsite de ornamentare excesivă, principalele formule de ornament regăsindu-se în ipostaza formulelor ritmico-melodice. În privința tratării plurivocale se constată preferința pentru scriitura polifonă de tip motet, la D. G. Kiriac, T. Teodorescu și I. D. Chirescu, și preferința pentru scriitura omofonă la N. Lungu, C-tin Drăgușin, Al. Velea.

### **Capitolul III. Componente ale liturghiei ortodoxe în creația corală a compozitorilor români**

#### **III.1. Considerații preliminare**

Cântările liturghiei Sfântului Ioan Gură de Aur (Hrisostom) au făcut cele dintâi obiectul tratării plurivocale în demersul creării unui repertoriu coral liturgic românesc. Primele liturghii corale intonate în limba română, îndeosebi ale compozitorilor ardeleni, bănățeni și bucovineni, începeau cu *Imnul Trisaghion*, respectiv *Sfinte Dumnezeule*. Liturghiile corale scrise în aceeași perioadă în Țara Românească și Moldova includ și cântările dinaintea Trisaghionului, cu excepția *Fericirilor*.

#### **III.2. Tratarea corală a cântărilor liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur**

Cântările de cult ale Bisericii Răsăritene se clasifică în *răspunsuri liturgice*, deduse din dialogul oficiant-enoriași și *imnuri liturgice*, având un conținut poetic.

##### **III.2.1. Răspunsurile liturgice**

Răspunsurile liturgice, după conținutul și caracterul lor, se grupează în *ectenii* și *răspunsuri propriu-zise*.

A) *Ecteniile* reprezintă rugăciunea colectivă a enoriașilor, expusă de către oficiantul cultului (preot, diacon) sub formă de stihuri recitate (numite *cereri*), la care obștea credincioșilor – prin intermediul grupului de la strană sau cor – răspunde cu invocația-refren „*Doamne miluiește!*”, „*Dă Doamne!*” și „*Ție Doamne!*”. Potrivit numărului de stihuri pe care

le conține, pot fi reperate *ectenii mari, mici, întreite* și așa-numite *a cererilor*.

**Ectenia mare**, din debutul liturghiei, conține 14 stihuri cu răspunsurile aferente. În liturghiile care valorifică *tradiționalul cânt de strană*, s-au impus ecteniile ehurilor VIII (în *Ni*) și V (în *Pa*), ale căror melodii au fost transmise de către vestitul protopsalt Ion Popescu-Pasărea. Marea majoritate a compozitorilor au tratat coral îndeosebi ecteniile în glasul VIII, pe care le-au armonizat tonal în Fa major și Sol major. Tratarea corală a *ecteniei mari în glasul V* bisericesc se regăsește doar în creația de gen a câtorva compozitori: Ioan D. Chirescu, Paul Constantinescu și Nicolae Lungu, valorificând melodiile lui A. Pann, armonizate omofon în mi minor.

**Ecteniile mici** descind din ectenia mare. Conțin doar două răspunsuri *Doamne miluiește* și execută în prima parte a liturghiei, după *antifoanele 1 și 2*, și spre finalul acesteia. Muzical, sunt în același mod/tonalitate cu ectenia mare, constituind un factor de menținere a unității intonaționale și stilistice a liturghiei corale.

**Ectenia întreită** urmează imediat după lectura *Evangeliei* și își datorează denumirea întreitei invocații *Doamne miluiește*. Fiind de mici dimensiuni, se observă preferința pentru scriitura omofonă, cu înlănțuiri acordice autentice. Majoritatea covârșitoare a compozitorilor au abordat **glasul diatonic VIII**, cu bazul *Ni* transcris fie pe sunetul *sol* (I. P. Pasărea, I. D. Chirescu), fie pe sunetul *fa* (G. Ionescu, D. G. Kiriac, N. Lungu). Ectenia întreită în **glasul V** (în *Pa*) a fost înveșmântată coral de către Ioan D. Chirescu, cu tonica transcrisă pe sunetul *mi*.

**B) Răspunsurile propriu-zise** se constituie din *atenționări* și *îndemnuri rituale* ce au loc în jurul unor momente liturgice mai deosebite. Muzical, o importanță aparte o dețin *Răspunsurile mari*, din preajma actului euharistic. Dimensiunile mici, care le caracterizează, permit doar o scriitură corală omofonă. Înveșmântarea armonică nesofisticată, aerisită, cu înlănțuiri preponderent tonale fac din aceste răspunsuri o suită de melodii ușor de intonat și îndrăgite de popor. Se observă preferința pentru tonalitățile majore, în cazul repertoriului de sorginte clasicoromantică și de influență rusă. Din mulțimea de *răspunsuri mari* în diferite ehuri psaltice, majoritatea compozitorilor citează – în diferite variante – melodiile glasurilor VIII (în *Ni*), de Iosif Naniescu și ale glasului V (în *Pa*), prelucrate de Ion Popescu-Pasărea, după Anton Pann.

### III.2.2. Imnurile Liturghiei Ortodoxe

Liturghia ortodoxă (bizantină) conține un repertoriu bogat de imnuri, de dimensiuni variate, având rolul de a da expresie sentimentelor de pietate ale enoriașilor.

**III.2.2.1. Antifoanele liturghiei.** Denumirea lor vine de la *Psalzii antifonici* de odinioară (91, 92 și 94), intonați alternativ (antifonic) de către credincioși. Ele se împart în: *antifoane duminicale* și *antifoane praznicale*, ultimile intonate doar la Sărbătorile Împărătești. Ambele categorii de antifoane au făcut obiectul tratării corale, de către compozitorii români, dar în mod deosebit antifoanele duminicale. Fiind primele două imnuri din deschiderea liturghiei, se observă preferința pentru tonalitățile majore, în cazul liturghiilor corale de influență rusă și clasico-romantică, fapt ce avea să se reflecte și în cazul celor dintâi liturghii corale psaltice prin preferința pentru antifoanele ehului VIII, cu structură majoră. Remarcabilă este diversitatea structurii muzicale a antifoanelor, de la simplitatea recitativului coral, până la crearea unor melodii mai elaborate și valorificarea melodiilor de strană. Se observă o mică diferențiere în tratarea corală a melodiilor celor două ehuri, V și VIII: antifoanele ehului V, cu un ethos mai elegiac, solicită un tempo ușor mai așezat, favorizând elementele de polifonie imitativă, în tratarea corală, iar antifoanele ehului VIII, cu un ethos mai luminos, impun o mișcare mai vioaie și favorizează scriitura preponderent omofonă. Se constată preocuparea lui Kiriac și Chirescu pentru un discurs polifonico-armonic mai elaborat, în timp ce Teodorescu și Lungu sunt mai concisi, preferând mai degrabă armonizarea melodiei psaltice decât polifonizarea ei. În repertoriul coral în uz, s-au generalizat antifoanele scrise de Gavriil Musicescu și cele în glasurile V și VIII semnate de Nicolae Lungu.

**III.2.2.2. Imnul Trisaghion** își trage denumirea de la întreita intonare a cântării *Sfinte Dumnezeule*. Trisaghioanele liturghiilor corale în stil psaltic utilizează melodii bisericești în următoarele moduri bizantine: diatonicele I, V, VIII, cromaticul II și enarmonicul VII. Primele melodii psaltice valorificate de către compozitorii români pentru imnul Trisaghion au fost cele scrise în glasul cromatic II. Le regăsim în liturghiile lui George Ionescu, Ioan Popescu-Pasărea și D. G. Kiriac, armonizate tonal, după principiul tonalităților majore armonice (cu treapta a VI-a cromatizată descendent), respectiv în Fa major armonic (G. Ionescu) și Re major armonic (D. G. Kiriac și I. P. Pasărea). Melodia ehului VII a fost abordată de Dumitru Georgescu-Kiriac, Gheorghe

Cucu, Ioan. D. Chirescu, Grigore Panțiru și Ioan Popescu–Runcu. Transcrisă în Sol major, a beneficiat de o armonizare simplă, aerisită, dedusă din alternanță acordurilor de tonică și dominantă. Melodia în eh V, după Ghelasie Basarabeanul, a cunoscut cea mai largă răspândire în practica de strană, fapt pt care a și fost tratată coral de către mai mulți compozitori (M. Berezovschi, I. D. Chirescu, Gr. Panțiru, N. Lungu, etc).

***Trisaghioanele de inspirație corală rusă***, caracterizate printr-o melodică fluidă, discurs muzical tonal, scriitură omofonă, cu sonorități ample, ce rezidă în coloane armonice deduse din înlănțuirile acordurilor principale, preferința pentru tonalitățile majore și metrul ternar, se regăsesc în primele liturghii corale. ***Trisaghioanele*** aparținând literaturii coral-liturgice ***de expresie occidentală*** se caracterizează printr-o mare diversitate melodică, și o lipsă de unitate tematică și de concepție de la un autor la altul și chiar la același compozitor. Caracterul laic al melodiilor este evident, cu ritm *giocos*, frizând uneori muzica de scenă (Al. Flechtenmacher și Ed. Wachmann).

În anume sărbători obișnuitul *Sfinte Dumnezeule* este înlocuit de ***Trisaghioanele speciale Căți în Hristos v-ați botezat...***(eh I) și ***Crucii Tale...*** (eh II). Melodia psaltică a glasului I apare în cele mai cunoscute liturghii psaltice corale, la G. Ionescu, T. Teodorescu, D. G. Kiriatic, I. D. Chirescu, N. Lungu. Toți transcriu melodia acestui imn cu bazul *Pa* pe sunetul *mi*<sub>1</sub> și au folosit varianta abreviată. Cele dintâi tratări corale ale acestui imn au înveșmântat melodia psaltică după principiile polifoniei imitative (T. Teodorescu) sau nonimitative tonale (D. G. Kiriatic). Imnul ***Crucii Tale ne închinăm, Stăpâne*** aparține ehului cromatic II, cu ambitus infraoctavian. În literatura coral-liturgică românească, imnul ***Crucii Tale*** este întâlnit în dublă ipostază: glas *cromatic*, cu secundă mărită între sunetele *Ke ifes* și *Zo#* (tr. VI–VII), scara ehului dobândind aspectul unui mod major cromatic, valorificat astfel de Teodor Teodorescu, Dumitru Georgescu-Kiriatic, Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu, și glas *diatonic*, similar majorului natural (semitonurile între treptele III–IV și VII–VIII), valorificat de Gh. Cucu.

### III.2.2.3. Imnul Heruvic

Intonat inițial monodic, pătrunderea artei corale în Biserica Ortodoxă a determinat dezvoltarea acestei cântări liturgice în cele două imnuri cu caracter diferit, după principiul contrastului: *Heruvicul*, în tempo larg (*Adagio*) și *Ca pe împăratul*, în tempo mișcat (*Moderato*, *Allegro moderato*). Cel dintâi induce o atmosferă de o sobrietate mistică, predispunând la interiorizare, iar al doilea este un imn de slavă,

impunător, majestos, în care sentimentul pietății colective este exteriorizat la modul aclamativ. În literatura corală românească, primele heruvice au constituit traduceri din creația compozitorilor ruși. În această viziune imnul Heruvic dobândește *structură strofică*, cu variantele sale, de la cea mai simplă – *monostrofică*, în care toate cele trei fraze literare se repetă de trei ori – la forme tristrofice, de tip lied (**ABA**) și *barform* (**AAB**). Definitorii pentru stilul coral liturgic de influență rusă rămân cele două heruvice ale compozitorului ieșean Gavriil Musicescu: în *Re major*, scris pentru cor mixt la 6 voci (deduse din divizarea tenorilor și bașilor) și în *Do major*, pentru cor mixt la 8 voci, ambele intonate de către *Corul Capelei Sinodale* din Moscova, primul în iulie 1898 și al doilea în martie 1899. Ambele heruvice au o scriitură preponderent omofonă. Specificul acestor heruvice constă în constituirea acestui imn din două mișcări contrastante, în suită, legate între ele prin acorduri de dominantă, cu rol de punte (*Amin*-urile de la pomeniri).

Heruvice scrise în *stil clasic-romantic* se caracterizează prin lipsa unității elementelor de limbaj. În acest sens, există mari diferențe de la un autor la altul. Doar forma muzicală de lied, abordată de majoritatea compozitorilor circumscriși acestui stil, constituie un element comun heruvicelor de acest tip. Melodiile, lipsite de unitate tematică, sunt create liber, urmărind trasee tonale prestabilite de compozitor, de obicei în zona tonalităților înrudite. În majoritatea cazurilor, aceste heruvice utilizează o scriitură omofonă, cu discurs muzical încadrat îndeosebi în metru binar – mai rar și în metru ternar (3/4 și chiar 6/8) – însoțit de minuțioase indicații agogice și de expresie. Tempoul inițial al heruvicului clasic-romantic, de regulă, poartă indicația *Adagio*, cu precizarea *ma non troppo*, *espressivo*, *sostenuto* sau *Andante religioso*, etc, iar *Ca pre împăratul*, în tempo repede – *Allegro (moderato)* etc. O caracteristică agogică a acestor heruvice o constituie *schimbările de tempo* operate pe parcursul discursului muzical. Uneori heruvicile de factură clasic-romantică abordează scriitura polifonă (Gh. Dima), fapt neobișnuit la omoloagele lor de influență slavă, în care predominantă era scriitura omofonă.

**Heruvicile corale de factură psaltică** valorifică melodiile de strană îndătinată, cărora li s-au adăugat în timp melodii create în spiritul cântărilor de strană. Ca structură modală, acestea aparțin ehurilor diatonice V și VIII. Cronologic, variantele heruvicului în glasul VIII au fost cele dintâi melodii care au cunoscut tratarea corală, după principiile armoniei tonale. Este vorba de heruvicile liturghiilor lui George Ionescu (București 1885), Dumitru Georgescu-Kiriatic, Ion Popescu-Pasărea

(București 1908), Gheorghe Cucu și, ulterior, Ioan D. Chirescu, Nicolae Lungu, Ion Runcu, Grigore Panțâru s.a. La începutul secolului XX încep să fie abordate și heruvicile ehului minor V, dintre care mai cunoscute sunt cele ale lui Teodor Teodorescu, Ioan D. Chiriac și Nicolae Lungu. Dintre acestea, de-a lungul timpului, s-au impus heruvicile în glasurile VIII și V de I. D. Chirescu și N. Lungu.

*Heruvicul psaltic în glas V* a fost tratat coral de către compozitorii Teodor Teodorescu, Ioan D. Chirescu și N. Lungu, care citează variante ale aceleiași melodii, atribuită lui Anton Pann. Melodia citată de Teodorescu și Chirescu e mai aproape de ce a lui Pann, în timp ce Lungu abordează varianta melodică prelucrată de Ioan Popescu-Pasărea. Compozitorii intervin asupra melodiilor citate prin ajustarea melismelor de prea mari dimensiuni, conferirea unei facturi mai silabice și re poziționare textului literar, potrivit accentelor prozodice cu accentele melodice. Transpunând melodia ehului V psaltic într-un mod minor de *sol*, Teodor Teodorescu crează un adevărat motet care, prin tehnica imitativă utilizată, amintește de motetele renașcentiste.

Melodiile heruvicului în eh V și a celui în glasul VIII de I. Popescu-Pasărea au intrat în repertoriul de strană autorizat de Sinodul Bisericii Ortodoxe Române, prin acțiunea de uniformizare a cântării liturgice în Patriarhia Română. Nicolae Lungu intervine asupra frazelor melodice supradimensionate, pe care le ajustează, conferindu-le proporții rezonabile. În consecință, melodia devine mai concisă, mai silabică și – în ultimă instanță – mult mai potrivită tratării corale. Spre deosebire de predecesorii săi, Nicolae Lungu adoptă o scriitură preponderent omofonă, cu vagi elemente de contrapunct imitativ, inserate pe alocuri. Armonia utilizată este tonal-modală, ce îmbină în lăntuirile acordice autentice cu în lăntuirile plagale, pasajele în unison cu pasajele plurivocale.

**III.2.2.4. Iubi-Te-voi, Doamne** este constituit din primul verset al Psalmului 17 și are un caracter devoțional, exprimând atașamentul față de divinitate. Ca imn coral-liturgic se regăsește doar în compozitorii care au valorificat melodiile de strană și anume: Teodor Teodorescu, Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu. Ei citează două melodii psaltice: una majoră, în glasul VII și alta minoră, în ehul V, atribuită arhiereului Evghenie Humulescu (1870–1931). Teodor Teodorescu valorifică coral melodia ehului VII, îmbinând tehnica polifoniei imitative cu monodia acompaniată.

Melodia glasului V, în *Pa*, a fost tratată coral de către Ioan. D. Chirescu și Nicolae Lungu. Primul compozitor transpune melodia într-un *mi eolic* (sextă și septimă mici, la bază), iar cel de al doilea într-un *sol eolic*. Cum cei doi au conceput imnul pentru voce solistică acompaniată de cor, abordarea de tonalități diferite este determinată de ambitusul vocii pentru care au scris: solo de bariton, în cazul lui I. Chirescu, și solo de tenor, în tratarea semnată de N. Lungu. Varietatea și frumusețea ornamentării melodiei, de către Lungu, diversitatea ritmică (sincopat, punctat, triolet, optime și două șaisprezecimi), strălucirea ambitusului vocii soliste, au constituit tot atâtea atuuri în favoarea acestei variante, devenită cea mai cântată de către corurile bisericești.

### III.2.2.5. Sfânt, Domnul Savaot

Imnul de slavă „*Sfânt, Domnul Savaot*”, prin solemnitatea și grandoarea sa, contrastează cu gravitatea celorlalte cântări ce pregătesc momentul sacrificiului euharistic. Două melodii bisericești au fost tratate coral: una în ebul VIII, a lui Iosif Naniescu și alta în ebul V de Anton Pann. Prima a folosit ca sursă melodică compozitorilor G. Musicescu, D. G. Kiriac, Gh. Cucu, I. D. Chirescu și N. Lungu.

Prima melodie se constituie din 6 fraze melodice, cu profiluri suple, perfect mulate pe sensul textului literar. Majoritatea tratărilor corale comportă o scriitură omofonă, cu melodia încredințată partidei de sopran, conform principiului *monodiei acompaniate*. Chirescu și Lungu recurg la tensionarea discursului muzical cu ajutorul polifoniei imitative, însoțită de semnale ritmice de tip anapest, pe exclamația *Osana*.

Una dintre cele mai inspirate melodii a **imnului Sfânt, Domnul Savaot** rămâne cea a lui Anton Pann, în ebul V, constituită dintr-un lanț de 5 fraze de un înalt nivel artistic, urmărind să ilustreze cât mai fidel sensul textului literar. Frumusețea și firescul melodiilor, inventivitatea înveșmântării corale temelor psaltice fac din acest imn adevărate bijuterii muzicale care pot fi prezentate nu doar în cadrul serviciului liturgic ci și în programele concertelor de muzică religioasă.

### III.2.2.6. Pre Tine Te lăudăm

Imn de salvă, este plasat în momentul cel mai important al Liturghiei, când are loc consacrarea darurilor euharistice, fapt pentru care deține o încărcătură emoțională deosebită. *Pre Tine te lăudăm* a cunoscut

diverse ipostaze corale, îndeosebi în creația de inspirație rusă și occidentală, unde caracterul doxologic al imnului este evidențiat prin majestatea discursului muzical, prezentat în tonalități majore. În practica corală bisericească au câștigat notorietate acele lucrări care valorifică melodiile de strană și îndeosebi *Pre Tine Te lăudăm* în ehul V, mod minor, a cărei melodie lirică a fost percepută ca fiind mai adecvată momentului liturgic de consacrare a darurilor euharistice, mai potrivită în a crea o atmosferă de reculegere și rugăciune, proprie acestui moment de o solemnitate unică în cadrul întregii liturghii. Se observă tendința de ornamentare a melodiei în variantele pe care le-a cunoscut, de la Anton Pann, la Ioan Popescu-Pasărea și până la Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu. Tratările corale ale ultimilor doi compozitori au atins o măiestrie care cu greu poate fi depășită, ceea ce le conferă statutul de lucrări corale demne de repertoriile de concert.

### III.2.2.7. Tatăl nostru

Constituind una dintre cele mai intime și mai cunoscute rugăciuni, ce însoțește pe om de-a lungul întregii sale vieți, din copilărie și până în pragul „marei treceri”, majoritatea compozitorilor români, preocupați cu făurirea unui repertoriu coral liturgic, au compus muzică pe acest text sacru. Prin urmare, creațiile corale cu titlul *Tatăl nostru* au îmbrăcat discursuri muzicale diverse, integrate celor trei direcții de influență: rusă, clasico-romantică și tradițională de strană. Astfel, în lucrările corale ale lui Gavriil Musicescu, din perioada activității sale în Basarabia. Din repertoriul de factură occidentală, o largă și viabilă circulație a cunoscut lucrarea compozitorului bucovinean Ciprian Porumbescu, scrisă pentru cor bărbătesc la patru voci, ulterior adaptată pentru cor mixt, de compozitorul Nicolae Ursu. În creația corală de inspirație bizantină, a fost valorificată melodia ehului V stihiraric (cu bazul în *Pa*), compusă de vestitul protopsalt Anton Pann și transcrisă pe notație liniară de Ioan Popescu-Pasărea. Ea a fost prelucrată coral de D. G. Kiriac, I. D. Chirescu și N. Lungu. D. G. Kiriac și Lungu procedează la armonizarea melodiei lui Pann conform principiului monodei acompaniate, cu încredințarea citatului melodic partidei de sopran. Ioan D. Chirescu abordează o tratare mai elaborată, ce comportă pasaje solistice, trecerea melodiei de la o voce la alta și pasaje polifonice de tip *fugato*. Din rațiuni liturgico-pastorale de a antrena pe toți credincioșii în cântarea obștească, s-a încetățenit uzanța intonării omofone a acestei rugăciuni de către toți enoriașii, pe melodia lui A. Pann. Lucrările corale cu această titulatură

sunt accesate îndeosebi în cadrul slujbelor ocazionale, la botezuri și cununii, atunci când este solicitată prezența corului.

### III.2.2.8. Imnul *Axion*

Echivalentul imnului *Ave Maria* din *missa romano-catolică*, imnul *Axion* a aflat o tratare corală pe măsura semnificației lui, în repertoriul liturgic românesc. Există două tipuri de axioane: *duminicale* și *praznicale*.

*Axionul duminical* a fost tratat coral de către marea majoritate a compozitorilor români, creatori de muzică de cult. Este întâlnit în toate liturghiile corale, în oricare din ipostazele curentelor muzicale în sfera cărora acestea se subscriu. Din repertoriul bisericesc de influență corală rusă, axionul duminical reprezentativ rămâne cel scris de compozitorul Gavriil Musicescu, în Fa major. Axioanele compuse în stil occidental, se caracterizează prin diversitatea limbajului muzical de la un autor la altul, cu discurs muzical neunitar, adesea dramatizat, cu o melodică în spiritul corurilor de operă italiene. În repertoriul actual al corurilor bisericești se cântă, cu precădere, axioanele cu melos psaltic. Ele valorifică melodiile ehurilor V și VIII, psaltic.

Axioanele duminicale corale în glasul V valorifică trei surse melodice ale căror autori ne sunt cunoscuți: Varlaam Monahul, Ion Bunescu, George Ionescu și Nicolae Lungu, Ioan Popescu-Pasărea, și Ioan Popescu-Brănești. Melodia lui Varlaam Monahul – *Vrednică ești cu adevărat* – datorită frumuseții, strălucirii și supleței ce o caracterizează, a constituit de timpuriu o sursă de inspirație pentru creatorii de liturghii corale: Ion Bunescu, George Ionescu și Nicolae Lungu. Melodia axionului duminical în eh V de Ioan Popescu-Pasărea, după o melodie mai veche, de Anton Pann, a cunoscut cea mai largă abordare, în tratarea corală a lui Teodor Teodorescu, Ioan Popescu-Pasărea, Mihai Berezovschi și Ioan D. Chirescu.

*Melodia Axionului duminical în glasul VIII* bisericesc, apare în variante diferite, în liturghiile corale semnate de G. Ionescu, D. G. Kiriatic, Gh. Cucu și I. D. Chirescu. Ele dovedesc o sursă comună, nedeclarată de către cei care le-au citat. La acestea se adaugă axioane cu melodii create în spiritul ehului al VIII-lea, de Gheorghe Cucu și Ioan D. Chirescu.

*Axioanele praznicale* (în număr de 14) se regăsesc în creația coral-liturgică a compozitorilor Alexandru Flechtenmacher, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Mihail Berezovschi, Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu. Gavriil Musicescu compune *Axioanele praznicale* într-un mod cu totul ingenios. Jumătate din ele au o formă bipartită inedită, potrivit căreia prima parte este expusă în tempo lent (*Andantino*, *Maestoso* sau *Moderato*) și de regulă în măsură binară (4/4), în timp ce partea a doua

modulează – în mod obișnuit – la tonalitatea dominantei sau, mai rar, a subdominantei, aducând și un contrast de caracter (*Allegretto*, 3/4). *Axioanele praznicale psaltice* citează melodiile compuse de Macarie Ieromonahul și au fost valorificate coral de Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu. Scriitura omofonă predomină în lucrările lui Nicolae Lungu. Ioan D. Chirescu etalează un înalt nivel de tratare corală a melodiilor psaltice, pe care le citează cu mai multă fidelitate, intervenind cu reținere asupra lor.

*Axioanele* – duminicale și praznicale – rămân unele dintre cele mai frumoase imnuri corale liturgice, care prin dimensiunile lor ample, bogăția de mijloace componistice utilizate și varietatea lor constituie atât un patrimoniu de muzică sacră națională cât și un model de urmat în continuarea școlii autohtone de muzică corală bisericească.

### III.2.2.9. Chinonicul și concertul religios

Denumirea de *chinonic* vine din grecescul *kinonicón* (= ceea ce e comun) și semnifică cântarea liturgică intonată la strană în timpul împărtășirii preoților și a credincioșilor. Tempoul larg, frazele de largă respirație, melismatice și bogat ornamentate, compuse într-unul din cele opt glasuri bisericești, precum și textul literar constituit dintr-un verset din psalmi, definesc tipologia chinonicului. Potrivit perioadei liturgice în care sunt intonate, chinonicele se clasifică în *ale Triodului*, *Penticostarului*, și *Octoihului*. La acestea se adaugă grupa *chinonicelor speciale*, în număr de 16, intonate la praznicele împărătești, sărbători de sfinți și anumite zile cu semnificație liturgică deosebită. Dintre acestea, cel mai utilizat rămâne *Lăudați pe Domnul din ceruri* (Psalm 148, 1), reprezentând chinonicul duminical. În formă corală a pătruns, în lăcașurile noastre de cult, mai întâi în ipostaza traducerilor din repertoriul rusesc, cel mai cunoscut și mai des folosit fiind chinonicul compus de Dimitrie Bortneanski.

Una dintre cele mai vechi tratări corale a *chinonicului duminical psaltic* o datorăm lui Dumitru Georgescu-Kiriac „*Lăudați pre Domnul*”, în eh I. Preluând o melodie din transcrierile făcute de G. Musicescu, realizează un motet de o neasemuită frumusețe.

Evoluția chinonicului bisericesc, sub influența muzicii corale, spre forme plurivocale mono-, bi- și tristrofice, precum și apariția concertului coral, a dus la formarea unui corpus bogat de lucrări de concert. Cele mai multe lucrări de acest gen sunt scrise în spirit clasico-romantic, curent

care punea la îndemâna compozitorilor un limbaj muzical evoluat și le conferea o mare libertate de exprimare artistică.

**Concertul coral** a apărut pe solul spiritual al ortodoxiei ruse, fiind inițiat de pionierii cântului coral rusesc, Maxim Berezovski (1745–1777) și Dimitrie Bortneanski (1751–1825). El desemnează o lucrare de mari dimensiuni, în trei părți contrastante, concepută pe principiul dialogului dintre grupul *concertino*, al soliștilor vocali, și grupul *ripieno*, al întregului cor, notat *tutti*.

Creatorul concertului coral românesc este Gavriil Musicescu. El a compus două concerte, pe stihuri din Psalmi: **Concertul nr.1**, în Si bemol major – „*Cine se va sui în muntele Domnului*” și **Concertul nr. 2**, în Do major – „*Înnoiește-te noue Ierusalime*”.

**Concertul nr. 1**, compus din trei mari părți contrastante agogic și tonal (*Andante–Allegro*, în Si bemol major, *Adagio*, în Mi bemol major, și *Allegro–moderato* în Si bemol major), este scris după tipologia concertului baroc, fundamentată pe principiul alternanței *soliști–ansamblu*. Pasajele polifone, în spiritul muzicii baroce, îmbinate cu pasajele omofone, inflexiunile modulatorii la tonalitățile apropiate, alternanța cuplajelor vocale, melodică sinuoasă, armonia tonală, constituie elementele de limbaj coral caracteristice acestei lucrări.

**Concertul nr. 2** (*Allegro*, în Do major, *Andante sostenuto*, în Fa major și *Allegro*, în Fa major) urmează tipologia concertului clasic, având prima și ultima parte scrise în forma de *sonată fără dezvoltare*. Partea mediană are structură de *lied bipartit*. Compozitorul recurge la un aparat coral amplu, pentru 8 voci, cu valențe orchestrale, obținut prin divizarea partidelor corale, cu excepția partidei de alto. Lipsa dialogului soliști–*tutti* este suplinită de alternanța dintre întreg ansamblul coral și pasajele în cuplaje de două sau trei voci.

Constantin Baciuc abordează tipul de *concert cu solist vocal*: **Concertu' I–iu** – „*Dintru adâncuri am strigat*” (în si bemol minor), pentru solo de alto sau bariton (opțional) și cor. Lucrare de mari proporții, se constituie din trei părți distincte: *Moderato con moto* – si bemol minor, *Andante* – Mi bemol major și *Allegro moderato* – Si bemol major).

## Concluzii

Prin înscrierea teritoriilor locuite de către români în sfera politică și culturală ce iradia de la Constantinopol, muzica bisericească practică de veacuri în lăcașurile noastre de cult a fost de tradiție bizantină. Strâns legată de ritualul bisericesc, cântarea religioasă la români a avut

eminamente un caracter liturgic. Cântarea liturgică în teritoriile românești a cunoscut un proces îndelungat și lent de devenire, de la preluarea și transmiterea ei pe cale orală, la traducerea și autohtonizarea cântărilor de cult prin simbioza dintre melodiile de origine bizantină și elementele muzicale caracteristice poporului nostru, dobândind un specific național.

Secolul al XIX-lea a marcat începutul primenirilor în cadrul serviciului divin al Bisericii Ortodoxe Române, reflectate în muzica noastră de cult. În prima jumătate a veacului, în Țările Române se propagă *reforma hrisantică a muzicii bisericești*, fenomen ce a dat un nou impuls continuării procesului de traducere a cântărilor de strană, început de Filotei Ieromonahul (sec. XVIII) și desăvârșit cu Ioan Popescu-Pasărea.

Adevărata provocare pentru tradiționala cântare bisericească a venit în cea de a doua jumătate a secolului XIX, odată cu introducerea muzicii corale în bisericile românești, fapt care a adus intonații noi, neobișnuite până atunci în lăcașurile noastre de închinare, cu consecințe asupra evoluției ulterioare a acesteia. Până la acea vreme, prin muzică bisericească se înțelegea doar cântarea monodică de sursă bizantină, restul intonațiilor fiind considerate profane, laice sau nebisericești.

În procesul pătrunderii muzicii corale în bisericile românești, s-au profilat trei direcții distincte: de influență rusă, de factură apuseană clasico-romantică și așa-zisă *tradiționalistă*, de valorificare corală a cântului liturgic ortodox. Fiecare dintre aceste direcții componistice a avut propriul aport în tatonarea căilor de urmat, în cristalizarea, limpezirea și desăvârșirea unui repertoriu coral liturgic reprezentativ pentru Biserica Ortodoxă Română.

Influența cântului coral rusesc și cea de factură clasico-romantică au constituit primele curente ce s-au afirmat în crearea unui repertoriu coral românesc și au dominat cea de a doua jumătate a secolului XIX.

Înfiripate în ultimile decade ale veacului XIX, primele încercări de armonizare a unor cântări de strană au declanșat, la începutul secolului următor, un adevărat curent fundamentat pe ideea valorificării corale a veritabilului tezaur național de cânt liturgic ortodox, constituit din îndătinatele melodii de strană. Nume de seamă ale artei corale românești – Dumitru Georgescu-Kiriac, Teodor Teodorescu, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu și Nicolae Lungu, au creat un repertoriu coral liturgic valoros, care s-a impus și a fost acceptat de forurile superioare ale Bisericii Ortodoxe Române. În timp, elementele de limbaj muzical compatibile cu spiritualitatea lăcașurilor noastre bisericești au fost

reținute de practica liturgică, iar cele dovedite a fi cu totul străine de aceasta au fost eliminate, rămânând în uz doar repertoriul în care sufletul românului se regăsește spre a se ruga și a-L preamări pe Dumnezeu.

Contribuția însemnată a celor trei direcții componistice a constat îndeosebi în experimentarea, adaptarea, asimilarea și decantarea limbajului muzical armonico-polifonic la cerințele și spiritualitatea cultului liturgic ortodox. Influența rusă a adus măreția cântului coral specific lumii slave și un limbaj muzical european filtrat prin prisma spiritului rus, deja adaptat la cerințele cultului ortodox. Prin concertele corale ample pătrund sonoritățile de tip baroc și tratarea corală cu valențe orchestrale, care să compenseze lipsa cântării instrumentale, în tradiția ortodoxă. Lucrările corale de concert rusești au constituit modele de urmat pentru posteritate, mărturie stând mulțimea de producții de acest gen.

Aportul direcției clasico-romantice, la făurirea unui repertoriu coral liturgic românesc a constat, mai ales, în mulțimea de lucrări de acest tip. Contribuția cea mai însemnată a constat în valorificarea unor tehnici de execuție muzicală europene precum *fugato*, madrigalul după model renescentist, polifonia bachiană, imitația strictă și liberă, utilizarea unor forme baroce precum *fuga corală*, sau de tipul invențiunii, la care se adaugă densitatea limbajului armonic, de factură romantică.

Tratarea corală a melodiei psaltice a avut propria evoluție în timp, care a presupus tatonări, experimentări, asimilări, adaptări de scriitură, realizarea unei sinteze între limbajul melodic psaltic, de natură modală, și cel armonic, de natură tonală. Tehnica tratării corale a evoluat de la simpla armonizare a monodiei psaltice la o scriitură mai sofisticată, polifonă, de tipul imitațiilor mai mult sau mai puțin stricte, până la imitația de tip *fugato*.

Se observă că imitația *fugato* este plasată atât în debutul lucrărilor de mici dimensiuni cât mai ales în interiorul imnurilor ample (heruvice, chinonice), pentru a suplini lipsa secțiunilor dezvoltătoare pe care citarea cu fidelitate a melodiilor de strană nu le permite. Melodiile de strană nu pot fi supuse tehnicilor de prelucrare melodică dezvoltate în muzica cultă occidentală, fără a-i modifica profilul. Încercările de „reformă” a muzicii bisericesti tradiționale, întreprinse de D. G. Kiriac, Gh. Cucu și alți compozitori, care au vizat modificarea melodiilor vechi prin inserția unor pasaje melodice de vădită sorginte populară sau crearea de noi melodii prin procedee componistice străine de limbajul bisericesc consacrat, au fost sortite eșecului, trecând în arhiva de experimente componistice și

rămânând în afara circuitului viu al interpretării lor de către formațiile corale de biserică.

În redactarea unui repertoriu coral fundamentat pe valorificarea melodiilor de strană, un rol esențial l-a avut existența unui izvor melodic comun accesat de către autorii clasici ai liturghiilor corale de factură psaltică (Kiriac, Teodorescu, Cucu, Chirescu și Lungu), bazat pe liturghierele de strană ale lui Anton Pann, Iosif Naniescu, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanul și Ioan Popescu-Pasărea. În transcrierea melodiilor pe notație guidonică se observă mici diferențieri, de la un compozitor la altul; Kiriac operează ajustări de melodie, mai ales în zona pasajelor melismatice și bogat ornamentate melodic, în timp ce Chirescu păstrează mai fidel dimensiunile lor. Lungu le scurtează într-atât încât lucrările stihirarice devin preponderent silabice. În tratarea corală a acestor melodii se observă preferința pentru scriitura omofonă (armonică) a imnurilor și răspunsurilor liturgice mai scurte și tratarea polifonică a imnurilor de dimensiuni relativ mari, în cazul lui Kiriac, Teodorescu și Chirescu. Nicolae Lungu și Gheorghe Cucu abordează tratarea omofonă cu preponderență. Dacă Kiriac, Teodorescu și Lungu păstrează forma tradițională a cântărilor, Cucu și Chirescu o amplifică apelând la principiul variațional. În pofida valorii componistice a unor asemenea piese corale, cu discurs muzical elaborat, aceste cântări nu intră în repertoriul de cult în uz al formațiilor corale.

Tratarea corală a acestor piese atinge culmile măestriei în lucrările lui Chirescu. Acesta îmbină mersul armonic în terțe paralele cu unisonul coral, inserează isonul (simpu dublu și chiar triplu) în limbajul armonic al pieselor (îndeosebi în heruvice, chinonice și axioane), accesează adesea inserțiile de fugă (imitația fugato) în începuturile frazelor muzicale mediane, utilizează adesea mersul contrar al vocilor și un grad sporit de dezvoltare melodică, încât acestea dobândesc un profil linear și o independență aproape polifonice. Cu toate acestea *Liturghia psaltică pentru cor mixt* semnată de N. Lungu rămâne lucrarea cea mai cântată de către corurile de profil.

Cercetarea de față demonstrează bogăția, frumusețea și viabilitatea repertoriului coral psaltic trecut în uitare, care se cuvine reintrodus în repertoriul coral al formațiilor de biserică și nu doar. Aplecarea asupra modului de tratare a cântului liturgic ortodox în creația compozitorilor români deschide noi perspective de cercetare, precum abordarea detaliată a fiecărei direcții stilistice, a subramurilor cărora le-a dat naștere, a formelor muzicale utilizate.