

## SUPORT DE CURS PENTRU CÂNT BIZANTIN

Omul, creat de Dumnezeu cu trup (din pământ) și suflet (din suflarea Sa de viață), ființă unică și rațională, a căutat mărirea lui Dumnezeu, în starea paradisiacă bucurându-se de plinătatea acesteia, pe măsura descoperirii ei. Dar, amăgit de diavol, s-a îndepărtat de Creator, devenind pământean lipsit de mărire și rob sub povara păcatului.

Chinul vieții pământești și *nostalgia paradisului pierdut* (Nechifor Crainic) l-au determinat să caute împăcarea cu Dumnezeu, drept pentru care s-a gândit să-I aducă jertfe răscumpărătoare. Însă jertfele, *aduse de jos* ca prinos din truda pământească, au fost zadarnice, întrucât nu puteau suplini gravitatea trădării prin neascultare.

Creatorul, însă, pentru ca omul să nu fie pierdut întru totul, îndurându-Se de făptura mâinilor Sale, i-a făgăduit prin prooroci *trimiterea de Sus* a unui răscumpărător din robia păcatului, fapt realizat la *plinirea vremii* (Gal. 4, 4) în Persoana Fiului Ceresc, Dumnezeu-Omul Iisus Hristos, Care prin Jertfa Sa de biruință asupra morții i-a reînnoit mărirea edenică. De aici înainte oamenii cei noi aveau să-și însușească roadele mării din opera soteriologică a Domnului Iisus Hristos, trăind în armonie cu dumnezeirea în viața cea nouă: „*Vă îndemn, deci, fraților, pentru îndurările lui Dumnezeu, să înfățișați trupurile voastre ca pe o jertfă vie, sfântă, bineplăcută lui Dumnezeu; e închinarea voastră cea duhovnicească*” (Rom. 12, 1), „*în duh și în adevăr*” (In. 4, 23).

Pentru toate binefacerile primite de la Dumnezeu era nevoie de mulțumire, de recunoștință și de laudă către mărirea divină, întrucât „*din El și prin El și întru El sunt toate. A lui să fie mărirea în veci. Amin!*” (Rom. 11, 36). Astfel, omul îi datorează Creatorului său ascultare și cinstire, purtându-L în cuvânt și în inimă (în lăuntricul ființei, „*Dar ce zice Scriptura? Aproape este de tine cuvântul, în gura ta și în inima ta, adică cuvântul credinței pe care-l propovăduim*” – Rom. 10, 9), pentru că inima este locul în care se realizează întâlnirea dintre Dumnezeu și om – în două sensuri: ascendent (androteic, când omul se înalță cu inima la Dumnezeu) și descendent (teandric, când Dumnezeu cercetează inima omului, pentru a-i descoperi voia Sa) – Conform Diac. Dr. Grigorie T. Marcu, *Antropologia paulină*, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, Sibiu, 1941, p. 39-46.

Din punct de vedere androteic, dacă omul își va îndrepta inima către cele înalte, Dumnezeu îi „*va da pricepere în toate*” (II Tim. 2, 7), adică în minte, în duh și în grai. În sensul teandric, Domnul însuflă omului harisme, daruri ale Duhului Sfânt, ca de exemplu glosolalia (știința vorbirii în limbi). Având acest har, omul trebuie să experimenteze rugăciunea pentru a i se oferi și darul tălmăcirii, necesar în a comunica celor din jur trăirile sale interioare: „*Fiindcă, dacă vei binecuvânta cu duhul, cum va răspunde omul simplu „Amin” la mulțumirea ta, de vreme ce el nu știe ce zici?*” (I Cor. 14, 16). Așadar, având harul glosolaliei, este absolut necesar să se facă înțeles. Dar cum? Să se roage cu duhul, dar și cu mintea. Mai mult, să cânte cu duhul, dar și cu mintea. Cu alte cuvinte, dacă mintea nu înțelege ceea ce se roagă, nu este rugăciune iar dacă nu pricepe ceea ce cântă, nu este cânt: „*Că precum cele neînsuflețite, care dau sunet, fie fluier, fie chitară, de nu vor da sunete deosebite, cum se va cunoaște ce este din fluier sau ce este din chitară? Și dacă trâmbița va da un sunet nelămurit, cine se va pregăti de război?*” (I Cor. 14, 7-8). Harisma sa va fi folosită tuturor ascultătorilor numai în sensul implicării minții în glosolalie, pentru înțelegerea vorbirii, rugăciunii sau a cântării în Duh.

Viața cea nouă întru Hristos este însuflețită de mai multe daruri ale Duhului Sfânt (Gal. 5, 22-23), cum ar fi cele trei virtuți teologice: credința, nădejdea și dragostea. Dintre acestea, așa cum mărturisește Sfântul Apostol Pavel (I Cor. 13, 13), dragostea sau iubirea creștină are cea mai mare însemnătate, drept pentru care apostolul neamurilor îi cântă un imn de sublimă frumusețe (I Cor. 13, 1-8).

Iubirea, ca trăire întru Sfânta Treime, a constituit împlinirea sufletească a creștinului și s-a exprimat prin psalmi, imne și cântări duhovnicești: „*Vorbiți între voi în psalmi și în laude și în cântări duhovnicești, laudând și cântând Domnului, în inimile voastre*” (Efes. 5, 19). Altfel spus, trăirea prin iubire a sentimentului existenței prin dumnezeire s-a exprimat și s-a manifestat prin rugăciunea cântată.

Așadar, cântarea ar trebui să fie preocuparea teologilor care se pregătesc să slujească în cadrul serviciului divin. Nu sunt puține cazurile când fiecare dintre noi, participând la sfintele slujbe, în special la Sfânta Liturghie, suntem plăcut impresionati de felul în care preotul declamă ecteniile sau rostește Evanghelia. Ceea ce mai impresionează este și calitatea cuvântului cântat, adică legătura dintre muzică și text, constituită într-o unitate organică, esența limbajului muzical. Credinciosul care vine să se închine la biserică este emoționat de frumusețea dramaturgiei liturgice și este înălțat pe calea rugăciunii.

Cântarea liturgică este expresia unui stil de cântare bizantin, dezvoltat de-a lungul secolelor. Acest mod de cântare se numește recitativ liturgic. Recitativul liturgic a început să fie tratat cu mare interes de către instituțiile de învățământ teologic – seminariile și facultăți, secția pastorală – întrucât el reprezintă „unealta” principală a preoților în cadrul slujbelor religioase. Pe tot parcursul serviciului liturgic, începând cu ierurgiile și culminând cu Sfânta Liturghie, preotul folosește un singur stil de cântare, recitativul liturgic. Numai ocazional, preotul poate interpreta și cântări de strană, atunci când situația o impune. De altfel, cântăreții de strană folosesc acest mod de interpretare muzicală într-un procentaj mai mic, dar îndeajuns de semnificativ, cu precădere în cazul textelor cu caracter integral declamator – citirea Apostolului. Ceea ce se observă, ca fenomen răspândit pe cuprinsul întregii țări, este că preoții și cântăreții au fost nevoiți să învețe să interpreteze liturgic folosind ceea ce au putut prelua unul de la altul, „după ureche”, apărând astfel un folclor al formulelor liturgice, fără justificare în planul textelor de recitat. Desigur că există și interpreți care declamă deosebit de frumos, fără să aibă studii de specialitate. Sunt situații destul de izolate, din păcate. În cele mai multe situații, acești interpreți nu conștientizează procesul interpretativ, formularea lor liturgică fiind, pur și simplu, o trăire de moment.

Pentru o interpretare corectă, se va ține întotdeauna cont de personalitatea recitatorului și de situațiile de context. Se recomandă o privire de ansamblu asupra enunțurilor de recitat. De asemenea, interpretul va avea grijă să nu părăsească stilul bizantin al cântului – sunt situații, mai ales la bisericile unde există cor, când muzica corală depășește atmosfera bizantină și preotul este pus în fața unei situații dificile în cadrul recitativului. În asemenea condiții, preotul se va orienta către stilul de interpretare cu intonații operistice, respectând totuși, canoanele ce țin de cântarea în biserică și acordând atenție textului, ca element de bază al recitativului.

Sunt biserici unde cântarea la strană se execută în cel mai frumos și autentic stil ortodox bizantin. Recitativul liturgic se va adapta artei muzicale apărute în secolele de aur ale Bisericii.

Pentru a cunoaște stilul recitativ, condiția sine qua non este consultarea dicționarelor. Acestea indică drept surse ale recitativului vechea formă de cântare psalmodică și cântecul popular. Ele se combină armonios cu declamația. Psalmodierea este cântarea unui psalm într-o manieră monotonă, pe un singur ton. Mai importantă în Biserica Catolică decât în cea Ortodoxă, psalmodierea urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogățit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, lucru important, întrucât acest joc al treptelor alăturate este prezent în cântarea recitativă de astăzi. Cântecul popular se referă la influențele folclorice, izvoare de constituire a recitativului din muzica de operă, dar nu sunt de neglijat influențele folclorice asupra stilului și a modului de recitare, luând în calcul caracteristicile limbii în care se cântă.

Poporul român s-a născut creștin, ceea ce dezvăluie o legătură puternică a tradiției

folclorice românești cu ființa religioasă a creștinismului, ambele surse spirituale românești fiind oglindite în muzică. Aceasta nu înseamnă că recitativul liturgic permite influențe folclorice, în decursul veacurilor, cristalizându-se ca stil bizantin bine conturat.

Cel mai apropiat izvor de recitativ liturgic este cântarea ecfonetică – sec.VI-XIV. Cântarea ecfonetică era considerată manifestarea de debut a muzicii bizantine. Era declamarea solemnă a textelor liturgice, cu un contur melodic abia schițat, sub forma unor inflexiuni, folosindu-se accentuări prozodice variate, transmise nouă, astăzi, prin notația ecfonetică a timpului. Declamația textelor liturgice nu era lăsată la discreția comunităților creștine, ci era supusă unor reguli preluate din arta retorică antică și consemnată prin neume ecfonetice înscrise deasupra sau dedesubtul textului literar, deci era o declamație condusă prin semne inflexionale speciale. De aici deducem că muzica bizantină se naște din rostirea cuvântului, adică simbioza dintre muzică și text este un fapt genetic, nu doar o simplă potrivire de intonații. De altfel, arta muzicală bizantină își are rădăcina în retorica antică, retorică bazată pe anumite principii, cu rolul de a o transforma în artă. Arta muzicală bizantină nu permitea oricărui creștin din comunitate să o practice în serviciile religioase respective, ci presupunea o pregătire prealabilă în acest sens, lucru fixat și de canoanele Bisericii: „*Nu se cuvine să cânte în biserică alții oarecari de pe cărțile de piele decât canonicștilor psalți care se suie în amvon*”. Sublinierea aceasta denotă necesitatea unei aprofundări a muzicii, a formării specialiștilor îndrumători pentru recitativul liturgic.

Etimologia cuvântului „ecfonetic” presupune ridicarea glasului (ecfoneo=cu voce înaltă) în procesul declamării textelor. Din aceasta rezultă o altă caracteristică a recitativului liturgic, ecfonismul.

Declamația liturgică cere următoarele: rostirea unui text literar, versuri în special, cu voce tare, cu ton și cu gesturi adecvate. Aceste elemente sunt prezente în recitativul liturgic și vor fi studiate amănunțit. De asemenea, nu se poate vorbi de recitativ liturgic fără a avea o considerație asupra ritmului. Ritmul muzical al recitativului este în strânsă legătură cu recitarea textului. Recitatorul are în vedere stabilirea curgerii ritmice și logice a textului respectiv. În vorbire, unitatea minimă din punct de vedere ritmic este silaba, rostită printr-o singură emisie a vocii. Silabele sunt de două feluri: accentuate și neaccentuate. Prin combinarea lor se obțin formulele ritmice de bază, sau picioarele ritmice (troheu, iamb, spondeu, tribrah etc.). Spre exemplificare, alegem textul următor: Cu **pa**\_ce **Dom**\_nu\_lui\_să ne ru\_**găm**. Această ectenie conține zece silabe, dintre care a doua, a patra și a zecea sunt accentuate. În prozodia greacă distincția dintre silabe era făcută, în special, prin durată (silabă lungă=silabă accentuată; silabă scurtă=silabă neaccentuată), iar limbile moderne fac această diferențiere prin accentul de intensitate. Încercarea de rostire a textului cu silabele absolut egale este aproape imposibilă, nu mai vorbim de forma ei inestetică. Ar fi vorba de ceva nefiresc, de un artificiu de vorbire. Curgerea firească se va realiza prin evidențierea logică a silabelor accentuate. Cel care recită va evidenția fie Persoana către care ne îndreptăm rugăciunea, fie starea de pace necesară rugăciunii, fie însuși îndemnul la rugăciune.

Un alt aspect legat de curgerea ritmică este tempoul sau viteza recitării. Acest aspect este foarte important, întrucât sunt cazuri în care, din diverse motive, textul nu este inteligibil din cauza tempoului prea rapid sau fluctuant, neadaptat la condițiile acustice și de dramaturgie ale momentului. Ca exemplu, în marile catedrale, unde fondul acustic are o intensitate mare, desfășurarea recitării textului în tempouri rapide constituie un motiv inestetic, întrucât sunetul nu are timp să străbată tot spațiul, creându-se învălmășiri sonore neinteligibile, cu efecte nedorite: deconcertarea și plictisul credincioșilor. Modificarea foarte bruscă a tempoului și fluctuațiile permanente ale acestuia nu sunt binevenite. În cazul recitării unor fraze lungi într-un tempo prea rar, apare pericolul pierderii înțelesului pe parcurs și iritarea ascultătorilor.

De bună seamă că nu există „rețete” speciale de autocontrol al ritmului sau al tempoului. Fiecare caz în parte se studiază în particular.

Înălțimea sunetelor constituie un alt aspect al recitativului liturgic. Vorbind despre cântul liturgic bizantin, putem spune că este caracterizat printr-o linie melodică simplă, cu puține intervale, un soi de declamație bazată pe modelarea vorbirii prin ușoare inflexiuni ale vocii, într-o expresivitate solemnă. Aceste elemente muzicale constituie filonul muzicii bizantine, fiind prezente în toate sursele recitativului.

Astfel, vom sistematiza elementele melodice prin categorisirea recitativului după maniera de cânt. Există două maniere de cânt ale recitativului : *maniera strictă*, în care recitarea se face pe un singur sunet, generând recitativul pur; *maniera mai largă*, în care recitativul descrie mici desene melodice, generând recitativul combinat.

Recitativul pe un singur sunet pare a fi cel mai ușor de realizat, pentru că această manieră nu presupune probleme de ordin intonațional sau stilistic. În primul rând, recitatorul va stabili pe ce sunet va recita textul respectiv, opțiunile nefiind foarte numeroase. Se recomandă recitarea pe sunetul fundamental al modului în care se dau răspunsurile la strană, pentru a se realiza o unitate de ton. Se poate recita și pe o octavă mai sus sau mai jos față de fundamentală, sau de sunetul-reper dat de strană. Sunt și excepții de la regulă, când se recită pe dominantă a modului respectiv. Unii recitatori preferă această funcție modală, fie din dorința diversității de ton în atmosfera muzicală, fie din imposibilitatea de a cânta în registrul respectiv. Recitarea pe terță este mai rar întâlnită. Apare în cazul glasurilor I, II, IV și VI.

Recitativul combinat ocupă un loc aparte, datorită acelor formulări melodice care au mai multe funcții, atât din punct de vedere muzical, cât și dramaturgic. Delimitarea recitativului propriu-zis de formulele melodice se face prin mutarea pe alte sunete pe parcursul recitării, un fel de recitativ în manieră strictă, dar care nu rămâne pe același ton, ci evoluează treptat, ascendent sau descendent, acest periplu terminându-se cu o melismă, o formulă de cadență. Funcțiile modale de pe care se pleacă sunt mai numeroase. Fiecare frază recitată, așa cum se întâmplă la citirea Apostolului sau a Sfintei Evanghelii, are un sunet de la care se pleacă și un sunet terminus pe care se face cadență. Este de remarcat faptul că, la Apostol și Evanghelie, unde este vorba de un dialog între strană și altar, prin alunecare, în mod ascendent sau descendent, recitatorul poate ajunge la o cu totul altă fundamentală care să nu fie în concordanță cu tonul accesibil cântăreților de la strană. În acest caz, fie recitatorul își va adapta recitarea la regulile ce se impun pentru acordul muzical, fie cel de la strană se va adapta condițiilor noii fundamentale (se cere, totuși, o pregătire muzicală sau oarecare experiență).

Formulele melodice au roluri diferite în tratarea muzicală și liturgică. Formulele melodice sunt mai mult sau mai puțin consistente din punct de vedere calitativ și cantitativ. Rolul pe care îl au aceste formule se observă fie din consistența cantitativă legată efectiv de durata formulei ritmico-melodice, fie din valoarea calitativă legată de abordarea unui număr de trepte mai mic sau mai mare sau de diversitatea formulelor ritmice mai mult sau mai puțin dense. Astfel, într-un enunț pot fi evidențiate un grup de cuvinte sau un singur cuvânt. În recitativul recto-tono se poate realiza folosind mijloace mai puține (accente de durată sau intensitate, modificări sensibile de tempo, dinamice sau de timbru vocal). Formulele recitativului combinat îmbogățesc paleta expresivă prin desene melodico-ritmice, punând în valoare textele respective.

Există formule care anunță pe cei care trebuie să dea replica următoare. Acestea sunt formulele de cadență, mai ample și mai consistente. Întâlnim și altă situație: legătura strânsă dintre recitativ și cântarea propriu-zisă. De exemplu stihurile care preludiază anumite cântări – stihurile des folosite la Vecernie și Utrenie (la „*Doamne strigat-am*”; la stihovăna, la laude etc.) și în Sfânta Liturghie – antifoanele speciale. Formula de încheiere sau de cadențare a stihului împrumută formula de cadență a cântării preludiate de stihul respectiv. Elementele de ritm și tempo sunt foarte clar evidențiate, fiind conforme tempoului și ritmului cântării imediat următoare. Pentru a avea o privire de ansamblu asupra realităților existente în

recitativul liturgic bizantin, luăm în discuție două direcții de abordare a aspectelor melodice și ritmice.

Biserica Greacă folosește un recitativ liturgic foarte încărcat, cu formule melismatice dense, schimbarea sunetelor pe care se recită fiind mult mai dinamică decât în Biserica Ortodoxă Română. Alături de acestea, elementele de ordin timbral și ritmic înfățișează un recitativ foarte spectaculos, cu numeroase elemente de virtuozitate tehnică. O astfel de abordare este pe deplin explicabilă, întrucât limba greacă, în general și în textele liturgice, în special, cuvintele sunt mult mai bogate în consoane, conferind limbajului liturgic un aspect contorsionat. Alt factor important: slujbele se țin în greaca veche, limbă cunoscută de foarte puțini credincioși. Din acest motiv nu se înțeleg slujbele, iar ceea ce îi ține în biserică, pe lângă caracterul național al ortodoxiei grecești și puternicul sentiment de filiație cu Biserica, este și acest spectacol religios realizat cu toate mijloacele muzical-dramaturgice. Exemplul cel mai concludent este momentul „te re remurilor” în care ideea de spectacol general este pe deplin susținută. Se poate vorbi de un limbaj muzical cu totul aparte, în care cuvântul își pierde sensul noțional și devine instrument de tehnică muzicală.

Direcția românească de abordare a recitativului liturgic ține de mai multe aspecte:

1) **Aspectul fonetic al limbii române**, observând curgerea acestei limbi, bogată în vocale. Pentru cult, în Biserica Ortodoxă Română, se folosește limbajul religios, „limba vechilor cazanii”, care a fost adusă la zi cu grafia, cu topica, cu terminologia teologică consacrată. La români, limbajul religios este mai bogat în termeni slavoni și grecești, adaptați la canoanele primitoare ale limbii române de sorginte latină. Trebuie precizat faptul că toți credincioșii ortodocși români înțeleg perfect limba sfintelor slujbe. Acest fapt se datorează eforturilor muzicienilor români din toate timpurile, de a „români” cântările, după îndemnul Sfântului Apostol Pavel, care spune: „*În Biserică vreau să grăiesc cinci cuvinte cu mintea mea, ca să învăț și pe alții, decât zece mii de cuvinte într-o limbă străină*” (I Cor.14, 9). Sarcina celor ce recită este aceea de a înlesni curgerea limbii române în alcătuirea ei melodioasă.

2) **Linia muzicală** ce absoarbe un text într-o astfel de limbă trebuie să fie mai puțin învolburată de melisme, păstrându-și stilul respectiv, dar conservând totodată caracterul fonetic expresiv al limbii române. Aspectul fonetic și linia muzicală sunt legate de spiritualitatea poporului nostru, privită în evoluția sa istorică, socială și religioasă. Românii ortodocși au fost dintotdeauna mai blânzi la spirit, fapt ce se vede din toate elementele privitoare la Biserica Ortodoxă Română – aspectele arhitectonic, iconografic sau cele ce se leagă indirect de Biserică: politica, economia și relațiile cu celelalte culte. Această blândețe românească s-a concretizat într-o profunzime spirituală, care a dat numeroase nume de sfinți, martiri sau voievozi, teologi cu reputație internațională, într-un cuvânt, într-o viață bisericească intensă. Blândețea și spiritualitatea se regăsesc din plin în cântarea noastră bisericească bizantină, fiind foarte evidente și în recitativul liturgic, preponderent pe un singur ton, mai aproape de o recitare muzicală sobră, decât de un cântec melismatic spectaculos. Recitativul bizantin în limba română lasă claritatea textelor inspirate să-și poarte mesajul pe aripile sunetului, nu încarcă vocalele din text cu melisme care pot anula sensul de recitare a textului, transformându-l într-o cântare bogat ornamentată, cu ritm prozodic. Totuși, ambele maniere de cânt, pe un singur ton sau recitativul în manieră largă, trebuie întâi să reliefeze textul, cu bogăția de sensuri pe care o conține, textul fiind centrul de interes al imaginii muzicale a recitativului liturgic. În acest sens, menționăm că cele mai grave prejudicii aduse recitativului liturgic în iconomia muzicală a sfintelor slujbe, în afară de o melismatică prea bogată, sunt datorate discordanței de ton dintre cântare și recitare, mai ales în cadrul dialogului antifonic-responsorial între preot și cântăreț. Educația muzicală insuficientă a ambilor duce la declanșarea acestui conflict muzical, absolut deranjant. În mod normal, cel care stabilește tonul momentului muzical este cântărețul, pentru că reperele unei melodii sunt

clare, modul în care se cântă fiind dinainte stabilit de compozitorul acelei piese muzicale. Însă, spre deosebire de dascăl, preotul are cel puțin două opțiuni de recitare corectă: pe fundamentala modului sau pe cvinta modului respectiv – treapta a cincea. În cazul în care alege fundamentala și recită în manieră largă, celelalte trepte abordate trebuie să facă parte din modul sau glasul în care se dau răspunsurile. Luăm ca exemplu momentul ecteniei mari. Răspunsurile de la strană sunt scrise, deci singura libertate a celui de la strană este alegerea tonului inițial al acestui moment, ton care se păstrează până la finalul ecteniei. Dacă răspunsurile ecteniei sunt în glasul VIII, iar preotul recită pe fundamentală (Ni), în cazul recitativului în manieră largă, celelalte trepte vor aparține cu necesitate glasului VIII, în starea lui naturală, nealterată (celelalte trepte vor fi puține la număr, minime necesare pentru a da culoarea modală a glasului respectiv). În cazul în care preotul abordează treapta a cincea (Di), ca sunet de bază, regula se conservă în totalitate – treptele apropiate abordate vor aparține glasului VIII, cu deosebirea că centrul polarizator va fi cvinta modului respectiv. De multe ori se recită pe cvintă în cadrul sfințelor slujbe și apare o greșeală ce conduce la discordanță între altar și strană: abordarea trepte a patra a modului (Ga) cu jumătate de ton, transformând-o într-o „sensibilă” pentru treapta a cincea a modului (Di). Astfel, treapta a cincea (Di) devine fundamentală, ceea ce anulează fundamentala propriu-zisă a modului, Ni aparținând glasului VIII, în care se dau răspunsurile la strană.

Un alt moment discordant este întâlnit în atmosfera sonoră a glasului I. Confuzia se produce la nivelul ambelor funcții modale principale, ceea ce duce la creșterea greșelilor.

Primul caz, cel mai frecvent, este atunci când preotul recită pe fundamentala modului, ca sunet de bază. Atmosfera sonoră a glasului I este minoră, iar minorul tonal cu care recitatorul s-a familiarizat, are mare nevoie de sensibilă. Astfel, preotul îi dă un plus de vigoare lui Ni, subtonul glasului I, proiectându-l cromatic ascendent semi-tonal și transformându-l în sensibilă. Enunțul recitat va fi cu Ni diez, iar răspunsul va fi cu Ni natural. Este o dispută muzicală ce se poate rezolva printr-un minim studiu muzical. Situația este asemănătoare pe treapta a cincea a glasului, dar și pentru glasul V.

Discrepanța cea mai gravă este atunci când preotul recită pe o fundamentală sau presupusă cvintă a unei fundamentale aflată la un interval disonant față de fundamentala modului în care se dau răspunsurile. Acest lucru se întâmplă când preotul alege cvinta modului în care se cântă, adaugă o „sensibilă” pentru a da frazei stabilitate „modală” și apoi, neavând tehnică de susținere a tonului, alunecă lin pe traseul unui semi-ton. Dacă dascălul urmează același traseu, discrepanța se estompează puțin. Sunt situații când alături de cei de la strană cântă și alți credincioși iar răspunsul conservă tonul general al începutului momentului liturgic respectiv. Consecințele sunt evidente din punct de vedere muzical, chiar și asistența nevizată fiind tulburată.

O altă discrepanță datorată neconcordanței de ton se întâmplă când preotul exercită o rutină de nezdruncinat în a spune ectenia pe un ton comod, acolo unde, consideră el, vocea îi sună cel mai bine, depunând minimum de efort (cântarea leneșă). Poate cel de la strană, din motive ce țin de ambitus, nu poate aborda tonalitatea respectivă, neavând nici cunoștințe muzicale. Există cazuri particulare, când preotul alege un ton de recitare situat la o terță mare sau cvintă perfectă, descendentă față de fundamentala modului în care se dau răspunsurile, când la strană se cântă în glasurile II sau IV. Nefamiliarizat cu aceste glasuri, preotul recită pe Ni, iar strana cântă în glasul II, cu finala pe Di, sau în glasul IV, cu finala pe Vu. Însă cele mai grave situații sunt atunci când se confundă glasurile II și VI, mai ales de către cei care au studiat în seminarii muzica psaltică și cea „liniară”, sau confuzia dintre major și minor. Factorul determinant este rutina unei recitări exclusiv în major, în ciuda celor de la strană care încearcă să diversifice atmosfera muzicală. Există astfel un conflict: recitare în major – răspuns în minor. Așadar nu se mai poate vorbi despre diversitate în unitate, specificul ortodoxiei.

Ectenia mare este cel mai bun exemplu pentru succesiunile de timp mai îndelungat, în care preotul și cântărețul dialoghează. Se poate folosi orice tip de dialog între cei care recită și cei care răspund. Primii trebuie să se raporteze, în privința tonului și a glasului în care se cântă, celor din rândul al doilea. Ca atare, cea mai bună soluție pentru evitarea disonanțelor între preot și strană este adoptarea modului de cântare pe un singur ton. Acest tip de cântare este mult mai adecvat tipului psihologic al credincioșilor ortodocși, care-și îndreaptă atenția mai mult spre cuvânt, decât spre o atmosferă muzicală spectaculoasă. Recitarea ce se impune este cea sobră. Soluția rămâne la îndemâna celui care pune în practică aceste reguli elementare ale cântării liturgice, iar dacă situația o impune, în funcție de pulsul celor care sunt împreună-rugători cu interpretul, se poate apela la modul de cântare îmbogățit. Totuși, calea de mijloc este valabilă și în aceste cazuri. Și totuși, între ritmul vorbirii și cvasi-melodia recitativului se poate strecura o greșală. Unii dintre interpreți (preot, diacon, cântăreț), rămân fideli unei anumite formule melodico-ritmice, cu rol de cadență, pe care o folosesc constant, indiferent de textul pe care se aplică. Sunt o mulțime de formule pe care și le-au însușit pe parcursul perioadei de pregătire. Aceste formule devin etichete pentru cadențe și semi-cadențe, indiferent de ritmul propriu al cuvintelor, ritm ce trebuie pronunțat prin muzică, nu perturbat de aceasta. Exemplificarea vine dintr-un moment al Sfintei Liturghii, mai ales atunci când slujește arhiereul, când diaconul anunță pericopa evanghelică ce se va citi. Formula este: „*Din Sfân\_ta E\_van\_ghe\_lie a Sfân\_tu\_lui A\_pos\_tol și E\_van\_ghe\_list Ma\_tei ci\_ti\_re*”. Formula ritmică, gândită ca unitate minimă, este iambul ( / \_ ). Această formulă devine pigment pentru întregul enunț, o etichetă. Consistența amprente crește, pentru că la slujbele arhieresti elementul melodic este foarte dens, susținând cauza acestui ritm de culoare iambică. Apare, însă, o problemă, când pericopa aparține evangheliștilor Marcu sau Luca iar interpretii schimbă accentul firesc al cuvântului, fapt ce se datorează acelei etichete ritmice („...a Sfântului Evanghelist Mar\_cu, citire”, sau „...a Sfântului Evanghelist Lu\_ca, citire”). Se poate pune întrebarea: este, cumva, un alt evanghelist în afară de cei patru? Constatăm că aceste formule ritmice însoțite de melodie își fac de cap în multe cadențe („Pa\_ce tu tu\_ror”, „Sus să a\_vem i\_ni\_mi\_le”). Cele mai bogate momente în aceste nepotriviri sunt citirile din pericopele Apostolului și ale Evangheliei. Pentru evitarea acestor dezacorduri ale limbii române, se recomandă citirea cu atenție a textului și exersarea interpretării înainte de slujbă.

3) Un alt aspect al recitativului este **dinamica recitativului liturgic**, care trebuie să se adapteze condițiilor acustice ale locașului de cult. În sensul acesta, canoanele Bisericii învață că nu trebuie să strigăm în locașul de cult: „...voim ca, cei ce se află în biserică spre a cânta, să nu se folosească de strigăte ne-tocmîte și să silească firea spre răcnire, nici să adauge ceva în afară de cele ce sunt rânduite de Biserică, care nu-i sunt potrivite, să aducă cântări lui Dumnezeu Cel care veghează asupra celor ascunse, căci Sfântul Cuvânt a învățat pe fiii lui Israel să fie cucernici” (Canonul 75 al Sinodului VI ecumenic).

Recitativul liturgic este un stil de cântare solistic, excesul de forță sonoră având mai multe efecte negative. Dintre acestea amintim **vocea**, care poate distorsiona, solistul obosind ușor, accelerând îmbătrânirea și îmbolnăvirea aparatului fonator. Cel care răcnește creează o tensiune permanentă, care îi obosește pe cei de față. O dată cu aceasta, zgomotele adiacente unei astfel de sonorități (rumoarea credincioșilor, foșnetele etc) cresc în intensitate și se generează un haos. Pe de altă parte, intensitatea prea mică a sunetului, poate dăuna într-o biserică fără acustică, cuvintele nu se mai înțeleg, credincioșii fiind nevoiți să le intuiască. De asemenea, dacă sunetul nu penetrează echilibrat mediul acustic respectiv, credincioșii nu se vor sincroniza în momentul rostirilor în comun (Crezul), din cauză că sunetul se aude numai în față, iar în spate nu se aude nimic. Cei care nu aud slujba se plictisesc și astfel începe rumoarea.

Distragerea atenției de la rugăciune se face prin contrastele bruște de intensitate,

nemotivate în plan expresiv. Creșterile și descreșterile excesive pe parcursul enunțului dăunează caracterului natural al muzicii. Totodată, sunt de evitat succesiunile recitatorilor (mai ales la ectenia mare), care mută centrul atenției ascultătorilor spre spectacol, nu spre rugăciune. Frumusețea slujbelor se poate realiza folosind calea de mijloc, ce permite rugăciunea. De aici reies adevăratele virtuți interpretative.

4) Alt aspect ce ține de recitativul liturgic este **timbrul vocal**, vocea. Prin voce, fiecare persoană este unică. Vocea este dăruită de Dumnezeu. Cu ajutorul ei Îl laudăm, Îl cântăm și Îl propovăduim. Procesul pregătirii vocii, timbrului vocal, necesită o pregătire îndelungată, studiu vocal, care se referă nu numai la cântare, ci și la vorbirea expresivă, folosind vocea ca un veritabil instrument pentru comunicare. Pregătirea vocii se face pas cu pas, pornind de la lucruri simple: **igiena vocală**, prin evitarea factorilor de îmbolnăvire, **studiul de canto**, adică ținuta în cânt, respirația, emisia vocală, pronunția, dicția, urmând **vocalizele** sau încălzirea vocii și pregătirea pentru interpretare. Toate acestea au ca efect folosirea vocii pentru un timp îndelungat, în condiții optime. Preotul, pentru a-și îndeplini misiunea, are nevoie, pe lângă știința de a predica, de voce. De aceea, recitarea trebuie făcută cu timbrul cel mai firesc al fiecăruia în parte. Modificările timbrale, ca îngroșarea deliberată a vocii sau subțierea ei, constituie un mod de cântare inestetic, grotesc.

Nuanțele timbrale se pot schimba când textul vorbește despre Înviere sau despre iad, moarte, însă aceste tonuri trebuie raportate la sensul cuvintelor. Sunt diferite situații când, la slujbele solemne, unii interpreți își etalează calitățile vocale în mod neadecvat – bașii se chinuiesc să înfioreze asistența prin presărarea câte unui fior de adâncime. La fel se întâmplă și în cazul tenorilor. Trebuie știut faptul că aceste excese forțează foarte mult corzile vocale, conducând, treptat, la pierderea vocii.

Un alt pericol pentru voce este imitarea vocii altor persoane, efort ce presupune copierea timbrului și emisiei acelei voci. Și acest lucru dăunează în timp, întrucât timbrul este o amprentă vocală strict personală, care nu se împrumută.

Însă cele mai mari „bătăi de cap” se datorează articulației cuvintelor. Articulația este un proces mecanic, ce constă în mișcări de formare a sunetelor, pentru a fi receptate clar, chiar de la distanță, în condiții optime. Fiecare sunet trebuie să fie clar articulat, pentru a se recepta obiectiv imaginea a ceea ce se rostește. Din punct de vedere liturgic, cele mai defavorizate sunt consoanele, mai ales cele de la sfârșitul cuvintelor, recitatorii fiind total neglijenți („*Ca su stăpânirea Ta, todeauna fiin păzi, Ție slavă să înălță...*”). Cei mai mulți dintre slujitori, neinstruiți de altfel, întăresc consoana finală a enunțului declamat, folosindu-se de semivocalele „ă” și „î”. Acest fel de cântare se folosește în muzica populară. Folosirea acestora în recitativul liturgic este o greșală, constituind un fond muzical total inestetic, neștiința închiderii consoanelor: „Domnului să ne rugăm(ă)”, „amin(ă)”, „și în vecii vecilor(ă)” etc. Dar cum se poate evita această „greșală”? Răspuns: prin prelungirea vocalei anterioare consoanei sau a grupului de consoane de la finalul cuvântului. Consoana finală se va rosti ca în vorbire, având un sunet de scurtă durată. Alți slujitori închid gura înainte ca sunetul vocalei finale a ultimului cuvânt să fie oprit: „Să luăm aminte...(m)”. Se mai întâmplă ca recitatorii să atace vocalele inițiale având gura închisă, greșală ce apare din cauza nesiguranței cu care se preia sunetul sau pur și simplu sunt dezinteresați de acuratețea declamației: „**m** Înțelepciune”, „**m** Apără, mântuiește...”. În cazul cuvintelor care debutează cu o consoană, se întâmplă același lucru: „**m** Pace ție, cititorule”. Sunt situații când auzim preoți care greșesc în felul acesta de mai multe ori în cadrul aceluiași cuvânt, ceea ce, din punct de vedere muzical, constituie o „catastrofă”. Tot din neștiință se co-articulează unele silabe, aparținând unor cuvinte diferite. Acest lucru se întâmplă din cauza deficienței de pronunție sau, cum am mai spus, datorită indiferenței și a nepăsării cu care, din păcate, slujesc unii dintre frați: „*Pentru pacea de su și pentru ...*”, sau „*Drepti, primin dumnezeieștile...*”, sau „*Că Sfân tești...*”. Nu mai vorbim de pronunția literei „z” ca „s”, cum este cazul recitării



următoare : „...*Dumnezeule, cu harul Tău.*”, „...*Dumnezeul nostru*” și altele. Greșeli se întâmplă întotdeauna, chiar și celor de la care nu se așteaptă unele ca acestea, luând în considerare așa-zisa „experiență” în slujire. Se poate întâmpla oricărui slujitor, cu sau fără experiență. Dar, având în vedere faptul că există studiul de cântare bizantină, integrat în programa de învățământ teologic din cadrul Universității noastre, asemenea neglijențe în interpretare nu vor mai fi admise tinerilor teologi, chiar și începători în domeniul de declamație liturgică. Dintre studenții noștri, unii sunt deja preoți. Câțiva au o oarecare pregătire muzicală. Studiul de față își propune să îi instruiască mai mult, atât pe ei, cât și pe debutanți, să le descopere noi posibilități interpretative și să-i avertizeze asupra eventualelor erori, motivându-i pentru o slujire elegantă, din punct de vedere estetic și muzical. Slujirea lui Dumnezeu este un act absolut firesc, natural. Excesele nu-și au rostul. Debutanții recită cu oarecare timiditate. Este normal, însă în multe rânduri este vorba de așa numita „frică” cu care încep declamația. Totuși, după un timp, o dată cu „rutina”, își vor da seama de firescul slujirii. Toți ar trebui să conștientizeze că în recitarea liturgică declamația decurge normal, natural. Nu ar trebui să existe diferențe între rostire sau cântare, după cum reiese dintr-un dicton italian: „si parla commo si canta”, adică „se vorbește cum se cântă”. Am putea spune și invers: „si canta commo si parla”, „se cântă după cum se vorbește”. Da, ar putea spune cineva, dar limba italiană este adecvată muzicii, sună foarte bine. Cu siguranță, așa este, dar limba românească, dulce și armonioasă? Este cam același lucru. Deci vom avea în vedere acest dicton și când va fi să recităm, o vom face cu toată siguranța.

Vocea umană nu poate cunoaște perfecționare dincolo de ceea ce deja a dăruit divinitatea și peste realizările obținute în urma unui studiu perseverent, riguros și mai ales competent. Pe lângă numeroasele sale însușiri și mijloace de exprimare ale emoționalității în contactul direct cu sufletul omenească, vocea folosește în plus cuvântul. Cuvântul se află în strânsă legătură cu rațiunea și cu sufletul, iar când este însoțit de muzică, puterea lui expresivă este infinit de mare. Cât timp cuvântul este acompaniat de muzică, se cere ca acesta să ajungă în inimile ascultătorilor în deplina lui claritate. Sonoritatea nu poate ajunge la desăvârșirea frumuseții sale cât timp pronunția cuvintelor rămâne o problemă nerezolvată. Sonoritatea ține de mai mulți factori, dintre care cel mai important este impoziția. Nu se va ajunge la o bună impoziție a sunetelor fără o corectă pronunție a silabelor și fără perfecta lor articulare. Pentru școala de cânt, impoziția și dicțiunea sunt noțiuni inseparabile.

Dicțiunea este arta de a rosti corect și frumos. Prin anumite procedee tehnice vocale este dat sensul cuvintelor în diferite situații. Fără o bună dicțiune, ascultătorul nu va auzi decât sunete învălmășite, nedeslușite. Spre deosebire de vorbirea cotidiană, vorbirea artistică are, totuși, unele particularități: este mai clară, viguroasă, vibrantă, pătrunzătoare, cu intonații și modulații care impresionează. În muzică totul se desfășoară cu mare atenție, chiar și după o pregătire îndelungată, pentru că din cauza duratei valorilor, a melismelor, coroanelor, stacatelor, silabele se îndepărtează una de alta, înțelesul cuvintelor se pierde iar ascultătorul nu pricepe nimic și poate că de multe ori nu știe nici măcar în ce limbă se cântă.

Dicțiunea poate fi afectată și de tempoul în care se cântă. Mișcările moderate ușurează mult pronunția și înțelegerea cuvintelor, spre deosebire de mișcările repezi, când succesiunea rapidă a silabelor constituie o problemă pentru ascultători, care nu are timp suficient pentru a le fixa cu atenție. Unii cântăreți abordează un tempo excesiv de rar. Aici silabele se succed la un interval mare de timp, ascultătorii pierzând legăturile dintre ele și nemaiputând alcătui tabloul artistic al piesei, în întregimea ei.

În vorbire sunt comise multe greșeli de pronunție, neremarcate întotdeauna, care schimbă complet sensul cuvintelor în unele fără legătură cu limba română, urmarea fiind denaturarea textului și compromiterea momentului artistic. De aceea, trebuie să ținem seama de particularitățile limbii în care cântăm. Limba română, unitară pe întreg teritoriul țării, prezintă unele regionalisme ce produc diferențe de pronunție. Regionalismele își au farmecul

lor și pot fi folosite fără grijă, mai ales în regiunea în care își desfășoară activitatea interpretul, cu condiția ca întreaga comunitate să cunoască și să pronunțe la fel respectivii termeni regionali. Neglijarea acestui aspect înseamnă contribuția cu bună știință la deformarea dicțiunii, a omogenității și sonorității vocale.

Unitatea pronunției poate fi afectată și din pricina unor defecte de vorbire ce pot proveni fie din construcția defectuoasă a vreunui din organele componente ale aparatului fono-respirator, fie din greșita lor întrebuințare. Sunt deosebit de neplăcute cazurile de bâlbâială și neputința de a pronunța corect una sau mai multe consoane, ca: **s, ș, ț, z**. Bâlbâiala deranjează cel mai puțin, deoarece este sesizabilă numai în vorbire, nu și în cânt, așa cum s-a văzut la mulți cântăreți, chiar soliști de operă, al căror defect nu s-a simțit niciodată. Celălalt caz este mai sensibil, necesitând mai întâi un control medical de specialitate, apoi studiu individual și exerciții supravegheate competent. Limbajul religios necesită, de asemenea, unitate desăvârșită în pronunție. Aceasta este parte comună cu unitatea în slujire, unitatea cultică, unitatea canonică, unitatea ecleziastică. Astfel, pentru a ușura recitativul liturgic se recomandă învățarea unor texte liturgice, cum ar fi: binecuvântarea (mică sau mare), ectenia mare, ectenia mică, ectenia întreită, ectenia cererilor, ecfonisele, otpustul etc, la care se adaugă formulele speciale de la Sfintele Taine și ierurgii, de la slujba de Te Deum ș.a.m.d. Înainte de interpretarea propriu-zisă, se recomandă citirea cu atenție a textului. Fiecare învățăcel ar trebui să dețină un Molitfelnic și un Liturghier, pe care le vor folosi asemenea unor manuale de studiu. Molitfelnicul și Liturghierul sunt cărțile de slujbă cele mai folosite de către preot, constituie „pâinea” slujitorului.

Pentru început vom lua ca exemplu binecuvântarea mare: „**Binecuvântată este împărăția Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor**”. Se va citi textul cu atenție, pentru a se evita greșelile gramaticale – „*Binecuvântată este împărăția a Tatălui...*” sau „*Binecuvântată este împărăția Tatălui și Fiului și Sfântului Duh și acum și pururi și în vecii vecilor*”. În continuare se va rosti textul clar, cu voce tare, fără elidarea consoanelor – „*...Sfântului Du\_, acu\_ și pururea și în vecii vecilo\_*”, sau fără coarticulație – „*...Tatălui și-a Fiului și-a Sfântului Duh, acum și pururea și-n vecii vecilor*”, sau accentele nefirești – „**Binecuvântată...**”. După ce se va citi corect în limba română, se va trece la o citire expresivă, ce presupune scoaterea în evidență a sensurilor enunțului și rostirea într-un tempo adecvat. Apoi se va aborda un ton comod și se va repeta etapa anterioară pe tonul respectiv, conservând tonul inițial până la sfârșitul binecuvântării. Se întâmplă ca recitatorul să scadă tonul în timpul recitării, explicația fiind una dintre acestea: oboseala vocală sau psihică, lipsa concentrării sau vocea neîncălzită. Dacă tonul este prea înalt, există posibilitatea ca puterea de susținere să nu fie suficient de mare, sau intensitatea recitării să fie prea puternică, rezultatul fiind distorsionarea produsă de voce. Este nevoie pentru astfel de cazuri să se ia măsurile necesare rezolvării acestor probleme imediat sau ulterior, printr-un studiu susținut. În cazul în care nu există un îndrumător care să controleze evoluția vocii în recitare, controlul înălțimii sunetului se face cu ajutorul diapazonului.

Pe parcursul recitării, preotul poate să urce tonul de recitare. În astfel de momente, trebuie să fie atent și să pornească de la un ton mai acut ori să-și imagineze că recitativul pe un singur ton se desfășoară pe o alunecare continuă și constantă, către un sunet ușor mai grav față de sunetul reper. Procedeele acesta, al imaginării sunetului pe o pantă cu o înclinație minimă, poate fi adoptat și de cei care scad tonul în mod regulat, sensul fiind de această dată ascendent. Începătorii, fără experiență în cânt, vor considera această etapă destul de greu abordabilă în primă fază, dar apoi va deveni reflex, generalizându-se la orice text de recitat.

De asemenea, se va ține cont și de elementele ce dau sens și curgere logică enunțului respectiv: timbrul vocii, intensitatea sau tempoul recitării.

Ectenia mare impune unele precizări. Așa cum am spus mai înainte, se va memora integral și corect, din punct de vedere gramatical, textul ecteniei mari, pentru a se ușura

recitarea. Modul de recitare recomandat este recto-tono, pe fundamentala glasului în care se dau răspunsurile. Recitatorul simte starea de spirit a celor prezenți la slujbă și va evidenția acele cuvinte care să creeze atmosfera prielnică de rugăciune. Prima cerere, fiind recitată pe fundamentală în manieră strictă, îi face introducerea următoarei, care poate fi interpretată pe treapta a cincea sau pe treapta a patra.

Din punct de vedere gramatical, cererile ecteniei mari sunt compuse dintr-un șir de componente circumstanțiale de scop (o enumerare), ce se termină cu un predicat verbal (verb la imperativ), însoțit de un complement indirect. Din acest punct de vedere, cererile recitate de preot trebuie să fie clar formulate muzical, respectând structura binară: enumerație plus cadența invariabilă. Sunt și excepții: prima cerere nu conține enumerație, iar prima parte este constituită din complementul circumstanțial de mod „cu pace”. Alte cereri, cum ar fi a patra, a șaptea, a noua, a zecea și a unsprezecea sunt formate din două sau mai multe propoziții. Cererea a unsprezecea nu are cadență. Tot despre cadență vorbind, semnalăm o greșală frecventă: „*Dom-nu-lui să ne rugăm*”. Accentuarea printr-un salt de terță este total nepotrivită, textul primind accent fie pe silaba întâi („*Dom-nu-lui*”), fie pe ultima („*ru-găm*”).

„*Pentru pacea de sus și pentru mântuirea sufletelor noastre, Domnului să ne rugăm*”. Silaba „*sus*” produce o pauză în curgerea declamației muzicale și capătă accent de durată, care dublat de o ușoară descreștere de intensitate, va da senzația și va duce cu gândul pe credincios spre slava cerească. Pentru accentuarea climax-ului, se relaxează ușor tempoul.

În continuare, vom scoate în evidență posibilele greșeli de coarticulație, adică legarea greșită în timpul pronunției a două silabe, ultima silabă a unui cuvânt și prima silabă a celui următor. Producerea acestor greșeli se face fie din rostirea într-un ritm prea alert, fie datorită dezinteresului față de pronunție, materializat prin ne-pronunțarea consoanelor de la finalul cuvintelor, uneori fiind omise silabe întregi. Este vorba de contopirea eșantioanelor de sunet – eșantionul final al unui cuvânt și cel inițial al cuvântului imediat următor.

La a doua și a treia cerere a ecteniei mari, observăm : „*Pentru pacea de su\_(s)și pentru mântuirea ...*”, „*pentru bunăstarea sfințelor lui Dumnezeu biseri\_(ci)și pentru unirea tuturo\_(r)Domnului să ne rugăm*”.

Cererea a șasea: „*Pentru bine-credinciosul popo\_(r)român de ai\_(ci)și de pretutindeni...pentru iubitoarea de Hristo\_(s)oaste...*”.

Cererea a șaptea: „*...cu credință viețuies\_(c)într-însele...*”.

Cererea a zecea: „*Pentru ca să fi\_(m)îzbăviți noi...*”.

Această omitere a consoanelor de la sfârșitul cuvintelor este inestetică: „*Pentru cei ce călătores\_pe ape, pe usca\_și prin aer...*”.

Dacă recitatorii activează în biserici cu deschidere mare, este necesară o accentuare a consoanelor, pentru că ecoul produs de sunet tinde să înghită consoanele, producându-se o învălmășeală de vocale neinteligibile, fără a se mai înțelege textul.

În continuare vom lua în discuție stihul care se referă la pomenirea Născătoarei de Dumnezeu, mai precis partea cadențială, unde poate apărea o greșală similară celor de mai sus: „*...cu toți sfinții să o po\_menim*”. Nu se cunoaște istoria acestei formule. Această formulă de cadență se potrivește cu cererea a unsprezecea, dar se aplică în mod consecvent de către unii recitatori întregii ectenii: „*...Dumnezeule, cu ha\_rul Tău*”. Formula aceasta este perfect valabilă, însă pentru toate ecfonisele: „*...și în vecii ve\_cilor*”. Acest model este cel care i-a influențat pe recitatori.

Ultimul stih al ecteniei trebuie recitat pe fundamentală, acesta pregătind ecfonisul, care încheie momentul muzical.

Este de remarcat greșala care este făcută de strană, de această dată, la antifoane: „*Și a-cum și pu-ru-rea*” sau „*ve-ci-lo\_(ra)\_min*”.

Trebuie amintită legătura muzicală dintre ectenia mare și antifonul I. Trecerea bruscă produce o ruptură între momentul ecteniei mari și cel al antifonului. Sfânta Liturghie este

slujba concepută unitar sub toate aspectele, inclusiv cel muzical. Ruptura este deosebit de gravă când se schimbă efectiv tonul, fiind uneori disonant față de tonul inițial al ecteniei mari. În cele mai multe cazuri, cântăreții spun „Amin” pe tonul ecfonisului, dat de preot, după care schimbă tonul, mergând mai departe cu antifonul, fie în același glas, fie în altul. Tot o trecere nepregătită se produce atunci când strana păstrează unitatea de ton, dar momentul următor este scris în alt glas, decât cel în care s-a cântat ecfonisul ecteniei mari.

Textul „Înțelepciune, drepti” impune câteva aprecieri. Acest text este rostit de diacon sau preot din fața ușilor împărătești, ținând Evanghelia în mâini, în dreptul frunții, chiar înălțându-o în momentul declamației. Din punct de vedere muzical, recitarea trebuie să țină cont de solemnitatea momentului, să fie pe tonul și glasul celor de la strană. Preotul poate face o legătură muzicală între ceea ce s-a cântat anterior sau poate schimba tonul, la sugestia stranei, fapt ce crește și mai mult tensiunea momentului. Să se țină cont și de greutatea Sfintei Evanghelii! Am menționat acest lucru întrucât la bisericile mari, cu tradiție, vohodul se face purtând în mâini o Evanghelie de dimensiuni generoase, având o greutate considerabilă, fapt ce sporește, la rândul-i, solemnitatea. Fiind scrise cu slove chirilice, nu se recomandă citirea din aceste vechi Evangheliare.

Când se recită ecfonisul „*Că Sfânt ești Dumnezeu nostru și Ție mărire înălțăm Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor*”, pot apărea două greșeli de coarticulație și două elidări ale consoanelor, evident greșite: „*Că Sfân\_(t)ești Dumnezeu nostru și Ție mărire înălțăm Tatălui și Fiului și Sfântului Du\_hacu și pururea...*”. Asemenea, cântarea replicii „*Doamne mântuiește pe cei binecredincioși*” poate crea nepotriviri: „...pe cei bi-ne-cre-din-cioși”.

### **Apostolul și Sfânta Evanghelie**

În cele ce urmează vom discuta două momente importante din categoria textelor integral declamatorii: Apostolul și Sfânta Evanghelie. În aceste momente se pot observa adevăratele virtuți ale recitatorilor. Prin așezarea lor în poziții favorizate în cadrul Sfintei Liturghii, ambele momente definesc, din punct de vedere dramaturgic, cele două entități muzicale: strana și altarul. Dacă ar fi să observăm Sfânta Liturghie în unitatea ei, ca fiind un șir de numere muzicale legate prin momente recitate antifonal-responsorial, Apostolul și Evanghelia sunt „ridicările de glas” ale serviciului divin, „cetirea” lor presupunând asumarea persoanei autorului pericopelor respective. Lucrul acesta se observă și din momentele de pregătire pentru citire (mai ales în slujba cu arhieru) când, atât cântărețul, cât și diaconul cer binecuvântare pentru a rosti cuvântul Apostolilor sau cuvântul lui Dumnezeu-Cuvântul.

Ca moment pregătitor rostirii Apostolului, amintim cântarea „*Slavă...Și acum...Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi*”. În acest interval, cântărețul ia Apostolul și merge să ceară binecuvântare. Acest obicei al cererii binecuvântării a dispărut în multe biserici, rămânând valabil numai la slujba cu arhieru. Se recomandă tuturor să ceară binecuvântare de la preot, pentru a fi luminat de Dumnezeu pentru actul interpretativ ce urmează. Necesitatea primirii binecuvântării este marca apostolatului, pentru că Sfinții Apostoli, înainte de a fi trimiși la propovăduire, au fost binecuvântați de către Mântuitorul Iisus Hristos: „*Și i-a dus afară până spre Betania și, ridicându-și mâinile, i-a binecuvântat. Și a fost că în timp ce-i binecuvânta, S-a depărtat de ei și S-a înălțat la cer*” (Luca 24, 50-51). Cei care urmează a împlini acest moment liturgic deosebit trebuie să-și asume responsabilitatea rostirii cuvintelor Sfinților Apostoli înaintea fraților. Binecuvântarea nu face altceva decât să-l întărească pe cel ce va rosti, să-i confirme autoritatea și să-i ușureze povara pe care o are de purtat. Se prea poate ca momentul cererii binecuvântării s-a pierdut din Biserică în timpul perioadei comuniste, când era câte un singur cântăreț care trebuia să conducă strana și care nu putea pleca în timp ce se cânta. În acea perioadă, din cauza

desființării masive a școlilor de cântăreți, a dispărut și obiceiul purtării unei ținute decente, măcar în timpul citirii Apostolului, dacă nu la toată Sfânta Liturghie. În zilele noastre, din fericire, mai sunt dascăli care, la momentul citirii Apostolului îmbracă o haină decentă, merg la sfântul altar pentru a cere binecuvântare, se închină la icoanele de pe iconostasul din dreapta, așezându-se sub policandrul mare, de unde citesc Apostolul. Depășirile acestea trebuie făcute cu solemnitate, din vreme. Momentul sporește în intensitate și datorită coloanei sonore din timpul mișcărilor respective – la „*Sfinte Dumnezeule*”, „*Puternic !*”. Către sfârșitul cântării, preotul se va afla în spatele Sfintei Mese, cu fața către naos, iar cântărețul sub policandrul mare, cu fața spre altar. Preotul rostește somptuos formula: „*Să luăm aminte! Pace tuturor!*”, iar dascălul îi răspunde „*Și duhului tău*”, după care cântă prochimenul și stihul dinaintea pericopei respective. Textul „*Să luăm aminte! Pace tuturor!*”, conține două propoziții, dintre care cea de a doua reprezintă un caz mai deosebit din punct de vedere morfo-sintactic, o propoziție eliptică de verb, cu predicat subînțeles. Pot exista probleme și din punct de vedere ritmic, pentru că enunțul este alcătuit din două categorii de formule ritmice: „*Pa-ce tu-tu-ror*”. Total inestetică este rostirea: „*Pace tu-turor*”, punându-se accentul pe prima silabă a celui de al doilea cuvânt. Pentru recitarea prochimenului și a stihului, cântărețul poate folosi tonul-reper dat de preot, putând să schimbe acel ton, prin adoptarea unui reper comod. Între ultimele două cuvinte ale enunțului se poate lăsa o mică pauză, pentru a nu se înțelege greșit că autorul epistolei este Pavel Citire. Mare atenție, însă, la co-articulația „*Să luă(m)aminte*” și la accentul principal care nu este pe conjuncția „*să*”, ci pe silaba „*min*”, din cuvântul „*aminte*”! Este total greșit: „*Să luăm a-min-te*”.

Sunt multe feluri de citire a Apostolului, tinerii teologi învățând să cânte texte declamatorii în timpul orelor de practică „după ureche”, având drept modele pe alți cântăreți sau preoți, care și-au dobândit așa-zisa știință ca și ucenicii lor. Spre deosebire de citirea Apostolului în cadrul Sfintelor Taine sau al altor slujbe – agheasma mică, înmormântarea etc. - un astfel de moment în cadrul Sfintei Liturghii presupune mai mult fast datorită și asistenței, mai numeroasă decât la alte slujbe. Fie că este vorba de Sfânta Liturghie, fie că este vorba de Sfintele Taine sau de alte slujbe rânduite de Biserică, cel ce va cânta Apostolul va trebui să se adapteze la cerințele expresive ale momentului respectiv, să simtă pulsul celor ce se roagă în sfântul locaș. Dacă Apostolul se citește în cadrul Tainei Sfintei Cununii, citirea trebuie să îmbrace un ton general cald, luminos, plin de încredere, în care interpretul va evoca unirea tainică dintre bărbat și femeie în chipul unirii desăvârșite dintre Hristos și Biserică. La polul opus, citirea Apostolului de la slujba înmormântării nu va adopta intonații vesele și strălucitoare, ci va exprima nădejde întru înviere.

Cel care citește Apostolul în cadrul Sfintei Liturghii, fiind situat în mijlocul credincioșilor, va trebui să se adapteze în primul rând din punct de vedere acustic la situația creată înainte. Se va impune prin actul interpretativ, prin declamație, așa cum odinioară apostolii au strălucit prin cuvântul dat de către Dumnezeu. Pacea creată în rândul credincioșilor se poate realiza doar prin felul în care citim ce este scris. Adaptarea acustică este absolut necesară, întrucât recitatorul stă cu spatele la credincioși, care nu îl pot auzi. Așadar, interpretul Apostolului va adopta un tempo mai așezat, însoțit de articulația mai pronunțată a consoanelor, ajutând astfel și partea de mișcare a preotului care, în timp ce cădește, va fi scutit de grabă, contribuind și în acest fel la solemnitatea momentului. Unii dintre cântăreți citesc Apostolul pornind de la un sunet pe care zăbovesc până la sfârșitul frazei sau propoziției. După această fixare pe tonul inițial, sunet care de altfel se află în registrul grav, ei produc o serie de modulații treptat ascendent, la distanță de ton sau semi-ton, până la un sunet din registrul acut, sunet pe care cadențează în final. Asemenea final (apoteotic) înfiorează mai mult sau mai puțin, în funcție de dramatismul cu care se realizează mutația și cadența finală. Poate că astfel de recitatori ar stârni invidia unor cunoscuți soliști de operă ai lumii, însă se recomandă abandonarea acestui mod de cântare, care nu reprezintă

duhul rugăciunii ortodoxe. Se pot face modulații și mutații de ton fără a se păși atmosfera bizantină a cântării.

Orice fragment din Apostol începe cu adresarea: „*Fraților*”. Prin aceasta se arată că ceea ce se va citi se adresează tuturor fraților întru Hristos, de față sau nu la momentul respectiv al slujbei, acest cuvânt sugerând și postura celui care interpretează, aceea de a fi frate al tuturor întru Hristos Domnul. Astfel, o cezură, între adresare și restul textului, este binevenită. O îmbrăcare melismatică a cuvântului ce se interpretează este optimă pentru că ar crea un interes mai mare celor cărora li se adresează.

Uneori, textele mai lungi pot crea probleme de respirație și susținere. Într-un tempo așezat și cu o intonație puternică, este imposibil de dus fraza până la sfârșit, caz în care intervine măiestria recitatorului, știința lui de a fraza, prezentând întregul discurs ca pe o unitate. Astfel, dacă textul Apostolului este mai lung și nu este nevoie de o înveșmântare ornamentală prea bogată, nici ultima formulă nu trebuie să fie prea bogată din punct de vedere melismatic, ci va respecta o proporție a bunului gust muzical față de celelalte cadențe. Dacă Apostolul este foarte scurt, cum este cazul celui de la Nașterea Domnului, atunci cadențele de pe parcurs se vor mări, iar cea finală va fi mult mai amplă. Sau, se poate citi textul respectiv și de două ori. În cazul acesta, materialul muzical ce îmbracă reluarea totală sau parțială a textului, va trebui să se schimbe.

Pe parcursul desfășurării melismatice pot apărea diferențieri dinamice (*crescendo* și *decrescendo*) și timbrale, toate acestea trebuind să fie justificate în planul logico-expresiv. De multe ori, după melisme, există o scurtă continuare a textului pe care se realizează cadența finală propriu-zisă care, spre deosebire de celelalte cadențe de la sfârșitul enunțurilor, este puțin mai mare, diferența fiind, de cele mai multe ori, ușor sesizabilă.

Pentru citirea Sfintei Evanghelii se aplică aceleași reguli, în general, ca și la citirea Apostolului. Dar, strălucirea dramatică a citirii Sfintei Evanghelii reiese atunci când preotul sau diaconul urcă în amvon sau vine în fața ușilor împărătești, de unde rostește cuvântul Domnului Hristos. Foarte mulți dintre preoți, pentru a da o notă aparte citirii Sfintei Evanghelii, nu cântă, ci pur și simplu declamă textul respectiv, așezându-se pe un ton abia la sfârșitul pericopei, când realizează cadența finală.

Trebuie reținut faptul că **nu există rețete pentru realizarea unei citiri impecabile**. Reușita este condiționată de: starea psihică și fizică a recitatorului, atmosfera creată anterior, textul Evangheliei, condițiile climaterice (căldură excesivă sau frig) ș.a.m.d. Toate aceste lucruri vor fi cunoscute de recitator măcar în parte, el având menirea de a purta sufletele celor dornici de pace sufletească, de rugăciune, departe de grijile lumești și mai aproape de Dumnezeu. Această atmosferă trebuie zidită pe o recitare bună din punctul de vedere al pronunției, al articulației și al sugestiei muzicale optime reliefării textului respectiv.

De asemenea, un amănunt important de reținut este sfârșitul Evangheliei, când recitatorul va face cadența de final însoțită de modulație. Este total inestetică modulația și cadența pe vocala „ă”. În funcție de profesionalismul recitatorului, Evanghelia se poate cânta în modul minor sau major, depinde de situație.

Ectenia întreită, mai ales ultima cerere, impune câteva observații: „*Încă ne rugăm pentru cei ce aduc daruri și fac bine în sfânta și întru tot cinstită biserică aceasta, pentru cei ce se ostenesc, pentru cei ce cântă și pentru poporul ce stă înaintea și așteaptă de la Tine mare și multă milă*”. Din punct de vedere gramatical, vom observa prepoziția „pentru”, care traversează tot discursul de factură enumerativă. Unele variante interpretative strecoară o greșală prin reliefarea muzicală a acestei prepoziții, în defavoarea cuvintelor cu funcție logică mai importantă decât ea: „*Încă ne rugăm **pen-tru** cei ce aduc daruri și fac bine ..., **pen-tru** cei ce se ostenesc, **pen-tru** cei ce cântă, ...*”. Se mai poate strecura o greșală de accent, cei drept, mai rar întâlnită, provenind tot dintr-un tic interpretativ, prin aducerea ultimei silabe, chiar dacă este accentuată sau nu, prin mers treptat ascendent creându-se un vârf melodic

nejustificat: „...**pen**-tru poporul ce stă înainte și așteaptă de la Tine mare și multă mi-lă”.

Ectenia pentru cei adormiți se recită într-o atmosferă modală minoră. Un număr semnificativ de preoți adoptă minorul armonic din tonalitate, influențați de veșmântul armonizării tonale a răspunsurilor ecteniei respective: „*Milu-ies-te-ne pe noi, Dumnezeule, du-pă mare mila Ta...*”.

Un alt text ce poate ridica probleme în procesul recitării este ecfonisul dinaintea imnului heruvimic. Foarte mulți cântă astfel: „**În-țe-lep-ciu-ne**”, „ca **sub** stăpânirea Ta to-dea-**una** fi\_in\_păziți, Ție slavă să î-nălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului **Du** hacum și pururi și-n vecii vecilor”. Sunt aici o mulțime de greșeli: accentuări nefirești, elidări de consoane, desfășurări melodice în dezacord cu prozodia. Se accentuează particula „sub”, prepoziție ce nu deține un rol atât de important în economia discursului respectiv.

Interpretarea corectă a textului „*Sus să avem inimile*” presupune evitarea a două erori: prima este de co-articulație („*Su să ave minimile*”); a doua greșeală ține de o nepotrivire a accentului firesc al cuvântului: „*Su să avem i ni mi le*”. Altă greșeală: „*Să mul tu mim Dom nului*”.

Momentul premergător epiclezei este de o importanță aparte. S-a creat un adevărat folclor muzical care înveșmântează cuvintele Mântuitorului (un fel de romanță, baladă, doină). „*Luați, mâncați, acesta este Trupul Meu, Care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor*”; „*Beți dintru acesta toți, acesta este Sângele Meu, al Legii celei Noi, Care pentru voi și pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor*”; „*Ale Tale dintru ale Tale, Ție Ți-aducem de toate și pentru toate*”. Această tratare muzicală utilizată de unii declamatori prezintă aspectul Jertfei lui Iisus în Euharistie în mod contorsionat, tragic, ca o imagine deformată pentru bucuria prefăcerii pâinii și a vinului în Trupul și Sângele lui Hristos. Teologia ortodoxă are o altă viziune asupra acestui moment: transformarea crucii din obiect de tortură în obiect de pioasă cinstire și înțelegerea pătimirilor și a Jertfei de pe cruce ca îmbrățișare a lumii întregi create de Dumnezeu. Cina cea de Taină a fost un moment de lumină, nu unul de suferință, de durere sfâșietoare.

La sfârșitul Sfintei Liturghii se va ține seama de otpust, ce trebuie încărcat de toată solemnitatea ce se cuvine unui final aparținând coroanei slujbelor Bisericii.

Concluzionând cele expuse până aici, amintim că în recitativul liturgic, elementul ritmic joacă rolul primordial în realizarea variantelor bune de recitativ – silabele accentuate sunt, de obicei, mai lungi iar cele neaccentuate sunt mai scurte. Ritmul este dublat de o potențare cvasi-melodică ce îmbracă textul în mantia sobră, dar strălucitoare a recitativului liturgic în maniera largă (cvasi-cantando). Împreună cu ritmul și melodia, recitarea în duhul rugăciunii, cu dinamica adaptată la condițiile de timp și spațiu, favorizează o atmosferă propice de concentrare asupra cuvintelor sfinte. Firescul timbrului vocal al fiecărui recitator în parte, care s-a străduit să își înmulțească talantul primit de la Dumnezeu, ne poartă într-o armonie a simțirii pe aripile vorbirii cu Dumnezeu, pe aripile rugăciunii în comuniune la Sfânta și dumnezeiasca Liturghie.

În continuare, vom acorda o deosebită atenție principalelor texte liturgice care alcătuiesc frumoasele noastre slujbe, referindu-ne aici atât la Sfânta Liturghie, cât și la Sfintele Taine și ierurgii, texte care vor fi însușite de către cei începători în ale liturghisirii. Textele la care se face referire sunt din Liturghier și din Molitfelnic. Pe lângă acestea, vom folosi unele exerciții de citire, foarte folositoare.

## ECTENIA MARE

Cu pace, Domnului să ne rugăm.

Pentru pacea de sus și pentru mântuirea sufletelor noastre, Domnului să ne rugăm.

Pentru pacea a toată lumea și pentru bunăstarea sfințelor lui Dumnezeu biserici și pentru unirea tuturor, Domnului să ne rugăm.

Pentru sfântă biserica aceasta și pentru cei ce cu credință, cu evlavie și cu frică de Dumnezeu intră într-înșea, Domnului să ne rugăm.

Pentru Înalt Prea Sfințitul Părintele nostru Teodosie, Arhiepiscopul Tomisului, pentru cinstita preoțime și întru Hristos diaconime și pentru tot clerul și poporul, Domnului să ne rugăm.

Pentru binecredinciosul popor român de pretutindeni, pentru cârmuitorii țării noastre, pentru mai marii orașelor și ai satelor și pentru iubitoarea de Hristos oaste, Domnului să ne rugăm.

Pentru orașul acesta și țara aceasta, pentru toate orașele și satele și pentru cei ce cu credință locuiesc într-înșele, Domnului să ne rugăm.

Pentru bună întocmirea văzduhului, pentru îmbelșugarea roadelor pământului și pentru vremuri pașnice, Domnului să ne rugăm.

Pentru cei ce călătoresc pe ape, pe uscat și prin aer, pentru cei bolnavi, pentru cei ce pățimesc, pentru cei robiți și pentru mântuirea lor, Domnului să ne rugăm.

Pentru ca să fim izbăviți noi de tot necazul, mânia, primejdia și nevoia, Domnului să ne rugăm.

Apără, mântuiește, miluiește și ne păzește pe noi, Dumnezeule, cu harul Tău.

Pe Preasfânta, curata, preabinecuvântata, mărita stăpâna noastră, de Dumnezeu Născătoare și pururea Fecioara Maria, cu toți sfinții să o pomenim.

Pe noi înșine și unii pe alții și toată viața noastră, lui Hristos Dumnezeu să o dăm.

Că Ție se cuvine toată slava, cinstea și închinăciunea, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

## ECTENIA MICĂ

Iară și iară, cu pace Domnului să ne rugăm.

Apără, mântuiește, miluiește și ne păzește pe noi, Dumnezeule, cu harul Tău.

Pe Preasfânta, curata, preabinecuvântata, mărita stăpâna noastră, de Dumnezeu Născătoare și pururea Fecioara Maria, cu toți sfinții să o pomenim.

Pe noi înșine și unii pe alții și toată viața noastră, lui Hristos Dumnezeu să o dăm.

## ECTENIA ÎNTREITĂ

Să zicem toți, din tot sufletul și din tot cugetul nostru, să zicem.

Doamne, Atotstăpânitorule, Dumnezeul părinților noștri, rugămu-ne Ție, auzi-ne și ne miluiește.

Miluiește-ne pe noi, Dumnezeule, după mare mila Ta, rugămu-ne Ție, auzi-ne și ne miluiește.

Încă ne rugăm pentru Înalt Prea Sfințitul Părintele nostru Teodosie, Arhiepiscopul Tomisului, și pentru toți frații noștri cei întru Hristos.

Încă ne rugăm pentru poporul român cel binecredincios de pretutindeni, pentru cârmuitorii țării noastre, pentru mai marii orașelor și ai satelor și pentru iubitoarea de Hristos oaste, pentru sănătatea și mântuirea lor.



Încă ne rugăm pentru frații noștri preoți, ieromonahi, ierodiaconi, diaconi, monahi și monahii și pentru toți cei întru Hristos frați ai noștri.

Încă ne rugăm pentru fericirii și pururea pomenirii ctitori ai sfântului locașului acestuia și pentru toți cei mai înainte adormiți părinți și frați ai noștri, dreptmăritori creștini, care odihnesc aici și pretutindeni.

Încă ne rugăm pentru mila, viața, pacea, sănătatea, mântuirea, cercetarea, lăsarea și iertarea păcatelor robilor lui Dumnezeu enoriași, ctitori și binefăcători ai sfântului locașului acestuia.

Încă ne rugăm pentru cei ce aduc daruri și fac bine în sfânta și întru tot cinstită biserica aceasta, pentru cei care se ostenesc, pentru cei care cântă și pentru poporul care stă înaintea, așteptând de la Tine mare și multă milă.

Că milostiv și iubitor de oameni Dumnezeu ești și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

## ECTENIA PENTRU CEI ADORMIȚI

Miluieste-ne pe noi, Dumnezeule, după mare mila Ta, rugămu-ne Ție, auzi-ne și ne miluiește.

Încă ne rugăm pentru odihna sufletelor adormiților robilor lui Dumnezeu (N) și pentru ca să li se ierte lor toată greșeala cea de voie și fără de voie.

Ca Domnul Dumnezeu să așeze sufletele lor unde dreptii se odihnesc.

Mila lui Dumnezeu, împărăția cerului și iertarea păcatelor lor, de la Hristos, Împăratul cel fără de moarte și Dumnezeul nostru, să cerem.

Că Tu ești învierea și viața și odihna adormiților robilor Tăi (N), Hristoase, Dumnezeul nostru, și Ție slavă înălțăm, împreună și Celui fără de început al Tău Părinte și Preasfântului și bunului și de viață făcătorului Tău Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

## VOHODUL CU CINSTITELE DARURI

Pe Înalt Prea Sfințitul Părintele nostru Teodosie, Arhiepiscopul Tomisului, să-l pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe binecredinciosul popor român de pretutindeni, pe cârmuitorii țării noastre, pe mai marii orașelor și ai satelor și pe iubitoarea de Hristos oaste să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe frații noștri preoți, ieromonahi, ierodiaconi, diaconi, monahi și monahii și pe tot clerul bisericesc să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe adormiții întru fericire patriarhi ai Bisericii Ortodoxe Române, Miron, Nicodim, Iustinian, Iustin și Teoctist să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe fericirii și pururea pomenirii ctitori ai sfântului locașului acestuia și pe alți ctitori, miluitori și făcători de bine să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe fericirii întru adormire eroii, ostașii și luptătorii români, din toate timpurile și din toate locurile, căzuți pe câmpurile de luptă, în lagăre și în închisori pentru apărarea patriei și a credinței strămoșești, pentru întregirea neamului, pentru libertatea și demnitatea noastră să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe cei care au adus aceste daruri și pe cei pentru care s-au adus, vii și adormiți, să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Pe toți cei adormiți din neamurile noastre, strămoși, moși, părinți, frați, surori, fii și fiice, soți și soții și pe toți cei dintr-o rudenie cu noi, pe fiecare după numele său să-i pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa.

Și pe voi pe toți, dreptmăritorilor creștini, să vă pomenească Domnul Dumnezeu întru împărăția Sa, totdeauna, acum și pururea și în vecii vecilor.

#### ECTENIA CERERILOR

Ziua toată desăvârșită, sfântă, în pace și fără de păcat, de la Domnul să cerem.  
Înger de pace, credincios îndreptător, păzitor al sufletelor și al trupurilor noastre, de la Domnul să cerem.

Milă și iertare de păcatele și de greșelile noastre, de la Domnul să cerem.  
Cele bune și de folos sufletelor noastre și pace lumii, de la Domnul să cerem.  
Cealaltă vreme a vieții noastre, în pace și întru pocăință a o săvârși, de la Domnul să cerem.

Sfârșit creștinesc vieții noastre, fără durere, neînfruntat, în pace și răspuns bun la judecata lui Hristos, să cerem.

Pe Preasfânta, curata, preabinecuvântata, mărita stăpâna noastră, de Dumnezeu Născătoarea și pururea Fecioara Maria, cu toți sfinții să o pomenim.

Pe noi înșine și unii pe alții și toată viața noastră lui Hristos Dumnezeu să o dăm.

#### ECTENIA FINALĂ

Drepti, primind dumnezeieștile, sfințele, preacuratele, cereștile, nemuritoarele și de viață făcătoarele, înfricoșătoarele lui Hristos Taine, cu vrednicie să mulțumim Domnului.

Apără, mântuiește, miluiește și ne păzește pe noi, Dumnezeule, cu harul Tău.

Ziua toată desăvârșită, sfântă, în pace și fără de păcat cerând, pe noi înșine și unii pe alții și toată viața noastră, lui Hristos Dumnezeu, să o dăm.

Că Tu ești sfințirea noastră și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

#### ECFONISELE SFINTEI LITURGHII

Că a Ta este stăpânirea și a Ta este împărăția și puterea și slava, a Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că bun și iubitor de oameni Dumnezeu ești și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că sfânt ești Dumnezeul nostru și Ție slavă înălțăm, tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea.

Ca, sub stăpânirea Ta totdeauna fiind păziți, Ție slavă să înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Cu îndurările Unuia-Născut Fiului Tău, cu Care ești binecuvântat, împreună cu Preasfântul și bunul și de viață făcătorul Tău Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Cântarea de biruință, cântând, strigând, glas înălțând și grăind.

Luați, mâncați, acesta este Trupul Meu, Care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor.

Beți dintru acesta toți, acesta este Sângele Meu, al Legii celei noi, Care, pentru voi și pentru mulți, se varsă spre iertarea păcatelor.

Ale Tale dintru ale Tale, Ție Ți-aducem de toate și pentru toate.

Și ne dă nouă, cu o gură și o inimă, a slăvi și a cânta preacinstitul și de mare cuviință numele Tău, al Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Și să fie milele marelui Dumnezeu și Mântuitorului nostru Iisus Hristos cu voi cu toți.

Și ne învrednicește pe noi, Stăpâne, cu îndrăznire, fără de osândă, să cutezăm a Te chema pe Tine, Tată, Dumnezeu cel ceresc și a zice:

Că a Ta este împărăția și puterea și slava, a Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Cu harul și cu îndurările și cu iubirea de oameni ale Unuia-Născut Fiul Tău, cu Care ești binecuvântat, împreună cu Preasfântul și bunul și de viață făcătorul Tău Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

## ECFONISELE UTRENIEI ȘI VECERNIEI

Că s-a binecuvântat numele Tău și s-a preaslăvit împărăția Ta, a Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că Sfânt ești Dumnezeu nostru și întru sfinți Te odihnești și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Cu mila și cu îndurările și cu iubirea de oameni ale Unuia-Născut Fiului Tău, cu Care ești binecuvântat, împreună cu Preasfântul și bunul și de viață făcătorul Tău Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că Tu ești Dumnezeu nostru și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că Tu ești Împăratul păcii și Mântuitorul sufletelor noastre și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că pe Tine Te laudă toate Puterile cerești și Ție slavă înalță, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Că Dumnezeu milei și al îndurărilor și al iubirii de oameni ești și Ție slavă înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

Fie stăpânirea împărăției Tale binecuvântată și preaslăvită, a Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh, acum și pururea și în vecii vecilor.

## EXERCITII DE CITIRE

Un caricaturist care caricaturizează caricaturi caricaturistice nu poate caricaturiza caricatura sa.

Duc în bac sac de dac, aud crac, o fi rac? O fi drac? Face pac, aud mac, aud oac, nu e rac, nu-i gândac, nun e cuc, nu-i brotac, îl apuc, îl hurduc. E tot drac.

Un cocostârc s-a dus la descocostârcărie, unde se descocostârcăreau și alți cocostârci nedescocostârcăriți, ca să se descocostârcărească de cocostârcăria lui.

Cosașul Sașa când cosește, cât șase sași sașul cosește. Și-n sus și-n jos de casa sa, cosește sașul și-n șosea. Și șase case Sașa-și știe.

- Ce șansă !...Sașa-și spuse sieși !

Rege Paragarafamus, când te vei desoriginaliza? Mă voi desoriginaliza când cel mai original dintre originali se va desoriginaliza. Dar cum cel mai original dintre originali nu se va desoriginaliza, regele Paragarafamus nu se va desoriginaliza.

Acolo-n vale p-un pitroi sta o codobătură și un codobăturoi, codobăturoiu codobătorește codobătura, codobătura nu poate codobături codobăturoiu.

Un bal fără egal cu final fatal la un halal carnavalesc estival cu scandal epocal dintr-un opal oval, pal, real și natural, fără rival, egal și actual.

Spre sfânta sa soră Suzana se suie, spășită din suflet suspinu să-și spuie, și-n susul sarcastic suspinu-și șoptește, și-odată pe scara sucită se oprește.

Boul breaz, bârlobreaz, lesne-a zice boul breaz, dar mai lesne-a dezbarlobrezi bârlobrezitura din boii bârlobrezenilor.

Până când a cărămidărit cărămidarul pe cărămidăriță, a cărămidărit cărămidărița pe cărămidar.

Sighetibum ala bim bum bam, strigatul cilipanezului în căutarea baldibuzului omorât de un crîs cras, într-un stil abracadabrant pentru că nu a vrut să-l omoare pe hipocate-elefanto-camerosul, ascuns după un camilolabilobalascop deoarece mîncase citopiperazina și se brohănise cu brohoteele în drămandău.

Unilateralitatea colocviilor desolidarizează conștiințiozitatea energeticienilor care manifestă o imperturbabilitate indiscriptibilă în locul nabucodonosorienei ireproșabilități.

Papucarul păpucărește papucii nepăpucăriți ai papucăresei, dar papucăreasa nu poate papucări papucii nepăpucăriți ai papucarului care păpucărește papucii nepăpucăriți.

O sapă lată, două sape late, trei sape late, patru sape late, cinci sape late, șase sape late, șapte sape late și încă alte sape late și alte sape late și încă alte șapte sape late.

O coropișniță și un coropișnițoi se coropișnițeau la noi pe gunoi. Nu coropișnița coropișnițea pe coropișnițoi, ci coropișnițoiul coropișnițea pe coropișniță.

Știu că știi că știuca-i știucă, dar mai știu că știuca-i pește și că știuca se mănîncă și că știuca se prăjește.

Nu-i greu a zice titiridva tidva, da-i greu a destitiridvi titiridvitura titiridvei tidvei.

O mierliță fuflendiță fuflendi-fuflendăriță nu poate să fuflendească fuflendi-fuflendărească pe mierloiul fuflendoiul fuflendi-fluflendăroiul. Dar mierloiul fuflendoiul fuflendi-fluflendăroiul poate ca să fuflendească fuflendi-fluflendărească pe mierlița fuflendiță fuflendi-fuflendărița.

Ceea ce cerea celebrul Cicero gemând geniilor degenerate, n-au acceptat-o Cezar și ceata ingenioșilor cetățeni certați cu cerințele cercurilor centrale.

Cupă cu capac, capac cu cupă.

Balaban Bălăbănescu bălbăiește bălbăituri bălbăite pe negândite.

Șase sași în șase saci soseau pe șosea.

Stânca stă-n castan ca sașa Stan.

Un sas cu glas de bas cam gras și ras pe nas sta la taifas de-un ceas la parastas despre un extras din pancreas.

Unu tîmplar i s-a-ntîmplat o întîmplare. Alt tîmplar, auzind de întîmplarea tîmplarului de la tîmplărie, a venit și s-a lovit cu tîmpla de tîmplăria tîmplarului cu întîmplarea.

Țânțarul soț însoți soața țâțîind, sancționînd, întepînd nesățios.

O babă bălană mănîncă o banană babană.

Soră Sară, n-ai sărit aseară să vezi carnea cum se sară?

Creață isteață, zâmbitoare și glumeață, scandează cu dicție fără interdicție fel de fel de poezii – azurii – cu copii și făclii, pe hârtii, mii și mii apoi pe-un cal merg la bal triumfal.

Capra neagră calcă-n cinci. Cinciul crapă-n cinci, crape capul caprei-n cinci, precum a crăpat cinciul-n cinci.

Arhiepiscopul din Constantinopol a încercat să se dezarhiepiscopconstantinopolizeze.

Capra paște lângă casă. Capu caprii crape-n șase! Capra noastră n-are lapte. Crăpa-i ar coarnele-n șapte!

Fofită fondo firliță, foro fifo-fenderliță și fifoi fondo firloi, foro fifo-fenderloi.

Paradimetilaminoanzobenzensurfonic.

Bucură-te cum s-a bucurat Bucuroaia când s-a întors Bucurel bucuros de la București.

Paisprezece pritocitori într-o pritocitorică mică!

Primprejur plimbările prin ploaie prilejuiesc plăceri proprietarilor provinciali.

Când am zis c-am zis c-om zice, că tu zici c-am zis c-om zice, nici n-am zis c-am zis c-om zice, da tu zici c-am zis c-om zice.

Sisoe se suie seara sus să sară scara singur.

Armura arămie a asprului atrid Agamemnon, atârnată asupra altarului atic, atrăgea, aşadar, atenţia armatorilor anatolieni, amici ai anticilor armatei arhaice, aşteptând atenuarea atâţării anarhice ale aprigului Ahile.

Gorsul îşi astrige dagul.  
Neurcit, nemirunit.  
Jos, sub magăre-I vereagul  
Surf, pe care l-a ţonit  
S-a plevins cu spină ţargă  
Din căţie şi vlara  
Vâricând pe chilnic margă  
Chilnicul arlise „Gra”!  
Făligată-I craia vendă  
Făligată foarte mult.  
Lane, lane gors de bendă

Unde ţi-e corinul ult! – (Nina Casian, „Baladă”, poezie în limba spargă). Îl ştiţi voi pe Banibal Bura? E cel ce întrece măsura. Adora mălaiul şi para. Acesta e Banibal Bara. Când plânge secunda şi ora, se zbućiuma Banibal Bora.

Au înmorit drumatic miloave sub rocul catinat de nituraşi. Atâţia venizei de bori margaşi. Atâtea alne strămătând, estrave. Nici când galuiul arfic, bunuraşi, na tofarit atâtea nerucoave. Era, pe când cu veli şi alibave, Cozimircam pe-o saita de gopaşi.

Doar vit şi astrichie-n telehuns,  
Îmi zurnuie, sub noafe, melidena  
Şi lînful zurnuie, rauns, prauns.

Te-mboridez, guruva şi stelpica noranga, te-mboridez să-ţi calpeni introstul şi să-ţi gui multembilara vosca pe-o crepitură pangă şi să-ţi jumizi firiga lângă-un hisar mârzu. Te-mborizez cu zarga veglina şi altera, să-ntrauri eligenta unui letusc atod pe care tentezina humblidelor tifera îşi plenturează istra în care hurge Dod.

## Dicţionar

Pentru a facilita cititorului înţelegerea textului, în cele ce urmează expunem cuvenitele explicaţii de terminologie muzicală, aşa cum apar ele în *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2010. Alături de acestea am ataşat şi descrierea unor instrumente muzicale, necesară pentru crearea unei imagini de ansamblu în ceea ce priveşte cântarea.

**acord** (it. *accordo*; fr. *accord*, germ. *akkord*), structură sonoră alcătuită prin asocierea a trei sau mai multe sunete de înălţimi diferite, care se emit simultan. În armonia clasică, acordul este explicat pe baza principiului rezonanţei naturale (armonicilor superioare) a corpurilor sonore, formându-se prin suprapunerea de sunete la distanţă de terţă. Acordul poate fi alcătuit din 3, 4, 5, ...sunete. Nota de la baza acordului se numeşte fundamentală, prima notă suprapusă peste fundamentală se numeşte terţă acordului, a doua, cvinta acordului, a treia, septima ş.a.m.d. Acordul poate fi *major* (format din terţă mare + terţă mică) sau *perfect* (din terţă mare + cvintă perfectă), *minor* (terţă mică + terţă mare sau terţă mică + cvintă perfectă), *micşorat* (terţă mică, cvintă micşorată) şi *mărit* (terţă mare, cvintă mărită). După materialul sonor din care sunt alcătuite, acordurile pot fi diatonice sau cromatice. De asemenea, după senzaţia auditivă de „înţelegere” sau „neînţelegere” pe care o produc, acordurile pot fi consonante sau disonante.

**acordaj** (fr. *accordage*) 1. Relaţiile fixe între reperele sonore ale unui instrument. Înălţimea reală a unui instrument (conferită de emiterea sunetelor de către coardele libere ale

unui instrument cu coarde și de raportul dintre sunetul obținut la un instrument de suflat transpozitoriu, când se execută sunetul notat *do*). 2. Stabilirea unui nivel sonor, fie prin aflarea unui punct de tensiune în elasticitatea unei coarde sau a unei membrane, fie prin modificarea lungimii unei coloane de aer, pentru a obține numărul de vibrații necesar aceluși nivel. 3. Realizarea unui echilibru sonor necesar execuției în cadrul unui ansamblu muzical. Toate instrumentele orchestrei simfonice sunt acordate în raport cu un sunet fix, de obicei *la* (435,4 Hz sau 440 Hz), intonat de un instrument cu un sunet mai stabil (ex. oboiul).

**aed** (gr. ο αοιδος, de la vb. *adw*, „a cânta”), poet-muzician al Greciei antice, creator și totodată executant al propriilor producții (versuri și muzică) pe care le recita și le cânta acompaniindu-se la liră. Reprezentativi pentru epoca homerică, aezi celebri în creațiile lor faptele eroice. Ei au fost continuați, în epoca clasică, de către rapsozi.

**alleluia** (aliluia) (ebr. *Hillel yah!* „Lăudați pe Iehova”), cântec de laudă, aclamație, în practica muzicală sinagogală, ca refren al unui psalm. Încă din secolul IV apare și la Roma, unde, ca și în țara de origine, avea un caracter bogat melismatic, ceea ce presupunea cântarea sa de către cântăreți profesioniști, într-o manieră responsorială. *Alleluia* a fost preluată de către toate Liturgiile creștine, ca final al unui antifon: *Alleluia* responsorială, ce se cântă după gradual. Forma mai dezvoltată a acestuia din urmă, de factură simetrică, are schema: A, intonație + *jubilus* – B, verset – A, repriza alleluia. A fost introdusă în missa pentru întregul an, de către Papa Grigorie I (590-604). Vocalizele din *Alleluia* au contribuit direct la nașterea secvențelor. În Liturgia ortodoxă, *Aliluia* este legată de Evanghelie, de Heruvic și de alte momente, fiind prezentă și la panihidă; este încă mai melismatică decât aceea a missei. În serviciul religios protestant, *Alleluia* are diverse funcțiuni. Luther a ordonat-o în *formula missae* și urmează, astfel, unui coral; dotată cu noi melodii, *Alleluia* atrage cu timpul interesul compozitorilor (ex. celebru, *Alleluia* din *Messias* de Haendel).

**ambitus** (cuv. lat. „circuit”, „înconjur”) 1. Întindere a unei melodii, voci sau instrument de la sunetul cel mai grav până la sunetul cel mai acut. 2. Referitor la modurile medievale, ambitusul indică starea autentică sau plagală a unui mod.

**amplitudine** (lat. *amplitudo*, fr. *amplitude*, „întindere”), distanța maximă cu care este deviată o particulă a unui corp în vibrație, din poziția ei de echilibru, sau elongația maximă. Este jumătate din înălțimea unei unde considerată între punctul ei cel mai înalt și cel mai jos consecutiv. Unei amplitudini mari de vibrație îi corespunde o intensitate puternică a sunetului și invers. Efectul amplitudinii de oscilație a unui corp sonor este mărit atunci când acesta din urmă este cuplat cu o cutie de rezonanță (Bianu, V. V., *Vioara*, Buc., 1958; Cișman, Al., *Acustica*, în *Fizica generală*, vol. II, Buc., 1960; Bădărău Eug. și Grumăzescu M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961).

**anacruză** (gr. *anakrousiv*, de la vb. *anakrouw*, „a lovi de jos în sus”) 1. Termen grecesc de metrică antică (desemnând o jumătate de picior), neaccentuată care precede prima silabă accentuată. 2. Intrat în terminologia muzicală, termenul desemnează o introducere formată dintr-un sunet sau un mic grup de sunete, precedând primul timp tare al unei măsuri. Într-un nucleu ritmic, anacruza constituie pregătirea accentului principal. Deși anacruza – care din punct de vedere armonic este, în general, o întârziere – se plasează pe un timp slab, are totuși un accent inițial. Anacruza *scurtă* este socotită ca o completare a primei măsuri; anacruza *lungă* este socotită ca o măsură incompletă, în anumite stiluri completarea ei constituind-o ultima măsură.

**anagnost** (gr. *anagnwsthv*, lector).

**analiză**, demers muzicologic, care vizează studierea și determinarea componentelor structurale – disociate în prealabil – ale unui text muzical, informând eventual și asupra tehnicii generale a elaborării acestuia.

**antifon** (gr. *antifwnon*; lat. *antiphona*), I. 1. În muzica bizantină: scurte formule aclamative ori depreciative sau versete scoase din psalmi, care preced sau urmează un psalm,

un grup de psalmi sau anumite cântări. În prezent, se cunosc în practica bisericească mai multe antifoane: a) antifoanele *catismei*: părțile sau măririle catismelor, ale căror versuri se cântă alternativ; b) antifoanele *Învierii*, numite și *tipica*, fiind luate din psalmii tipici (102 și 145). Se cântă la Liturghie, duminica și la unele sărbători, după ectenia mare; c) antifoanele de *rând*: psalmii 91, 92 și 94, care se cântă la Liturghie în loc de psalmii tipici și de Fericiri, când nu se indică să se cânte odele canonului; d) antifoanele *sărbătorilor praznicale*: versete scoase din psalmi, care ilustrează ideea sărbătorii; e) antifoanele *treptelor* sau ale *ehurilor*. Sunt în număr de 25, câte trei pentru ehurile 1-7 și patru pentru ehul 8. Fiecare antifon conține câte două versete, alese din psalmii gradualii, sau comentarii ale unor versete încheiate printr-o doxologie. Antifoanele sunt atribuite, de obicei, lui Teodor Studitul, dar și lui Ioan Damaschinul. Din punct de vedere muzical, toate aceste antifoane aparțin stilului irmologic.

2. Răspunsurile (*Doamne, miluiește; Dă, Doamne* etc.) la ecteniile zise de diacon sau preot (A. Pann). 3. P. ext.: refren. (Gheorghe Ciobanu, cercet. șt., prof. univ.). II. În muzica gregoriană, melodie nu prea lungă (2-4 versete), în stil mai ales silabic, atașată psalmilor ca introducere, refren și încheiere (sau numai sub una din aceste forme). Deși legată de psalmi, antifonia poate întovărăși cântarea altor texte liturgice, după cum există și antifoane independente. Modul de execuție al antifoanelor variază după locul pe care îl ocupă. Introducerea se cântă, de obicei, solistic sau responsorial iar refrenele și încheierea, de către cor. Paradoxal, cântarea antifonică este proprie psalmului și nu antifonului. Chiar dacă, la origine, antifonia a fost executată antifonic, practica aceasta s-a pierdut foarte repede (încă din secolul V), nerămânând decât numele ca s-o ateste. *Bibliogr.*: Gevaert, F.A., *La melopee antique dans le chant de l'eglise latine*, Gand, 1895; Gastoue, A., *Les origines du chant romain – L'antiphonaire gregorien*, Paris, 1907; Wagner, P., *Origine et developpement du chant liturgique jusqu'a la fin du Moyen Age*, Tournai, 1904; Moneta-Caglio, E., *Psalmi antifonati*, în *Bollettino Ceciliano*, 1950; Vintilescu, P., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Buc., 1974; același, *Liturghiile bizantine privite istoric în structura și rânduiala lor*, Buc., 1943; Pann, A., *Antifoane ce se cântă la ecteniile serii, dimineții și ale Sfintei Liturghii*, Buc., 1853.

**antifonie** (gr. *antifwnia*; lat. *antiphonia*, „intonare contrară”, „opusă”), cântare sau execuție ce constă în alternare, a unui solist sau un grup, ori a unor grupuri vocale sau instrumentale. Teoria antică acordă termenului accepția de alternare a două coruri, precum și aceea de cânt la octavă (în *Problemele muzicale* de Pseudo-Aristotel și în scrierile altor teoreticieni). În cântul creștin, se practică de prin secolul IV, sub influența Liturghiilor siriace și antiohiană. Controversată, originea antifoniei se găsește, după unii autori, în templul ebraic, după alții în structura poetică strofă-antistrofă elină. Este caracteristică, în toate Liturghiile pentru dialogul dintre oficiant și cor (sau strană). În Liturghia ortodoxă este legată de forma antifonului, iar în cea catolică reprezintă, într-un stadiu incipient, partea de introducere, intermediară și finală în psalmi și imnuri. Ca gen de cântec cu refren, a fost preluată de Ambrozio al Milanului. Unele dintre cântecele de stil antifonic au devenit parte alcătuitoare a antifonarului. În folclorul românesc, execuția de grup a unor genuri (ex. colinda) are un caracter antifonic (impus în primul rând de necesitatea repartizării pe subgrupe de executanți a unui text epic de mai mari dimensiuni). Intrarea precipitată a unuia dintre grupurile vocale, înaintea terminării versului cântat de celălalt grup, dă naștere unor rudimente de polifonie, respectiv de eterofonie. *Bibliogr.*: Bartok, B., *Melodien der rumanischen Colinde*, Viena, 1935; Drăgoi, S., *303 colinde*, Craiova, 1925.

**aranjament**, manieră de a prelucra un text muzical sau o piesă în întregime, destinate fie unui solist (vocal sau instrumental), fie unui grup de interpreți, substituind, îmbogățind sau reducând numărul acestora.

**arcuș** (it. *arco*, *archetto*; fr. *archet*), accesoriu al unor instrumente (*cordofone* cu arcuș), cu ajutorul căruia sunt acționate coardele. Forma inițială era, probabil, aceea a arcului.

La perfecționarea arcușului au contribuit Corelli, Tartini, Viotti ș.a. Forma de azi, o baghetă ușor curbată cu diametrul care se subțiază spre vârf, se datorează lui Fr. Tourte. Între cele două capete (talon și vârf) este întinsă o șuviță de păr de cal, ce se impregnează cu colofoniu, pentru o mai bună aderare la coarde. Un șurub montat pe talon reglează gradul de întindere a părului. Lungimea arcușului este în funcție de instrument. Cel mai lung arcuș este cel de violină (75 cm), având o greutate de 55-60 gr.

**arie** (it. *aria*, „melodie”), 1. Piesă solistică vocală sau instrumentală, în cele mai multe cazuri de formă pluripartită, cu acompaniament instrumental, integrată operei, oratoriului, pasiunii, cantatei sau având un caracter independent. În istoria artei componistice, aria se afirmă cu atribute ce țin de tradiția cântecului popular monodic, silabic și strofic, marcând deosebirea față de chansonul polifonic. 2. Termen prin care, în mod curent, este evocată factura cantabilă a unei melodii. Însăși etimologia ariei indică specificitatea vocală, investiția de suflu ce presupune o estompare a ritmicității în favoarea cântului susținut.

**armonice** (armonicele unui sunet fundamental, de la fr. *sons harmoniques*), vibrații sinusoidale, a căror frecvență este un multiplu întreg al unei frecvențe fundamentale. Se constată, practic, că o coardă de instrument muzical vibrează nu numai în întregul ei (emițând sunetul numit fundamental), dar și pe porțiuni, producând sunete tot mai înalte, numite *armonice*. Armonicele prezente în spectrul unui sunet și intensitatea fiecăreia determină global senzația de timbru proprie instrumentului considerat, după care acesta poate fi recunoscut cu urechea. Existența armonicelor a fost descoperită pe vremea lui Mersenne sau chiar de către acesta. Fenomenul respectiv a fost expus în formă științifică de Sauveur, creatorul acusticii muzicale.

**armonie** (gr. *armonia*, de la vb. *armozw*, „a reuni”; după Euripide, fiică a lui Zeus și a soției lui, Kadmus, după alții, a lui Ares și a Afroditei), I. Concept fundamental al gândirii muzicale cu multiple implicații filosofice, atât din punct de vedere istoric, cât și sistematic. Pornind de la sistemul consonanțelor perfecte, demonstrate cu monocordul și exprimate prin raporturile matematice  $6/12$ ,  $6/9$ ,  $6/8 = 1/2$ ,  $2/3$ ,  $3/4$  ale octavei, cvintei și cvartei, școala lui Pitagora este aceea care imprimă conceptului muzical al armoniei un sens universal, în virtutea căruia cosmosul și tot ce este în el, se supune principiului armoniei, care reunește elementele contrarii. Astfel, vechii greci au intuit lumea drept o ordine muzicală. Concepută pe baza unei antinomii dualiste generale, în cadrul unei filisofii ce poartă denumirea de *noetică*, această lume este mai mult gândită decât auzită. Această eliberare a conceptului din sensibilitatea imediată a permis întrebuintarea sa speculativă în cele mai variate ipostaze filosofice, din antichitatea cea mai îndepărtată, până în prezent. Sunt de necuprins aici multiplele nuanțe imprimate conceptului de armonie în cultura omenirii. Totul este armonie și măsură, armonia constituind nu numai o consecință a relațiilor, dar și un scop, un ideal al perfecțiunii. Armonia este o temă majoră a filosofiei antice. Pitagora, Heraclit, Platon, Aristotel, Plotin ș.a. se preocupă de latura speculativă a conceptului. Pe de altă parte, latura strict muzicală, ai cărei reprezentanți îl aveau în frunte pe Aristoxen din Tarent, se sprijină pe realitatea acustică judecată cu simțul. Astfel, *noesis* (*nóhsiv*), domeniul rațiunii și *aisthesis* (*aisqhsiv*), domeniul simțurilor, devin criteriile celor două mari școli axate pe conceptul armoniei, în care intră teoreticienii vechi (*oi palaioi*), adepți ai liniei noetice, așa-numiții canonicieni, și cei noi (*oi newteroi*), orientați în sens estetic și care poartă numele de armonicieni sau muzicieni, dar care nu se confundă cu practicienii fonastici, organici, ai muzicii de toate zilele. Nu trebuie uitată nici atitudinea sceptică față de dezvoltarea dialectică, metafizică a conceptului armoniei, care facilitează interpretarea sa realistă. Lui Sextus Empiricus îi datorăm în acest sens o scriere, intitulată *Împotriva muzicienilor*. Astfel se conturează din dezvoltarea filosofiei grecești abordarea conceptului armoniei de pe poziții noetice, estetice, sceptice și mistice. Scrierile enciclopedice ale școlii alexandrine, ale lui Ptolemeu, Aristide Quintilian ș.a., permit o reconstituire a sistemului armoniei. El se



desfășoară pe trei planuri distincte: cosmic, uman și organic, cuprinzând o vastă problematică speculativă, inclusiv aceea cuprinsă în noțiunea antică și medievală de armonie *a sferelor*, în care materia joacă un rol deosebit, în primul rând prin faptul de a fi adus fenomenul muzical sub control, dând astfel posibilitate rațiunii de a-l examina ca obiect. Datorită numerelor și raporturilor ce le exprimă, cosmosul armonic devine inteligibil. Pornind de la acele miraculoase începuturi, când Pitagora se străduia să izvoadească pentru auz un instrument neînșelător, așa cum e compasul și rigla pentru ochi, materia a rămas până azi în strânsă corelație cu muzica. Însuși sistemul armoniei este investit cu o structură materială, bazat fiind pe cifra perfectă 3. Așa cum l-a reconstituit Rudolf Schafke, din izvoare antice, cele trei planuri ale sale sunt: *A. armonia tou kosmou, musica mundana*; *B. armonia thv yuchv, musica humana*; *C. armonia en organoiv, musica instrumentalis (artificialis)*. Acestea trei sunt *fusikon, naturalis*. I. *ulikou* (studiul materialului teoretic): a) ton (*fqoggos, to hrmosmenon*)= armonica; b) ritm (*cponov, ruqmov*)= ritmica (a. și b. = *melov teleion*), c) cuvânt (*gramma, sullabh, to legomenon, logov, lexiv*)= metrica, text (gramatică); II. *apergastikon, energhtikon=crhstikon*, studiul despre creația productivă, compoziția – practic: a) *melopoiia*: 1. *lhfv*, 2. *mixiv*, 3. *crhsiv*; b) *ruqmopoiia*; c) *poihsiv*; III. *exaggeltikon, ermhneutikon*, studiul despre creația reproductivă, interpretarea: a) *organikon*= instrument, b) *wdikon*= voce, c) *upokritikon*= recreare corporală, teatru și artă coregrafică. Prin intermediul scrierilor lui Boethius, conceptul de armonie este preluat de către teoreticienii evului mediu de limbă latină, unde se identifică cu *musica*. Disciplina armoniei intră, astfel, în cadrul celor șapte arte liberale: gramatica, retorica și dialectica (*trivium*); aritmetica, geometria, muzica și astronomia (*quadrivium*).

**armonizare**, înveșmântare armonică a unei melodii (vocale sau instrumentale); completarea prin acompaniament a unei linii melodice principale. Armonizarea *corală*, alăturarea a trei, patru sau a mai multor voci, formând un tot armonic vocal, cu sonoritate caracteristică.

**arpeggiu** (it. *arpeggio*), intonarea succesivă a sunetelor unui acord, în sens ascendent sau descendent.

**articulare** (articulație), asigurarea unei execuții clare, răspicate a discursului muzical. În arta cântului, noțiunea împrumută semnificația și unele modalități tehnice din vorbire. În arta instrumentală, diferite moduri de articulare asigură claritatea expunerii și o largă alegere a mijloacelor expresive.

**aulos** (cuv. gr. *aulov*). În Grecia antică, instrument aerofon cu ancie dublă, prevăzut cu 4-5 orificii. A fost preluat, se pare, din Asia (cel mai vechi exemplar a fost găsit în mormântul regelui sumerian Ur, cca 2700 î.Hr.). Instrument folosit adesea împerecheat (*diaulos*), era legat de ceremoniile cultice, profane și de teatru. Romanii îl cunoșteau într-o formă mai evoluată, sub denumirea de *tibia*.

**auz**, 1. *fiziologic*, simțul prin care se percep sunetele. Analizatorul auditiv cuprinde: urechea, căile auditive spre scoarța cerebrală și ariile auditive corticale. Variațiile de presiune produse de vibrațiile corpurilor sonore, captate direcționat de urechea externă și transmise prin conductul auditiv la timpan, sunt transformate în vibrații mecanice; în urechea medie, acestea deplasează oscioarele-pârghii ale căsuței timpanului (ciocanul, nicovala și scărița), care leagă timpanul de fereastra ovală a melcului, amplificând vibrațiile. Căsuța comunică posterior cu cavitățile mastoidiene, care au rol de cutie de rezonanță iar anterior cu nasofaringele prin trompa lui Eustache, a cărei deschidere în timpul deglutiției restabilește o presiune internă egală cu cea atmosferică, absolut necesară bunei funcționări a timpanului. Vibrațiile se transmit sub formă de unde de compresiune lichidului peri- și endolimfatic al urechii interne; aceasta cuprinde labirintul osos și membranos, respectiv vestibulul comunicând cu cele trei canale semicirculare (organul echilibrului) și cu melcul (organul auzului). În melc, mișcarea lichidului pune în vibrație membrana bazilară, excitând selectiv,

pe zone, și celulele senzoriale ciliate (cca 24000-30000) ale organului Corti, așezate paralel. Fenomenul transformării energiei fizice în influx nervos și întreg mecanismul analizei sunetului nu e încă elucidat. Zona audibilității umane, care scade cu vârsta, cuprinde frecvențe (înălțimi: între 16-20000 Hz și intensități între 0-120 dB. În registrul mediu, cea mai mică diferență de frecvență perceptibilă ar fi 12 cenți, respectiv 3 Hz = 1/40 ton (Winckel) sau de 1/200 ton (Willems), iar de intensitate 0,2 dB (Winckel) sau 1 dB (Popescu-Neveanu). Perceperea timbrului e un proces psihic subtil, bazat pe fuziunea componentelor spectrului sonor și regimul tranzitoriu al sunetelor. Audțiia biauriculară asigură localizarea sursei sonore, prin aprecierea diferenței de fază a vibrațiilor care ajung la cele două urechi. În perceperea mai multor sunete simultane, pot apărea armonice subiective, sunete adiționale sau diferențiate (bătăi), efectul de „mască” (acoperirea unor sunete mai înalte sau mai slabe) etc;

2. *Psihologic*, modifică percepția auditivă, în funcție de *proprietățile obiective ale stimulului* (randament maxim la intensități medii, dependența de durata acțiunii stimulului, de frecvența și contextul apariției acestuia; variațiile aleatorii ale stimulului diminuează precizia percepției) sau de factorul ce ține de *psihofiziologie* și de *personalitate* (generând fenomene legice, ca: adaptarea, sensibilizarea, saturația, depresia, oboseala, depinzând de vârstă, de factorii tipologici și temperamentali, de stările de „set” sau motivație, de contextul social de manifestare a subiectului etc.);

3. *muzical*, capacitatea senzorială, emoțională și rațională de considerare a fenomenului sonor, condiționată social și istoric: auzul *senzorial*, capacitatea de a primi obiectiv impresiile (nivel bulbar): a) *afectiv*, capacitatea de ascultare subiectivă, urmată de o apreciere calitativă (nivel diencefalic); *rațional*, sinteza experienței senzoriale și afective (nivel cortical). În practica muzicală, cele trei aspecte formează o unitate. Auzul *melodic*, capacitatea de a recepționa, trăi, recunoaște și reproduce o melodie (Popescu-Negreanu). Auzul *armonic*, capacitatea superioară de integrare într-o configurație unitară de două sau mai multe sunete (melodii) emise concomitent. Auzul *relativ*, conștiința raporturilor sonore (de la intervale, trepte funcționale la denumirea sunetelor). Cuprinzând cele trei aspecte, auzul e legat de natura artistică a muzicii și constituie o caracteristică esențială a capacității muzicale. Auzul *absolut*, posibilitatea identificării înălțimii sunetelor, fără reper (exterior). E o capacitate de memorare sonoră, de esență fiziologică cu aspecte complementare: pasiv (recunoașterea unui sunet dat) și activ (intonarea sunetului corespunzător unei note date). Fiind mai rapid, favorizează, în limita posibilității de eroare de apreciere, virtuozitatea, memorizarea, orientarea în pasaje modulante sau atonale, corectarea greșelilor, dar neglijează senzorialitatea și afectivitatea; dezavantajele pot fi grave în interpretarea enarmonică eronată a sunetelor, în cazul distonării în muzica vocală sau a acordajului defectuos al instrumentului și mai ales în aprecierea reală a capacității muzicale. Adesea, auzul absolut e legat de timbrul instrumentului sau de diferite asocieri auditive, cromatice etc. Auzul *interior*, formă evoluată a auzului *muzical*, constând în posibilitatea de imaginare pasivă a fenomenului sonor, în toată complexitatea.

**Ave Maria** (lat. „Salut, Maria”), 1. Rugăciune catolică. 2. Melodia gregoriană corespunzătoare acestei rugăciuni. În sec. XV-XVI a fost prelucrată în motete și mise de către Ockeghem, Willaert, Pierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria etc. 3. Piesă vocală cu caracter lirico-religios, independentă de modelul gregorian (cele mai celebre aparțin lui Schubert și lui Gounod).

**bahius** (gr. *Bakceiov*, „referitor la Bachus”), picior metric, format dintr-o silabă scurtă și două lungi.

**barbitos (barbiton)**, vechi instrument elen, de presupusă origine tracă. Asemănător *lyrei*, numărul corzilor sale putea să ajungă până la 20.

**bard** (celta veche, *bardos*) 1. Poet și cântăreț din țările celtice (Galia, Irlanda, Cornwall, Țara Galilor, Scoția). Prezența lor e atestată încă din sec. II î.Hr. ei alcătuiau, alături de preoții celților, druizii, pătura intelectualilor. Compuneau cântece de laudă sau

satirice, pe care le cântau la petreceri, întruniri sau în cerc restrâns. Au fost alungați din Galia de către romani. 2. În zilele noastre, termenul desemnează, metaforic, pe poeții lirici în genere.

**bizantină** (muzica bizantină), arta eminentă vocală, care s-a dezvoltat pe timpul și în cuprinsul Imperiului Bizantin, căpătând forme și trăsături proprii. Cuprinde două categorii de cântări: a) *liturgice*, care s-au născut și dezvoltat odată cu cultul creștin; b) *laice* (aclamațiile). În timp ce numărul acestora din urmă este foarte mic, cel al cântărilor liturgice transmise de-a lungul secolelor este foarte mare, manuscrisele muzicale conținând asemenea cântări aflându-se împrăștiate prin bibliotecile din Orientul Apropiat, din mai toată Europa și chiar din America. Despre o cântare bizantină se poate vorbi doar de prin sec. VI, când Imperiul Roman de Răsărit a devenit propriu-zis bizantin și când imnografia - și odată cu ea muzica însăși - acăpătat o tot mai rapidă dezvoltare. În Biserică s-a cântat însă și până atunci. De aceea putem distinge două perioade în dezvoltarea cântărilor liturgice: 1) *perioada comună întregii creștinătăți* (sec. I-V); 2) *perioada bizantină*, diferită de cea romană sau gregoriană. Prima perioadă, începe odată cu înfirișarea unui cult creștin, ce s-a dezvoltat inițial în strânsă legătură cu formele cântării ebraice. De aici au fost preluați în primul rând *psalmii* - împreună cu care s-a împrumutat psalmodia - la care s-au adăugat *imnele* și *cântările duhovnicești*. Imnele provin, la început, din cărțile Vechiului și ale Noului Testament, pe când cântările duhovnicești erau, după cum se admite în general, creații poetice și muzicale ale noilor adepți. Către secolele V-VI se ajunge la deosebiri clare între cântările bizantine și cele romane: primele se bazează în primul rând pe creații poetice noi, în timp ce textele cântărilor romane rămân strâns legate de cărțile biblice sau au la bază Scripturile. Este greu de spus dacă primele imne aveau formă liberă sau strofică. Se știe, în orice caz, că vechile imne apoliniene erau de formă liberă, în timp ce imnele lui Bardesan, ale lui Synesios din Cyrene, ca și ale lui Efreem Sirul erau strofice. În afară de aceasta, existau imne (ca *risgolo*-ul sirian) care aveau număr diferit de silabe, dar același număr de accente în vers și strofă. Din punct de vedere muzical, în această perioadă se apelează nu numai la felul de a se cânta în sinagogă, ci și la muzica elină, la cea a vechilor culturi asiatice și egiptene, ca și la folclorul muzical al popoarelor în sânul cărora se răspândea creștinismul. Din această perioadă nu se cunoaște totuși decât un imn, datat de la finele secolului III sau începutul celui următor, descoperit la Oxyrinchos, în Egipt, scris în vechea notație elină. E. Wellesz consideră că melodia acestei cântări nu are nimic din vechea muzică greacă. Din aceeași perioadă se păstrează până azi felul de a se cânta psalmii, Evanghelia și Apostolul (cântarea ecfonică sau *lectio solemnă*), ca și manierele de cântare antifonică și responsorială. *Perioada bizantină* cuprinde fazele: *melozilor* (sec. V-XI), a *melurgilor* (sec. XI-XV) și *chrysantică* sau *modernă* (din 1814). Faza *melozilor* se caracterizează prin apariția formelor de bază ale imnografiei bizantine: troparul (sec. V), condacul (sec. VI) și canonul (sec. VII), apărute toate în centrele culturale siriano-palestiniene. Autorii acestor forme poetice creau, odată cu textul, și melodiile respective. La începutul acestei faze își face apariția notația *neumatică*, mijloc de fixare în scris a *cântării ecfonetice*. În sec. VI are loc prima încercare de organizare a octoehului de către Sever, fost patriarh monofizit al Antiohiei (512-519), dovadă a înmulțirii imnelor și a dezvoltării muzicii. Creșterea continuă a numărului cântărilor impune o nouă organizare a octoehului de către Ioan Damaschinul (675-749), dar și apariția unei noi semiografii: *notația neumatică bizantină*, atribuită tot lui Ioan Damaschinul, pe care nu o cunoaștem însă decât din manuscrisele muzicale din sec. IX-X. Încă din această perioadă se poate vorbi de forme (în legătură mai ales cu textele) și de stiluri muzicale bizantine. Existența acestora este dovedită de apariția în sec. IX, a unor colecții de cântări, intitulate irmologhion, stihirar, idiomelar etc. Melodiile irmoaselor sunt simple în general, aproape silabice, pe când ale idiomelilor sunt mai ornamentate. Primele aparțin stilului denumit irmologic iar celelalte stilului stihiraric. Atât unele, cât și celelalte, sunt create pe baza unor

formule melodice preexistente, specifice, în parte, fiecărui eh, folosind scări muzicale cu un anumit ambitus, care aparțin unuia din cele trei genuri cunoscute încă din vechea muzică elină: diatonic, cromatic și enarmonic. În afară de aceasta, există sisteme de cadențe specifice fiecărui eh iar, în cadrul acestuia, diferitelor stihuri. În afară de categoriile stilistice menționate, mai există o a treia categorie, a cântărilor bogat melismatice, denumită la început asmatic (mai apoi se va numi papadic), pe care nu o întâlnim decât începând din sec. XIII, dar care exista și mai înainte. Despre practicarea acestui stil stau mărturie cântările melismatice menționate de Fer. Augustin (354-430): manuscrisele manicheene descoperite la Turfan, în Turchestanul chinezesc, și datate din sec. X-XI, reprezentând însă copii de pe manuscrisele din sec. III, conțin texte în care se întâlnesc frecvente repetări ale aceleiași vocale; vechile manuscrise slavone, în notația „candacariană” din sec. IX, în care „o vocală este repetată uneori de mai mult de zece ori, mereu prevăzută cu semne muzicale noi” (Raina Palikarova-Verdeil). Până în sec. IX, imnografia - și odată cu ea muzica însăși - s-a dezvoltat, în primul rând, în centrele culturale din Siria, Palestina și Egipt, în mai mică măsură în cele din Sicilia, după care Bizanțul capătă prioritate indiscutabilă. Melozii cei mai importanți din această perioadă sunt: Roman Melodul (sec. V-VI), Andrei din Creta (sec. VII), Ioan Damaschinul, Cosma de Maiuma (sec. 7-8), Teofan Graptus (850), Casia Monahia (sec. IX), Theodor Studitul (759-826) ș.a.

**bocet** (în folclorul românesc), melopee ce reprezintă exprimarea veridică, directă, spontană a durerii personale pentru cel plecat „din lumea cu dor în cea fără dor”, „revărsarea melodică a părerii de rău” (Brăiloiu) și un act tradițional, obligatoriu. În cadrul ceremonialului funebru, bocetul nu are un loc fix; se bocește înainte și după înmormântare (la zile și date stabilite), uneori numai de femei din familie, alteori și străine, individual sau în grup. În unele zone, bocetul este însoțit, eterofonic, de instrumente aerofone - obicei practicat și de getodaci și de romani. Nu există bocitoare profesioniste, ci femei talentate, care sunt chemate sau vin din inițiativă proprie, să „se jelească” (să „se cânte”). Unele texte precreeștine păstrează elemente ale străvechii credințe despre moarte, ca o „trecere în altă lume”, despre legătura dintre vii și morți, alături de aspecte ale vieții de familie și sociale, momente din viața defunctului. Tematica diferă după vârstă sau grad de rudenie. Românii au avut și bocete nelegate de ritualul funebru: pentru cei plecați la armată, la război, la „stăpân”, la arderea unei case etc. Melodiile bocetului au caracter de recitativ, factură arhaică, ritm liber sau giusto-silabic, material sonor redus (cvartă, cvintă, sextă), forme simple de 2-4 rânduri înrudite, profil descendent, intervale mici, sunete netemperate. De o puternică expresivitate și caracter dramatic, bocetul trebuie să corespundă unor legi estetice tradiționale, care se referă la tempo, intensitate, registru, text poetic. Sinonime: *cântare morțască*; *cântec de jale*; *jelet*; *vaet (de jele)*.

**breviar** (lat. *breviarium*, „carte scurtă”), repertoriu care cuprinde textele cântărilor ce însoțesc slujbele și rugăciunile zilnice ale ritualului în biserica romano-catolică. Melodiile respectivelor texte sunt cuprinse în antifonar.

**buccina** (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambușură, de formă încovoiată, utilizat în antichitate de cavaleria romană. Denumită în ev. med. *busine* sau *busune* (germ.), buccina este, probabil, strămoșul trompetelor și al tromboanelor.

**bucium**, instrument aerofon natural, specific folclorului românesc. Plaiurile munților noștri răsună încă de sunetul pătrunzător al acestui străvechi instrument păstoresc. Pe povârnișurile de miazăzi și de răsărit ale Carpaților, în munții din nordul țării și în Munții Apuseni, se pot întâlni cinci tipuri de bucium, deosebite prin forma țevii, lungă între un m și jumătate și peste trei m, dreaptă ori încovoiată, conică pe toată lungimea sau cilindrică, cu capătul inferior ușor conic. Păcurarii îl mai numesc *bucin*, *bucen*, *trâmbiță*, *trâmbiță*, *tulnic* etc. și îl fac din doage lungi de lemn de brad, frasin, tei sau alun. Doagele le dobândesc despiciând în lung lemnul bine uscat și scobind miezul. Cele două jumătăți sunt pe urmă lipite

și strâns înfășurate cu curmei de tei, coajă de mesteacăn sau coajă de cireș. În partea de miazănoapte a țării, buciumul este adesea din tablă, făcut de meșteșugari din sate sau târguri, uneori cu țeava de două ori încolăcită (cam ca un trombon). „Tulnicu” Țării Moților, din care cântă mai ales fetele și nevestele, este întotdeauna din doage de brad, legate din loc în loc cu inele de răchită. Buciumul este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice ale sunetului fundamental, între armonicele 3 și 16), diferă după lungimea și forma tubului sonor, după îndemânarea instrumentistului, dar și peotriva melodiilor specifice, obișnuite în partea locului. Întrebuințat altădată și pentru semnalizări militare – bătrânele cronici pomenesc adesea de glasul buciumului, care dădea semn de război – actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale, strâns legate de munca lor de toate zilele: *a oilor, când vin oile la muls, la făcutul cașului, când coboară oile de la munte* ș.a., dar și diferite „zicăli” în scop de divertisment. În ținuturile din partea de miazănoapte a țării, din buciumul se cântă și la înmormântare.

**cadență** (lat. *cadentia, cadere*, „a cădea”; it. *cadenza*; fr. *cadence*; germ. *kadenz*) Formulă de încheiere și de delimitare a secțiunilor de formă (perioadă, frază, mai rar motiv) în cadrul armoniei funcționale major-minore. Spre deosebire de clausula, care reprezenta în muzica de tip monodic sau chiar în cea polifonică încheierile melodice, cadența rezultă în armonie (începând aprox. de la Rameau încoace), din succesiuni de acorduri și conduceri tipizate ale vocilor, având ca pivot relația D-T. Această relație definește principala cadență, numită și cadență *perfectă*, având ca succesiune acordurile de pe treptele V-I; succesiunea IV-I dă naștere cadenței *plagale*; o oprire pe D(V) se numește *semi-cadență* (cadență *deschisă* sau *imperfectă*); o succesiune a D cu o altă treaptă decât T (în armonia clasică, cea mai frecventă: V-VI) se numește *cadență întreruptă* sau *cadență înșelătoare*.

**canon** (gr. *kanwn*, „regulă”, „normă”) 1. Denumire a monocordului la grecii antici. 2. Poem religios de mari dimensiuni, alcătuit de regulă din nouă ode, pesne, cântânde sau cântări; face parte din slujba utreniei. Oda este formată la rândul ei din trei până la nouă tropare identice (ca număr de silabe și loc al accentelor) cu primul tropar, care se numește *irmos* sau *catavasie* și care slujește de „model” celorlalte strofe din odă, dându-le atât melodia după care se cântă, cât și numărul de versuri și silabe din care este compus în lb. gr. Însăși denumirea de canon arată că părțile lui componente (strofele și odele) se supun unor norme sau reguli determinate, în ceea ce privește structura (forma) și înlanțuirea lor. În canon se întâlnesc atâtea structuri câte irmoase sunt. Irmosul determină structura fiecărei ode, numai troparele aceleiași ode rămânând *izosilabice* și *homotonice*. Fiecare odă tratează episoade diferite ale aceleiași teme, toate căpătând unitate în cadrul canonului, care este intitulat corespunzător temei: „al Învierii”, „al Crucii” etc. 3. Partea centrală, recitată, după *Sanctus* în missa romană – *canon missae*. (Sebastian Barbu-Bucur, prof. univ. dr.). 4. Formă contrapunctică având la bază un proces imitativ riguros și continuu. Spre deosebire de imitația simplă, în care vocea care imită (*riposta, consecventa*) reproduce doar începutul celei inițiale (*proposta, antecedenta*), canonul prinde în acțiunea imitativă întreaga desfășurare melodică.

**cantilenă** (lat. *cantilena*, de la *cantio*, „cântare”) 1. În general, melodie vocală sau instrumentală cantabilă, lirieă. Uneori folosit ca sin. pentru *cantabile*. 2. *Cantilena romana*, cântarea liturgică a Bisericii Romane. Termen cu semnificație controversată: a) după unii autori, mai ales partea cantabilă a liturghiei, deosebită de psalmodie. Notker numește cantilenă secvențele, Ekehard IV tropii; b) alți autori îi atribuie diferite alte sensuri: variantă a cântului gregorian dintr-o epocă de decadență (Dom. Mocqereau); cânt pre-gregorian, identificabil cu vechiul cânt roman (Dom. Andoyer); cânt gregorian din a doua jumătate a sec. VII (B. Stablein). Teoriile mai noi o consideră numai variantă de cântare locală, specific romană, diferențiată de celelalte stiluri ale cântării Bisericii Catolice (ambrozian, mozarab, galican).

**cantor**, funcție în muzica de cult privind interpretarea vocală a unor părți solistice

anume destinate. În ritualul sinagogii, cantorul este, prin excelență, solist vocal. În Biserica Catolică îndeplinește funcția cântării unor părți solistice dar și pe aceea a conducătorului corului. Sub influență catolică și protestantă, în Transilvania și în Banat, cantor este sinonim cântărețului de strană. În Biserica reformată germană, cantorul desfășura o activitate complexă: organist, conducător al ansamblului și coordonator al întregii activități muzicale, adesea profesor. În calitatea sa de cantor la Thomaskirche din Leipzig, J.S. Bach a avut și obligația compunerii unor lucrări religioase.

**cantus** (cuv. lat. „cântec”) 1. Melodie liniară simplă, încredințată vocii sau instrumentului, având în cadrul compoziției muzicale rolul predominant de care depinde esențialmente expresia. În repertoriul muzical liturgic, cantusul corespundea melodiilor gregoriene, reprezentând melodia cântată fără întreruperi, de la început până la sfârșit, asemănătoare psalmului solistic, fără intervenții corale. 2. Într-o accepție secundară a termenului, cantus indica partea vocii de sopran, cea mai acută, și tinzând să devină dominantă în țesătura polifonică, cântată de vocea superioară a complexului celor patru voci (*cantus, altus, tenor, bassus*). Tot cu numele de cantus sunt denumite unele compoziții polifonice, existente la începutul sec. XVI.

**carmen** (cuv. lat., „poem”, „incantație”; span. „cântec”) 1. Teoreticienii sec. XIV-XV numesc carmen partea superioară a unei lucrări vocale cu acompaniament. 2. În sec. XVI, carmen semnifică o piesă instrumentală polifonică, bazată pe imitație și fără *cantus firmus*.

**caval**, fluier mare cu „dop” și cinci găuri pentru degete, cu sunet moale, catifelat. Este răspândit în Oltenia, Muntenia, Dobrogea și prin sudul Moldovei.

**cântăreț** 1. Solist sau corist de operă, operetă, filarmonică etc. Absolvent (sau nu) al unei școli de cântăreți bisericești, care susține cântarea de strană, singur sau ajutat de alți practicanți sau cântăreți benevoli. Sinonime: *cantor, dascăl, pălimar, țârcovnic*.

**cântece spirituale**, denumire dată compozițiilor cu caracter religios (fără să aibă neapărat o funcție liturgică).

**chinonic (chenonic)** (gr. *koinwnikov*, adj., „relativ la comuniune”, de unde *troparion koinwnikon*), cântare executată la strană, spre sfârșitul Liturghiei, când se cuminecă clericii și credincioșii. Chinonicele sunt duminicale, săptămânale, praznicale și pentru toate celelalte sărbători din cursul anului bisericesc. Există chinonice în toate Țările Române. În Transilvania și Banat se numește *priceas(t)ină*. În bisericile ce posedă cor, este înlocuit uneori prin așa-numitul „concert”.

**chimvale**, instrument de percuție format din două discuri metalice, puțin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele, pentru a fi ținute în momentul când se lovesc unul de altul, cu întreaga față sau numai parțial. Sunt cunoscute din antichitate, când au fost întrebuințate în muzica de cult ca și în muzica războinică. La romani se numeau *cymbala*, la greci *kumbalon*. Sunetul produs este strident, răsunător și fără o înălțime bine determinată datorită armonicelor ce se interferează.

**chitară (kithara)**, instrument cordofon acționat prin ciupire. Denumirea derivă de la termenul arab *qitar*, care l-a preluat pe cel grecesc *kiqara*.

**cimpoi**, instrument descinzând din vremuri străvechi, de forme și dimensiuni diferite. Cimpoiul este alcătuit, în general, dintr-un burduf de piele umflat cu aer de către instrumentist, fie suflând printr-un tub, fie acționând cu brațul niște foale. Pe burduf sunt fixate mai multe tuburi de lemn, prin care este împins aerul comprimat în interior; una dintre țevi este un fluier obișnuit cu șase găuri sau un fluier cu ancie simplă, pe care se execută melodia, celelalte sunt trei tuburi de burdon, care fac să se audă fiecare un singur sunet în mod continuu. Cercetătorii au identificat șase tipuri ale instrumentului, folosit încă prin nordul Olteniei, Muntenia, Dobrogea, Moldova, prin ținuturile de S-V ale Transilvaniei și prin unele părți ale Banatului. Se compune dintr-un burduf de piele de capră, umflat cu aerul suflat de instrumentist printr-o țevă. Comprimând burduful, ținut de obicei sub brațul drept al

executantului, aerul iese prin două țevi de lemn, frumos ferecate cu metal, prevăzute în interior cu ancii simple de trestie (arareori de soc): o țeavă lungă, fără găuri, care scoate tot timpul un ison oarecum bâzâit, numită îndeobște *bâzoi* și o țeavă scurtă, cu mai multe găuri, numită obișnuit *carabă*. Înfațișarea acesteia: cilindrică sau conică, dreaptă ori încovoiată, simplă sau dublă, precum și numărul găurilor (între șase și opt) și amplasamentul lor, sunt elementele definitorii ale celor șase tipuri de cimpoi: patru cu carabă simplă și două cu carabă dublă.

**clopote** (it. *campane*). Originea clopotelor se pierde în negura istoriei. În creștinism au fost folosite pentru chemarea la slujbe sau ca semnal pentru vremuri de restriște. Ca instrumente muzicale, clopotele au fost utilizate prima oară în muzica de operă, în sec. XIX, la Opera Mare din Paris, apoi la Opera din Dresda. Au fost introduse apoi și în muzica simfonică de către compozitorii romantici. Pentru orchestra simfonică forma clopotelor s-a modificat, construindu-se tuburi de oțel, fixate, în ordine cromatică, pe o ramă de metal. Sunetele se obțin prin lovirea părții superioare a tuburilor cu un ciocan. Se folosesc trei feluri de ciocane: din lemn, pentru sunete dure; învelite cu piele, pentru sunete mai puțin dure; din cauciuc, pentru sunete catifelate.

**coardă** (it. *corda*), fir dintr-o materie flexibilă, care, dacă este întins între două puncte fixe, poate fi pus în vibrație (prin ciupire, prin frecare sau lovire). Element fundamental al unei mari familii de instrumente, coarda a evoluat, ca material de fabricație, de la mățele de animale, la mătase, metal și, în epoca noastră, la nailon. Cercetările întreprinse de Pitagora, de Galilei, de Mersenne, asupra proprietăților coardelor vibrante, au fost esențiale pentru acustică și pentru evoluția facturii instrumentale. Coardă *liberă*, expresie pentru punerea în vibrație a corzii, la instrumentele cu coardă și arcuș, fără călcarea acesteia cu degetele mâinii stângi, obținându-se sunetul fundamental.

**colind (colindă)** (lat. *calendae* – *corindă*, înlocuit, sub influența termenului slav. *koleda*, cu *colindă* – Rosetti), gen ritual străvechi cu caracter agrar, cu funcție de urare, de felicitare, care se execută în cadrul unui ceremonial complex, variat, regional, în timpul sărbătorilor de iarnă (între 24 dec. și 6 ian.). Colindul își are originea în cultura geto-dacilor, peste care s-au suprapus elemente ale culturii romane și creștine. Datina colindatului sărbătorea „reînvierea nebiruitului soare”, începerea unui nou ciclu agrar, prin petreceri zgomotoase, mese îmbelșugate, daruri reciproce, urări de belșug și fericire, înscenări de nunți, cântece și jocuri, cu sau fără măști. Colindele se cântă în grup în Ajunul și în ziua de Crăciun, de Anul Nou, mergând din casă în casă, după un protocol tradițional. Unele melodii păstrează ecoul unei vechi muzici creștine, comună orientului și occidentului (Brăiloiu). Colindele se remarcă prin marea varietate tematică, literară și muzicală, prin valoarea artistică superioară. Textele, epice sau epico-lirice, de mari dimensiuni, versificate, relatează, într-o manieră fabuloasă, de legendă, aspecte ale vieții de familie și ale muncii, în formă concentrată, utilizând procedee de compoziție și stil comune baladei, basmului și cântecelor ceremoniale din ciclul familial. În colinde, accentul cade pe urările finale (esența genului fiind tocmai urarea), ce au rolul de a susține încrederea celui colindat într-o viață mai bună și îmbelșugată. Bogăția și marea varietate a temelor poetice s-au cristalizat în melodii cu un caracter dinamic, optimist, uneori solemn, care se deosebesc total de melodiile religioase de Crăciun ale Europei centrale și occidentale. Tezaur artistic de valoare și originalitate deosebite, colindele se impun prin diversitatea și ingeniozitatea structurilor ritmico-melodice, a procedeelelor de alcătuire a discursului muzical, cu ajutorul unui număr redus de mijloace de expresie.

**compoziție**, operă de artă muzicală datorată unui muzician profesionist (compozitor), fixată, în majoritatea cazurilor și, cu precădere, în sfera culturii muzicale de tip european, prin scriere. Compoziția este rezultatul unui proces complex de coroborare a unor elemente psihice (intuiție, „inspirație”) și de sensibilitate muzicală (talent) cu date artizanal-tehnice oferite de arta și știința muzicii (invenția melodică, ritmica, armonia, contrapunctul, conducerea vocilor,

dinamica, forma, instrumentația, orchestrația).

**cor** (gr. *corov*; lat. *chorus*) 1. Ansamblu de cântăreți împărțiți în mai multe grupe, după ambitusul și registrul vocilor. Când cuprinde numai voci feminine, numai de copii sau numai bărbătești, se numește cor *pe voci egale*, spre deosebire de corul *mixt*. Dacă este fără acompaniament instrumental, poartă denumirea de cor *a cappella*. 2. Piesă muzicală scrisă pentru un astfel de ansamblu. În multe țări există străvechiul obicei popular de a cânta în cor, pe aceeași melodie la unison, în octave, cvinte, cvarte sau terțe, conform registrului convenabil fiecărei voci, fie în sistem de burdon, în canon, eterofonic sau rudimentar armonizat. Din cele mai vechi timpuri, însă, practica corală este semnalată la unele popoare ca element indispensabil fastului aulic sau religios. Astfel, se întâmplă în antichitate la egipteni, la babilonieni și mai ales la evrei, unde era obișnuit cântul coral responsorial și antifonal. În Grecia antică se dezvoltă o lirică corală în decursul secolelor VII-VI î.Hr., legată de existența „uniunilor de cântăreți și dansatori”. Acestea executau în special ode, în care proslăveau faptele zeilor sau pe cele ale unor personalități de seamă ale timpului. Cântul era indisolubil legat de cuvânt și gest, fapt întărit apoi de rolul foarte important pe care l-a jucat corul în tragedie și în comediile perioadei clasice. Evoluând în porțiunea rotundă din fața primului rând de bănci al amfiteatrelor, denumită „orchestră”, corul (12-14 membri) comenta, prin cânt și mișcări de dans, faptele și ideile ce se desprindeau din piesă. În Imperiul Roman, mari ansambluri corale erau prezente la spectacolele din circuri și teatre. Apoi, practica corală trece și în serviciul cultului creștin. Până în sec. X, în Biserica Romană corul cânta la unison. Treptat, apar, însă, formele cele mai simple de polifonie, organum-ul, conductus-ul, urmând ca mai târziu motetul (sec. XIII) și missa (sec. XIV) să se impună ca forme polifonice din ce în ce mai complexe, ca scriitură și număr de voci. Mănăstirile, catedralele sau capelele întreținute de mării seniori reprezentau adevăratele școli muzicale, din care tinerii ieșeau antrenați, în egală măsură, în calitate de cântăreți, coriști și compozitori, gata oricând să strălucească în arta improvizăției.

**coregrafie** (fr. *choregraphie*, din gr. *coreia*, „dans” + *grafw*, „a scrie”) 1. Sistem de notare a dansului. 2. Artă de a compune pași de dans, dansuri teatrale și, în genere, balet. Acest al doilea sens al termenului este cel mai răspândit și desemnează, actualmente, crearea oricărui fel de dans, a spectacolului de balet sau a părților dansante dintr-un spectacol oarecare.

**corn** (fr. *cor*; germ. *horn*; it. *cornio*), instrument de suflat din alamă, alcătuit din ambușură, corpul cornului (tubul propriu-zis), la care sunt atașate trei-patru ventile și pavilionul. Întinderea reală este *Si bemol – fa2*. Se notează în cheia *sol* cu o cvintă mai sus decât ceea ce se aude real, iar în cheia *fa* cu o cvartă mai jos decât ceea ce se aude real. Prin sonoritatea sa dulce, cornul face și timbral trecerea (legătura) între cele două compartimente ale instrumentelor de suflat, lemne și alămuri.

**cromatism** (gr. *crwma*, „suprafața unui corp”, „culoarea aceluia corp, carnația”, apoi „culoare” în genere), stare a structurii muzicale, opusă diatoniei, constând în general din modificarea acesteia din urmă, prin intermediul unor intervale mai mici decât tonul. Cea dintâi definiție a cromatismului aparține muzicii antice eline, unde unitatea de bază a structurii, tetracordul, era modificată, mai ales în muzica instrumentală a kitharei, prin *crwma* = urcarea treptei imediat inferioare pilonului superior al tetracordului și apariția, în consecință, în afara semitonului diatonic, a unui semiton *cromatic* și a unei secunde mărite. Tetracordul cromatic utilizează pași mai mici decât aceia ai tetracordului diatonic, dar mai mari decât aceia ai celui enarmonic.

**cutie de rezonanță**, corpul principal al instrumentelor cu coarde, pe care se fixează călușul și coardele. La instrumentele de coarde cu claviatură, coardele sunt fixate în interiorul cutiei de rezonanță.

**cvartă** (lat. *quartus, -a, -um*, „al patrulea”, „a patra”), interval de patru trepte într-o



gamă diatonică.

**cvintă** (lat. *quintus, -a, -um*, „al cincilea”, „a cincea”), interval de cinci trepte într-o gamă diatonică.

**dans** (fr. *danse*), gen artistic constituit din mișcări variate, ritmice și expresive ale corpului omenesc, executate, de regulă, cu acompaniament muzical. Originile dansului coincid cu începuturile comunităților omenești, având funcții rituale (mistice, războinice), de invocare a forțelor divine, pentru reușita la vânătoare, confruntări tribale etc. La unele popoare, caracterul ritual s-a păstrat, decantat și abstractizat, până în zilele noastre. La vechii greci dansul făcea parte dintre disciplinele fundamentale ale educației, considerat eficient pentru sădirea, menținerea și întărirea sentimentelor de solidaritate socială.

**declamație** (it. *declamazione*; fr. *declamation*), modalitate de expresie proprie retoricii și poeziei, utilizată în muzica vocală și vocal-instrumentală, constând în redarea nuanțată a unui text literar, cu sublinierea accentelor expresive, a cezurilor și a curbei melodice a frazei. Construcția tragediei antice (dar și a vechii comedii) cuprinde patru secțiuni structurate pe declamație (una dintre ele fiind acompaniată de muzică): *prologov*, introducere declamată; *parodov*, versuri declamate de cor cu acompaniament de aulos; *epeisodiov*, dialoguri declamate; și *exodov*, ieșirea în declamație a corului, în acompaniamentul auletilui: *exodon aulein*. Repertoriul gregorian cuprinde forme recitativice (aclamații, lecturi, psalmi) intonate conform legilor declamației.

**dimetru** (gr. *dimetrov*, din adv. *div*, „de două ori” + *metron*, „metru”), grupare a două unități metrice. În majoritatea versurilor, metrul coincide cu piciorul și astfel, dimetrul e format din două picioare. În versurile iambice, trohaice și anapestice, unitatea metrică este dipodia, dimetrul conținând, astfel, câte patru picioare iambice, trohaice sau anapestice.

**disonanță**, relație succesivă sau (mai ales) simultană de sunete, a căror audiere produce o impresie dezagreabilă, de dezzechilibru, încordare, și care implică „mișcare” în raport cu consonanța.

**doxologie** (gr. *doxologia*, de la *doxa*, „slavă”), denumire a imnului lui Antinogen (+196), *Doxa en ufistoiu Qew* („Slavă întru cei de Sus, lui Dumnezeu”), ce se cântă sau se citește la sfârșitul utreniei. Când se cântă în duminici și sărbători, poartă denumirea de *doxologie mare* (*doxologia megalh*) iar când (în restul zilelor) se citește, se numește *doxologie mică* (*doxologia mikra*). Tot doxologie mică se numește uneori ecfonismul, precum și imnul trinitar din sec. IV (*Doxa Patri kai Uiu kai Agiu Pneumati*, „Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh”). Doxologia mare este cunoscută încă de la sfârșitul sec. I, indicații despre utilizarea ei găsindu-se în *Codicele alexandrin*, la Sf. Atanasie cel Mare și la Sf. Ioan Hrisostomul.

**dramă liturgică**, tip de dramă muzicală, care s-a dezvoltat în cadrul slujbei religioase catolice, aproximativ între sec. X-XIII. A luat naștere ca urmare a amplificării treptate a unor tropi, sub formă de dialog cântat (mai întâi în liturgia de Paști, apoi în cea de Crăciun), în scopul redării mai plastice, mai convingătoare, a unor scene biblice.

**ecfonis** (gr. *ekfwnhsiv*, de la *ekfwnew*, „a ridica glasul”, „a pronunța răspicat”), formulă de încheiere a ecteniilor și a unor rugăciuni.

**ectenie** (gr. *ektenhv*, de la vb. *ekteinw*, „a întinde”, „a prelungi”), grup de stihuri, executate de preot sau de diacon, în stil recitativ, la care cântărețul sau corul răspunde cu „Doamne, miluiește”, „Dă, Doamne” sau „Ție, Doamne”. După conținutul și destinația lor, se disting: ectenia mare (*h megalh ectenhv*, 14 stihuri, la care se mai adaugă, în unele cazuri, stihuri specifice); ectenie mică (*h mikra ectenhv*, 4 stihuri); ectenie *întreită*; ectenie *de cerere*; ectenie *de mulțumire* etc. Echiv. cu *litaneia*, care a dat pl. lat. *litania*.

**eh** (gr. *hcov*, „zgomot”, „sunet”, „timbru”, „ton”), termen muzical bizantin, prin care se înțelege schema melodică model, proprie fiecăreia dintre cele opt grupări ale cântărilor bizantine, care poate fi definită prin complexul de elemente; scară muzicală cu structură

proprie, sistem de cadențe, formule melodice preexistente. Ca sistem, în sens larg, cele opt ehuri datează din a doua decadă a sec. VI. Mult timp s-a susținut că acest sistem își are originea în vechea practică și teorie eline, dar, în ultimele decenii, și-a făcut loc tot mai mult părerea originii acestora în practica Orientului Apropiat, după unii în ideile cosmologice ale vremii, ceea ce i-ar lega de surse siriene, ebraice, babiloniene sau chiar hitite. Pentru o atare origine pledează lipsa de concordanță dintre ehuri și vechile armonii eline, dar și faptul că imnografia creștină, și odată cu ea însăși muzica, s-a dezvoltat în Orientul Apropiat (mai ales în Siria) și tot aici a fost organizat octoeahul.

**epodă** (gr. *epwdh*, „cântec sau cuvânt magic, descântec, în special pentru vindecarea unei răni”), 1. Inițial ultima secțiune a poeziei lirice grecești (venind după strofă și antistrofă). A avut mai ales rolul unui cuplet liric în corurile tragediei. 2. Ulterior (mai ales la romani), gen liric independent (ex. Horațiu, *Ode și epode*).

**eterofonie** (gr. *eterofwnia*, de la *eterov*, „diferit” și *fwnh*, „sunet”, „voce”), formă specială de multivocalitate ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație ale vocilor de la starea de unison și comportă alternarea acestuia cu desfășurarea simultană a melodiei și a variantelor ei. La origine, implicat în muzica de tradiție străveche (folclor sau de cult) a unor popoare, eterofonia se produce spontan, sub acțiunea unor factori naturali (fiziologici sau de tehnică naturală a execuției) sau a fanteziei improvizatorice. Primele referiri la eterofonie au fost făcute în legătură cu muzica greacă antică de către Platon, în dialogul *Legile*, prin eterofonie înțelegându-se neconcordanțele, diversificările de intonație și ritm, ivite între vocile care executau împreună o melodie, de regulă în formații de două (voce și instrument, două voci sau două instrumente).

**ethos** (gr. *hqov*, „obicei”, „datină”). 1. În concepția antichității, proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele. În Grecia antică, s-a acordat ethosului o importanță cu totul deosebită, atât în plan filosofic, cât și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile, pe care o „muzică bună” trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polis. Totuși, anume laturi și implicații ale ethosului au fost în chip deosebit (dacă nu chiar contradictoriu) reflectate de scrierile filosofilor și teoreticienilor. Încă de la pitagoreici, ethosul era considerat ca o proprietate a melodiei sau, mai exact, a unei ordini muzicale precise. Conform concepției pitagoreicilor, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și ethosul era guvernat de către număr; schimbările stărilor sufletești, condiționate de numita ordine, se întâlnesc în principiul numărului cu structura melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. De aici, importanța acordată ethosului în procesul educației, de aici cerința ca muzicianul să aleagă din mulțimea lumilor posibile de ordini sonore numai acele „combinații” care pot induce spiritul ascultătorului spre sentimente și porniri înălțătoare. Teoria ethosului a stat cu deosebire în atenția lui Platon, a platonicienilor și neoplatonicienilor (Plotin) ca și stoicilor, care au accentuat latura morală a ethosului. Aristoxenos a stipulat o dublă acțiune psihică a muzicii, prin datele „senzoriale” procurate de auz și prin reflecția filosofică. În contradicție cu eticienii, „formaliștii” (sofiști și epicurianul Filodemos) au negat existența oricărei legături între muzică și ethos. 2. Caracterul unui mod și al muzicii bazate pe acest mod. Logic, chiar dacă nu neapărat istoric, această accepție este anterioară aceleia a ethosului. Principalul atribut al ethosului unei piese muzicale este modul (gr. *armonia*), la care se adaugă ritmul, instrumentele însoțitoare (kithara, aulos) și poziția sunetelor (*topov*, *thv fwnhv*, după Aristide Quintilianus). Doricul era considerat bărbătesc, sobru, stenic, frigidul moale (Platon, Heraclide Ponticul) ori entuziast sau estatic (Aristotel), lidicul tânguitor (Platon). Ehurile bizantine nu au rămas, la rândul-le, în afara acestei tradiții și poate unele influențe târzii, fiind puse, ca în întreg ev. mediu, în legătură cu necesitățile de expresie ale muzicii cultice. Străine de noțiunea de major sau minor, ehurile au caractere precise, conforme cu anumite cântări, caractere completate – în spiritul teoriei antice – și de modificările de

„mişcare” ale „tactului” (stilului): irmologic, stihiraric și papadic. O complicată structură a finalelor și a sunetelor interioare de referință, a treptelor mobile, au îndepărtat totuși ehurile de ethosul originar, mai ales sub influența muzicii orientale. „Ifosul”, devenit termen peiorativ în optica tradiționaliștilor sau, dimpotrivă, a celor ce doreau progresul țintind tocmai eliminarea orientalismelor, provine indubitabil din ethos: „dacă nu cânta cineva cântece cu amestecături de pestrefuri, nu era primit ca dascăl la biserică; iar de cânta cineva chiar melodii turcești, fără să știe ceva bisericește, acela, dacă era grec, era primit și recomandat ca dascăl desăvârșit, cu ifos turcesc de Țarigrad; iar românul, de ar fi avut meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul lui Cucuzel, îndată i se zicea, că nu e bun de nimic, că cânta Vlahica și că nu are profora de Țarigrad” (Macarie, din prefața la *Irmologhion*, 1823). 3. În sensul consacrat de etnologie, specificul etico-estetic al muzicii folclorice, al unui popor. Totalitatea trăsăturilor folclorice, structura melodico-ritmică, raporturile melodiei cu versul, integrarea muzicii în fenomenele sincretice etc., se determină nu o dată prin apelul la teoria antică a ethosului.

**fistula** (cuv. lat.), 1. Fluier ciobănesc roman. 2. Denumirea veche a tuburilor orgii.

**flaut** (it. *flauto*; fr. *flute*; germ. *flote*). Aparținând grupei instrumentelor de suflat din lemn, dar construit azi din metal (argint), flautul este alcătuit dintr-un tub cilindric astupat la un capăt, un orificiu lateral, prin care instrumentistul însuflă aer în tub, și un sistem de clape metalice, care deschid sau închid mici orificii aflate de-a lungul tubului, variind astfel lungimea coloanei de aer, care intră în vibrație și, implicit, înălțimea sunetului produs. Înălțimea sunetelor este de asemenea variată datorită intensității suflului. Flautul emite sunete pe o întindere de trei octave. Are o lungime totală de 765 mm, putând fi divizat în trei părți demontabile. Diametrul corpului cilindric este de cca. 19 mm. Pe partea superioară a tubului cilindric se află orificiul lateral, de formă aproape rectangulară și având un diametru de 17 mm. Corpul flautului, reprezentat de partea centrală a tubului, are 13 orificii acoperite de clape, care se pot închide sau deschide sub acțiunea degetelor instrumentistului, partea inferioară a flautului având doar trei orificii. Flautul se ține transversal, de la stânga spre dreapta. Flautul este poate cel mai vechi instrument cunoscut. Menționările din antichitate amintesc de flautul lui Pan (syrinx, nai), frigian, simplu, dublu ș.a. Flautul posedă un timbru destul de omogen, cu caracteristici de claritate și transparență.

**fluier**, instrument popular străvechi și cu o arie de răspândire foarte largă. Este confecționat din lemn de diferite esențe, dar se cunosc și fluier de os sau din metal. În practica muzicală, fluierul este strâns legat de repertoriul păstoresc.

**fundamentală** 1. Principală componentă acordică: elementul sonor pe care se construiește un acord în stare directă, prin suprapunere de intervale de terță. Astfel, în stare directă, fundamentala se află plasată la baza acordului, dar ea poate fi dispusă și în interiorul sau la vârful acestuia, situație în care la bază pot apare celelalte componente acordice (cvinta, terță, septima). 2. Sunet fundamental. Orice sunet de frecvență anumită generând armonice superioare ca rezultat al vibrației concomitente, integrale și fragmentare a unui corp sonor (coardă, coloană sonoră, bară metalică, lemn etc.).

**gamă** (gr. *gamma*), în general, succesiune treptată de sunete sau de intervale a cărei structură constituie baza unui sistem muzical. După unele tratate de teorie, gama se definește restrictiv numai ca o „imagine” săracă, „pe hârtie”, a unei realități muzicale infinit mai bogate, mai nuanțate, comportând formațiuni ca tonalitate, mod, sistem etc. (de unde și denumirea de *scară*). Actualul sistem muzical occidental se bazează pe două tipuri de game, îmbrățișând, în sens ascendent sau descendent, întinderea unei octave: *diatonică* (7 sunete) și *chromatică* (12 sunete).

**giusto** (cuv. it. „just”, „exact”, „precis”), indicație de tempo ce definește o mișcare exactă, fără excese sau fluctuații. Apare adesea lângă un alt termen de mișcare (ex.: *allegro giusto*). *Tempo giusto* se utilizează ca indicație de revenire la mișcare exactă, în urma unui pasaj executat în *tempo rubato*.

**glas** (sl.) 1. (arhaic) voce. 2. eh.

**Gloria** (cuv. lat. „slavă”), parte a missei, de obicei partea a doua. Numele l-a luat de la primul vers al slujbei religioase din Biserica Catolică, cântat de celebrant; *Gloria in excelsis Deo*, din care reiese și caracterul de proslăvire al muzicii. Este exclusă din missa pentru morți (requiem). Cu alt text (*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*) este anexată psalmilor, care se cântă în timpul anului, cu excepția unor sărbători. Are o formă muzicală liberă și structură polifonică.

**harfă (harpă)** (it. *arpa*; fr. *harpe*; germ. *harfe*; engl. *harp*), instrument cordofon fără tastieră, cu coarde ciupite, de origine străveche, cunoscut de multe popoare, sub diferite numiri: *magadis* (la greci, *magadiv*), *nablium* (la romani), *trigonon* (la sirieni, *trigwnon*), *kinnor* (la evrei), *lebed* (la pop. din Asia Centrală) etc. Primele instrumente aveau forma unui arc, formă prin care este redată și de hieroglifele și basoreliefurile egiptene. Harfa „eoliană”, populară în Elada, de formă pătrată, montată în aer liber, emitea la atingerea brizei sunetele armonice ale fundamentalelor respectivelor coarde. În Europa, harfa apare probabil pentru prima dată la popoarele nordice. În sec. I î.Hr., istoricul roman Diodor din Sicilia pomenește de harfa „gotică”. Un alt tip, *clarsach*, este cunoscut de celți în sec. IX. Denumiri ca *chitarra anglica*, *harfa nordică*, *harfa irlandeză*, justifică de asemenea presupunerile referitoare la originea nordică a harfei pe continentul nostru. Aceste instrumente aveau deja trei părți esențiale: cutia de rezonanță (așezată în partea inferioară a instrumentului), consola și coloana de susținere, care le unește sub forma unui triunghi. Între cutia de rezonanță și consolă sunt montate un număr oarecare de coarde, accesibile din ambele părți ale instrumentului. În procesul de evoluție a harfei, în sec. XIII, apare, pentru o scurtă perioadă, un tip denumit *psalterion* (cuv. lat., provenit din gr. *yalthrion*), având cutia de rezonanță plată, așezată vertical, coardele fiind întinse pe ambele părți ale acesteia. Acordajul harfei, indiferent de numărul coardelor, era diatonic, rămas ca atare până azi.

**immograf**, în primul mileniu al muzicii creștine, autor al textelor imnelor.

**incantație**, practică de cânt sau recitare proprie folclorului ancestral, care constă în folosirea unor cuvinte sau formule magice (cântate, rostite ori cântat-rostite) de către inițiații ce folosesc un anume ritual (mitic). Atestată la popoarele primitive, incantația este o formă de invocare a spiritelor magice, cu putere de expresie deosebită, fapt ce a dus la perpetuarea ei până azi, în diferite regiuni ce păstrează practici folclorice.

**kinnor**, harpă sau mai curând liră în antichitatea ebraică. În textele biblice se consemnează că kinnor era legată de muzica regelui David, că se cânta prin ciupirea corzilor cu un plectru și că avea rol de acompaniament. Interzicerea oricărei reprezentări grafice la vechii evrei, face ca forma instrumentului să fie dedusă mai mult din descrieri.

**kithara** (cuv. gr. *kiqara*; lat. *cithara*), instrument cordofon, care s-a bucurat de o mare popularitate în Grecia antică. S-a dezvoltat în sec. VII-VIII î.Hr. din străvechiul instrument *forminx* (*formigx*). Corpul plat avea forma pătrată, din care s-au ridicat două brațe în formă de arc, legate în partea superioară de un suport. Coardele, în număr de 3-12, acordate probabil conform sistemelor modale ale grecilor antici, erau întinse între cordar și suport, paralel cu brațele; erau ciupite cu ajutorul unui plectru. Kithara s-a păstrat ca instrument muzical până în zilele noastre.

**krotalon** (gr. *krotalon*), denumirea în literatura greacă antică a unui instrument de forma castanietelor, confecționat dintr-un lemn tare. Sunetul pocnit sec, pătrunzător, era adecvat acompanierii dansatorilor.

**Kyrie eleison** (gr. *Kurie elehson*, „Doamne, miluiește”) 1. Invocație adoptată în cultul creștin în sec. IV. Se întâlnește prima oară la Antiohia și de aici se propagă în Europa unde, în sec. VI, e cuplată cu invocația *Christe eleison*. 2. Parte a missei, situată între *introitus* și *Gloria in excelsis*. Este compusă din trei secțiuni: *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie*, ultima fiind repetarea primei. Misele polifonice, renunțând în genere la *introitus*, încep în majoritatea cazurilor

direct cu Kyrie eleison, care joacă astfel rolul de „uvertură” (de unde caracterul solemn și frecvența stilului fugato). Forma tripartită ABA se menține, compozitorii căutând adesea să creeze un contrast între A și B și să confere secțiunii *Christe eleison* o notă lirică.

**lauda** (cuv. lat.). Imn, cântare de slavă.

**liturghie** (gr. *leitourgia*), termen generic pentru serviciul divin al Bisericii creștine. În sens restrâns, cel mai important serviciu divin al Bisericii Ortodoxe, corespunzător missei din Biserica Catolică și Protestantă. Ea s-a dezvoltat, în timpul creștinismului primitiv, din tradițiile locale, din Ierusalim, Antiohia, Roma, Cartagina, Lyon și Ravenna, luând forma definitivă la Bizanț, prin reformele Sf. Vasile cel Mare și Sf. Ioan Gură de Aur (sec. IV), în cele două liturghii care le poartă numele (generalizată fiind cea din urmă). Cântarea oficiantului, a stranei, a comunității – în ultimele două secole, a corului – deține un rol esențial. În compunerea liturghiei intră psalmii, condacele, troparele, imnele trisaghion, heruvic, axion, chinonic etc.: legătura dintre acestea o realizează, de regulă, ecteniile.

**lyra** (gr. *lura*), instrument muzical străvechi în țările mediteraneene, îndeosebi în Grecia antică, dar cunoscut și de celți. Din corpul ei, de forma unui vas, se ridică două brațe unite pe partea superioară printr-un suport. Între partea inferioară a corpului și suport erau întinse 3-5 coarde, accesibile din ambele părți ale instrumentului, acordate probabil pentatonic și acționate cu ajutorul unui plectru.

**magadis** (cuv. gr. *magadiv*) 1. Instrument cu coarde ciupite, probabil de tipul harfei, la vechii greci; coardele sale, în număr de 20, erau dispuse în perechi, în așa fel încât jumătate din ele le dublau la octavă pe celelalte. Derivat din denumirea instrumentului, vb. *magadizw* („a cânta din flaut”, „a acompania la octavă”, „a magadiza”) desemna cântatul în octave, specific unui întreg grup de instrumente de aceeași construcție cu magadisul (printre care trigonos și formynx) și care apar, de altfel, în scrierile unor autori elini (mai ales la Aristoxenos). Magadisul era considerat în antichitate ca fiind inventat de traci (George Breazul, *Istoria muzicii românești*, Buc., 1956, p. 75). 2. Prin termenul de magadis se desemnau și anumite specii de aulos, care implicau practica magadizării, fie că instrumentul acompania cântarea la magadis, fie că (în forma de aulos dublu) magadiza el însuși.

**Magnificat** (cuv. lat.), cântec de slavă, care debutează cu acest cuvânt de la care și-a luat numele, punct culminant al misei, poate fi conceput în oricare din cele opt moduri bisericesti, ceea ce s-a și realizat în perioada de înflorire a polifoniei vocale (sec. XV-XVI), când este des abordat de compozitori, care îl modelează în majoritatea formelor polifonice. Este preluat și în baroc, epocă pentru care lucrarea de referință rămâne J. S. Bach, realizată în forma unei cantate.

**melod** (gr. *melwdov*, „cel care cântă melodios”, „cel cu voce frumoasă”, din *melov*, „cântec” și *wdh*, „cântare”, de la vb. *adw*), cântăreț, executant al melodiilor, datorate melurgilor, și care numai în rare cazuri le aparțineau.

**melodie** (gr. *melwdia*, de la *melwdov*), succesiune coerentă de sunete, al cărei sens muzical poate fi conceput ca un întreg: sie-și suficientă, independentă, în principiu, față de alte elemente (cu excepția ritmului), melodia poate fi concepută ca element primordial și în același timp definitoriu al muzicii (punct până la care noțiunea de melodie se suprapune pe aceea de monodie). În desfășurarea sa, considerată în chip mai mult metaforic drept orizontală (dacă se ține seama de structura ei intervalică), melodia întrunește – la nivelul unor legi spontane ori consacrate de arta profesionistă – o seamă de raporturi intervalice (cu deosebire pe acelea accesibile în cântare), structură modală, ambitus, durată, dinamică, timbru, atac.

**melurg** (gr. *melourgov*, „făuritor de melodii”, din *melov* + *ergon*), autor al melodiilor imnelor, spre deosebire de imnograf, autor al textelor.

**metrică**, 1. În sens strict, capitol al teoriei muzicale, care studiază metrul; în sens larg, ramură a științei ritmului, care se ocupă cu organizarea duratei sunetelor, în metrii, frazele și perioadele discursului muzical, vizând îndeosebi măsurarea timpului în care discursul se

desfășoară. 2. Ramură a artei poetice, care se ocupă cu studiul structurii versurilor și al unităților prozodice. Cuprinde totalitatea regulilor care privesc măsura și sistemul de construire a versului. În antichitatea greco-romană, când muzica și poezia erau arte îngemănate, metrica muzicală se baza întru totul pe metrica poetică, rezultată din organizarea cantitativă a duratelor temporale ale silabelor. Silabele erau caracterizate calitativ de repetarea periodică a unui accent melodic, adică de o intensificare conferită silabelor și sunetelor muzicale pentru a dobândi, față de altele ale discursului poetic-muzical, un relief ritmic sau expresiv special.

**misă** (lat. *missa*, din *missio* sau *dimissio*, „trimitere”, „încheiere”, expresia „Ite missa est”, rostită de preot la sfârșitul slujbei, echivale inițial cu invitația adresată celor de altă credință de a părăsi biserica). 1. Secțiunea principală a ceremonialului liturgic creștin: a) missa catolică, b) missa glagolitică și bizantină, c) missa coptă. Missa catolică cuprinde: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. 2. Lucrare vocală sau vocal-instrumentală, bazată pe textul literar al celor cinci episoade ale *ordinarium*-ului missei.

**mod** (lat. *modus*, „măsură”, „regulă”, „fel”), 1. Formă superioară de organizare a materiei muzicale la nivelul parametrului înălțime, prin dispunerea și succedarea ierarhizată de sunete și raporturi intervalice; modul funcționează – asemenea unui sistem cu autoreglare – pornind în genere de la constantele și variabilele ce decurg din influența unui element cu efect centripetal (centru modal, finală) și/sau din aceea a unui cadru spațial de congruență (terță-tricord, tetracord, octavă-octacord). 2. În noțiunea de eh a muzicii bizantine sunt cuprinse în egală măsură aspectele scalare ale acestor moduri și – într-o stare perfect conservată până în muzica psaltică – aspectele formulare, fără de care aceste moduri nu pot fi nici cunoscute și nici practicate. Se spune, pe bună dreptate, că sursa originală a acestor moduri este muzica siriacă și unele moșteniri micro-asiatice și din Orientul Apropiat, la care se adaugă influențele târzii arabe, persane și turcești.

**modulație**, 1. Variația în timp a unuia din parametrii unui semnal purtător. În cazul semnalelor purtătoare sinusoidale, se utilizează modulația de amplitudine sau de frecvență. În fenomenul bătăilor acustice, are loc o modulație de amplitudine a undei care rezultă din suprapunerea altor două de frecvență apropiată, modulație manifestată prin întăriri și slăbiri periodice ale sunetului rezultat. Cercetările electroacustice arată că efectul *vibrato* vocal are un caracter complex, constând din variații peridoce simultane de frecvență, de intensitate și de timbru ale sunetului emis; aceste variații se repetă, în mod normal, de cca. șase ori pe secundă. Diferențele de frecvență sunt de cca. un semiton în cazul vocii umane și de cca. un sfert de ton, în cazul instrumentelor muzicale la care se poate obține acest efect. În *tremolo* vocal, modulația de amplitudine este minimă, pe când cea de frecvență, mare, ceea ce dăunează calității emisiei sonore. 2. Procesul schimbării unui centru tonal cu un altul sau a unei configurații modale (ori sonore, organizată și delimitată, indiferent în ce sistem) cu o alta.

**monocord** (gr. *monocordon*, „o singură coardă), instrument cordofon ciuput, care a servit lui Pitagora pentru experiențe acustice. O coardă întinsă peste o cutie de rezonanță lungă și subțire (împărțită în intervale prin semne) putea fi prescurtată sau prelungită cu ajutorul unui căluș mobil.

**monodie** (gr. *monwdia*, din *monov*, „singur” + *wdh*, „cântec”), 1. Având sensul inițial de cântec la o singură voce, termenul se aplică la totalitatea muzicii, al cărei unic element de expresie este melodia. În această accepție, monodia ocupă o arie largă, atât pe plan istoric, cât și geografic. Ea se naște în fazele primitive ale omenirii, stăpânește antichitatea și evul mediu și supraviețuiește până azi în folclorul multor popoare. 2. Monodia acompaniată este o practică introdusă la sfârșitul sec. XVI, constând în suprapunerea unei melodii vocale pe un acompaniament acordic al unui bas continuu.

**motet** (lat. *motetus*, derivat din *motus*, „cuvânt”), formă polifonică frecventă încă din

sec. XII-XIV, în care se suprapun simultan mai multe voci (melodii) de sine stătătoare, ale căror texte erau și ele diferite uneori (laice sau religioase).

**muștiuc**, parte a unor instrumente de suflat, care se fixează, prin apăsare, de buze (în cazul instrumentelor de suflat din alamă) ori se ține în gură. Prin muștiuc se introduce coloana de aer în instrument.

**muzicologie** (fr. *musicologie*), știință a muzicii, ce adoptă ca obiect multiplele laturi ale acesteia: practică și teoretică, aplicativă și fundamentală, creatoare, interpretativă și perceptivă, diacronică și sincronă, cognitivă și educativă, etică și estetică etc.

**nabl(i)um** (gr. *nablon* sau *nablav*, I Paralipom. 15, 16 – *Vulgata* – „cantores in organis musicorum nablis videlicet et lyris et cymbalis”, „*nablaiv kai kinuraiv kai kumbaloiv*” – *Septuaginta*). Instrument care stârnea bucuria și pe care se intonau imne sacre (I Macab. 13, 51: „cum laude et ramis palmarum et cinyris et cymbalis et hymnis et canticis”). Pare a fi fost un instrument asemănător cornamusei, adică un fel de cimpoi.

**nai** (lat. *fistula*; fr. *flute de Pan*; germ. *Panflote*; „flautul lui Pan”), instrument de suflat, construit pe baza unei succesiuni de tuburi de lungimi diferențiate, legate între ele pe un suport de formă puțin îndoită în interior, pentru o mai ușoară purtare prin fața gurii, în momentul execuției. Tuburile pot fi din trestie, bambus, soc sau alte materiale. Numărul tuburilor nu a fost delimitat de-a lungul istoriei sale. Scara muzicală ce se poate realiza este atât diatonică, cât și cromatică. În lumea grecească se numea *syrinx* și „inventarea” lui era atribuită zeului Pan. În muzica românească este cunoscut din cele mai vechi timpuri și sub numele de *muscal* sau *moscal*.

**nomos** (*nomov*, „lege”, „obicei”). O primă accepție a termenului este aceea de lege cântată (cutumă a popoarelor în faza lor arhaică, cu urme sigure la celți și la traci). De aici, legitatea strictă a unei alcătuirii muzicale, cu deosebire imn, legat de ritual, mai ales de acela din cadrul cultului lui Apollo (deosebindu-se oarecum de *pean*). Cercetările actuale par să vadă în *nomos* o melodie tip, un model melodic.

**odă** (*wdh*, „poem liric”, „cântare”), 1. În antichitatea clasică, gen al liricii poetice și, în general, orice vers cântat (la Alkaios, Sapho, Anacreon, Horațiu). 2. În muzica bizantină, cântare, cântândă, peasă. 3. Gen al muzicii corale, creat de umaniști în scop didactic.

**ostinato** (lat. *obstinatus*, „încăpățânat”, „perseverent”, „persistent”), desemnează revenirea constantă a unei substanțe muzicale clar delimitate, fie de ordin ritmic, fie melodic sau armonic, fie mixtă, și care constituie un principiu de articulare și, totodată, de unificare a discursului muzical.

**pean (peon)** (gr. *paian*, *paiwn*, în epeei *paihwn*), unul dintre cele mai importante cânturi religioase ale Greciei antice, făcând parte din cultul lui Apollo, intonat adesea cu formula de invocare *ih paiwn*, după cum era supranumit zeul. Peanul este atestat inițial drept o cântare ce glorifica victoria lui Apollon asupra șarpelui Python. Dintre transformările ulterioare, cea mai frecventă este aceea de cântec de invocare a ajutorului în luptă sau cântec de recunoștință după o victorie. Este menționat și drept cântec de mulțumire după stingerea unei epidemii (*Iliada*, I, 473) sau cântec ce însoțește ofrandele rituale de dinaintea oșpețelor (Platon, *Banchetul*, 176 a). Accepțiunea peanului se extinde, putând fi adresat și altor zeități (Zeus, Poseidon, Dionysos, Asclepios) sau, în perioada elenică, și unor persoane particulare. Cel mai însemnat autor de pean este considerat Thaletas. Singurul fragment de pean în notație muzicală păstrat până azi se află la Berlin.

**plectru** (lat. *prectrum*), denumirea unei mici lame elastice, cu ajutorul căreia se ciupesc coardele unor instrumente. Plectrul poate avea diferite forme, fiind confecționat din corn de animale, metal, piele, mai nou din material plastic.

**prozodie** (gr. *proswdia*), 1. Accentuarea naturală a cuvintelor în vorbire. Respectarea prozodiei este una din preocupările de bază ale compozitorilor de muzică vocală, neconcordanța dintre accentele melodiei și cele ale versului fiind resimțită ca o stângăcie.

Există și cazuri când o accentuare „pe dos” e menită să creeze efecte speciale. 2. Discipină a teoriei literare, care studiază structura versurilor (nr. silabelor, distribuirea lor în unități conform cantității sau accentelor etc.).

**psalm** (gr. *yalmov*, numele unui instrument cu coarde acompaniator; lat. *psalmus*), gen al muzicii religioase, cântec bazat pe texte biblice atribuite lui David. Psalmii erau cântece de slavă cu caracter imnic. Ele se psalmodiau în cadrul cultului iudaic, reprezentând o declamație muzicală apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului. În ebraică se numeau *mizmor* (de la *zmr=a tăia, a diviza sunete, a modula*). Aceste cântece formau o culegere de 150 de psalmi, care a fost preluată și de cultul creștin. În Biserica Ortodoxă, psalmii au fost introduși în limba greacă și reuniți în cartea de cântece numită Psaltire. La începuturi, această muzică era notată în semiografia ecfonetică. Biserica Catholică a preluat psalmii în limba latină, fiind executați (ca și în cultul ortodox) de coruri (inițial monodice). Din dialogul corurilor s-a instituit practica *antifoniei* iar din dialogurile soliști și cor, aceea a *responsorium*-ului.

**psalmodie** (gr. *yalmwdia*, cântarea unui psalm într-o manieră monotonă, pe un singur ton (*recto tono*). Mai importantă în Biserica Catholică decât în cea Ortodoxă, psalmodia urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogățit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, prefigurare ce este proprie fiecăreia dintre cele trei secțiuni ale psalmului: *initium, meditatio (pausa), terminatio (punctum)*.

**psalt** (gr. *yalthv*, „cântăreț”), cântăreț care cânta psalmii, urmaș al cantorului sinagogal în Biserica Ortodoxă. Încă în Biserica primară, psaltul se deosebea, prin funcția sa exclusiv muzicală, de *anagnost* (citeț sau lector), căruia îi era rezervată doar citirea unor părți din cărțile conținând numai texte. În Orient, psalții se numeau și *upoboleiv, monitores* sau *inspiratores* („povățuitori”) pentru că, la cântarea psalmilor, poporul le răspundea la anumite versuri sau termina versul. Mărturii despre rolul psalților se găsesc în: liturghia atribuită lui Marcu (sec. I), *Constituțiile Apostolice* (sec. III), la Efreem Sirul, în *Novela III* a lui Iustinian (527-565) etc. Canonul 15 al Sinodului din Laodicea (360) stabilește că „în biserică, se cuvine să cânte numai canonicștilor psalți, cei ce se suie pe amvon și cântă *după membrane* (*difqerai*).

**rapsod** (în Grecia antică), cântăreț profesionist ambulant, care intona sau recita în public fragmente din poeme epice. Li se atribuie meritul conservării și propagării poemelor homerice.

**recitativ** (lat. *recitare*, „a citi”, „a declama”), formă a expresiei muzicale propriie genului vocal și vocal-instrumental, rezultând din interferența declamației și a melodiei și caracterizată printr-o strânsă dependență intonațională, ritmică și formală față de textul literar. Recitativul existent în muzica folclorică se încadrează, din punct de vedere melodic, în două tipuri: *recto tono* (intonare pe un singur sunet) și *melodic* (intonare pe un sunet principal, cu includerea treptelor alăturate sau a unor formule melismatice) iar din punct de vedere ritmic, se încadrează în sistemele *parlando giusto* („măsurat”, în care proporția dintre duratele constitutive rămâne constantă) și *parlando rubato* („liber”, în care duratele prezintă o mare libertate). În cultura europeană, recitativul joacă un rol important în a) muzica bisericească (bizantină și gregoriană) și b) în speciile genului vocal și instrumental: opera, cantata, oratoriul. Recitativul muzicii bizantine poate fi apropiat de psalmodie. Cântul gregorian cunoaște mai multe forme structurate pe recitativ: recitări, profeții, psalmodii și antiene. Conform textului latin, recitativul este secționat în fraze și perioade, care debutează și cadentează prin formule melismatice tipice.

**recitator**, interpret al secțiunilor declamate ale unei lucrări vocale sau vocal-instrumentale. Inițial, desemna cântărețul căruia îi era adresată partea narativă a textului în drama liturgică, sens extins și asupra „povestitorului” (în pasiune, evanghelistul) cantatei și oratoriului.



**refren**, secțiune muzicală cu funcție tematică, ce constituie punctul de plecare și de încheiere a unei forme bazate pe principiul alternanței (înțelegem prin punct de plecare ideea sau nucleul care generează muzica și implicit forma respectivă, nu neapărat prima secțiune a unei lucrări muzicale). Desigur, definiția nu cuprinde toate aspectele problemei, dat fiind faptul că refrenul a apărut în foarte multe ipostaze, unele dovedindu-se excepții de la regulă. Astfel, refrenul este atestat încă din cele mai vechi timpuri, martor rămânând folclorul ancestral, în care aspectul îi este de formulă. Prezent în cântecele tuturor popoarelor, se pare că s-a născut din cântarea alternativă, responsorială, între un solist și cor (care susținea o replică, un scurt comentariu etc.). Alte teorii susțin originea lui din cântecul de joc, ceea ce ar reclama o desprindere a ideii de refren de textul cântat. În fine, există și teorii care încearcă explicația originii din alte surse, cum ar fi cântecul de muncă, executat în grup (mișcarea ce trebuie efectuată simultan de toți lucrătorii) sau apariția refrenului dintr-un imbold poetic de bază în jurul căruia „se improvizează” și la care se revine în mod obligatoriu. Această ultimă concepție este prezentă, după unii teoreticieni, încă din antichitate. Cultivarea refrenului relevă un procedeu de adâncire a expresivității, a unei anumite idei, stări sau efect artistic (a se vedea imnurile din literatura vechilor greci, precum și condacul bizantin).

**responsorial (cânt)**, cânt liturgic alternativ între oficiant și cor. Elementul individual (solist) are posibilitatea unei îmbogățiri melismatice a cântului față de caracterul „plan” al corului. În aceasta rezidă, de altfel, și deosebirea principală a responsorialului față de execuția antifonică, cealaltă deosebire constând în generalitatea responsorială față de antifonia primară mai strâns legată de anume genuri (psalm, imnuri, mai puțin antifoane). Responsorialul devine un stil sau execuție, aplicabile practicii muzicale sau unor genuri componistice, care nu mai intră, istoric vorbind, în contextul original al noțiunii.

**ritm** (gr. *rythmōs*). Tratarea ritmicii în afara melodicului nu-și poate găsi justificarea prin faptul că ritmul are în muzică o valoare cel puțin ordonatoare, clasificatoare; el nu rezidă în substanța sonoră, ci în relația sa cu desfășurarea în timp a muzicii, este deci relativ, accidental față de conținutul melodiei și armoniei iar forța sa stă în afara muzicii, este exterior ei. Unul din criteriile sale fundamentale este simetria, ritmica fenomenului muzical neputându-se dispensa de faptul că o forță energetică expansivă este copleșită de alta, care o echilibrează și o așează în tiparul unei anumite ordini. Ceea ce numim noi metrică în muzică este în deplină concordanță cu metrica poeziei, aceste două arte înfrățindu-se prin caracterul lor ritmic de arte ale timpului, în care se impune atât de puternică ordinea ritmică. Metrul, prin valorile sale binare, ternare și combinate, se subordonează ritmului, care este de natură creatoare, nelimitat în posibilitățile sale de plasticizare și străin de orice sterilă tipizare. Dacă durata diferitelor sunete este primul element al ritmului, accentul este al doilea. Accentul reprezintă o valoare calitativă, așa cum durata este de măsură cantitativă. Criteriul său este greutatea, apăsarea, accentuarea, expresia. El este, cum observă Mersmann, un simbol. Durata în sine ar fi un lucru cu totul gol, dacă nu ar fi străbătută de energie, de forță; astfel, energia este un ce, ce se opune timpului, forțează timpul, îl articulează, îi dă formă. Și această formă nu este naturală, ceva ce curge de la sine, ci o realizare a spiritului uman, un act de creație artistică. Evoluția ritmică se poate sprijini pe respectarea unor principii care permit fixarea unor forme tipice, în primul rând în ceea ce privește raportul între metru și ritm. Evoluția ritmică pare să meargă mână în mână cu metrul, din care rezultă principiul simetriei, dar poate să se opună metrului și în cazul acesta avem de a face cu un principiu asimetric. Prin coordonarea mai multor forme ritmice, ajungem la polimetrie iar negarea oricărui metru poate să ne ducă la antimetrie. Teoria ritmului a format preocuparea tuturor învățaților artei de la Aristoxenos din Tarnet încoace. Pentru practica compoziției și interpretării, se stabilesc cele șase moduri (trochaeus, iambus, dactylus, anapaestus, spondaeus, tribrachys).

**salpynx** (gr. *salpigx*, „trompetă dreaptă”), instrument aerofon, cu tubul drept, de formă conică, având un pavilion de dimensiune mică. Confecționat din os sau corn de animale,

grecii antici l-au utilizat pentru semnalizare și cu ocazia diferitelor ceremonii.

**solist**, interpret vocal sau instrumental, căruia i se încredințează *solo*-ul (partea solistică) în cuprinsul unei lucrări muzicale. Solistul poate cânta singur, așa cum arată însăși etimologia cuvântului, sau, mai des, poate fi însoțit de un acompaniament (pian, orchestră sau formație coral-instrumentală). În aceste cazuri solistul se va detașa de rest prin calitățile proprii și importanța părții muzicale ce o susține.

**solistic (caracter solistic)**, trăsătură distinctivă a unui fragment dintr-o lucrare muzicală, în care un singur interpret iese în prim plan față de restul ansamblului, prin virtuozitate, importanță ex pozitivă, tematică, melodică etc.

**stih** (gr. *sticos*, „rând”), verset scurt, luat din psalmi sau din alte cărți ale Vechiului și Noului Testament, cântat recitativ și servind ca introducere stihirei sau unor cântări de stil irmologic sau stihiric.

**sunet** (lat. *sonitus*). 1. În mod obiectiv și în sens larg, orice vibrație mecanică în măsură să producă o senzație auditivă; în mod subiectiv, efectul vibrației, senzația însăși. Pentru crearea senzației, vibrația trebuie să aibă frecvența cuprinsă între cca. 16 și 16000 de Hz. Unele animale (câinele, pisica și mai ales liliacul) aud sunete cu frecvențe de zeci de mii de Hz. Studiul sunetului cuprinde producerea, analiza calităților, propagarea, reproducerea și înregistrarea, inclusiv studiul fenomenelor conexe. De primă importanță este clasificarea sunetelor în *pure* datorate unei vibrații sinusoidale, unda sonoră respectivă fiind reprezentată de o curbă sinusoidă) și *complexe* (sunetele care conțin un număr de sunete pure). Instrumentele muzicale emit sunete complexe, numite și *compuse* sau *timbrate*; sunt formate dintr-o fundamentală și un număr de armonice. Caracteristicile (calitățile) generale ale sunetului sunt în principal înălțimea, tăria și timbrul. Intensitatea sunetului nu se confundă cu volumul său. Prima depinde de amplitudinea de oscilație a elementului vibrator al instrumentului muzical, pe când al doilea de forma și mărimea spațiului rezonator (tubul, cutia de rezonanță). un sunet, emis cu putere, poate avea un volum mic și invers. La cele trei calități arătate se adaugă durata, în cazul sunetelor muzicale. În acustica fizică, durata nu constituie o calitate a sunetului, dar pentru muzică – artă temporală – ea este o calitate esențială. De durata relativă a sunetului depind valorile notelor, măsura, metrul, ritmul cu formulele sale etc. 2. Sunetul muzical, în sens larg, orice sunet care poate îndeplini o funcție muzicală. În sens restrâns, un sunet care posedă un plus de însușiri peste cele considerate în acustica fizică: o înălțime constantă, precis determinată și identificabilă cu vocea sau cu un instrument muzical; o intensitate care poate fi modulată după necesitate sau dorință, în limitele permise de sursa emitență; un timbru caracteristic, bine definit; o durată convenabilă, suficientă execuției, durata care poate fi organic mică (coarde lovite sau ciupite), mare sau cât de mare (coarde solcitate cu arcușul, instrumente de suflat, orgă, armoniu). De mare importanță în muzică sunt așa-numitele „procese tranzitorii” ale sunetului, de care acustica fizică nu se ocupă. Este vorba de atac (începutul sunetului, perioada în care ia naștere și se stabilizează) și de extincție (sfârșitul, perioada în care se stinge). În timpul atacului și al extincției, frecvența, tăria și timbrul variază mult, ceea ce face ca în aceste perioade sunetul să aibă caracteristicile zgomotului. În ansamblu, toate acestea definesc și particularizează sunetul, creându-i adevărata sa personalitate. Sunetele considerate în felul arătat capătă o configurație muzicală atunci când sunt organizate într-o structură specifică, bazată pe funcționalitate, structură din care nu lipsește niciodată factorul zgomot, intrinsec și extrinsec. În arta muzicală, sunetele au un rol analog cuvintelor din literatură și culorilor în pictură. S-au studiat și unele corelații dintre sunete și culori, în speță sinergia dintre organul văzului și cel al auzului, care se manifestă în diferite moduri (audiție colorată, fotisme muzicale etc.). 3. Sunet alb. 4. Sunet armonic. 5. Sunet cromatic, alterație suitoare sau coborătoare a unui sunet diatonic (dată de ex. de clapele negre ale pianului). 6. Sunet diatonic, care face parte din scara diatonică (dată de ex. de clapele albe ale pianului). 7. Sunetul eolian, specific, sugestiv, uneori straniu, produs de

vântul care pune în vibrație o sârmă sau o coardă slab tensionată. 8. Sunetul lui Tartini, descoperit în 1754 prin studierea vibrațiilor simultane a două coarde solicitate cu arcușul.

**symphonia** (gr. *sumfwnia*), în teoria antică greacă a muzicii, denumirea celor trei intervale perfecte, cvarta, cvinta și octava, exprimate aritmetic prin fracții subunitare, formate cu primele patru numere naturale ( $3/4$ ,  $2/3$  și, respectiv,  $1/2$ ). Sunetele aflate într-un astfel de raport se numeau *symphone*.

**syrix** (gr. *surigx*) 1. (În Grecia antică) instrument de suflat, răspândit sub acest nume; i se mai spunea și fluierul (flautul) lui Pan. Era format dintr-un mănunchi de tuburi (cel mai frecvent șase, dar putea avea și nouă) acordate diferit. Strămoșul naiului de astăzi. 2. Orificiu suplimentar al aulosului, prin care ambitusul instrumentului s-a extins cu o octavă și jumătate (particularitate de construcție ce avea să permită în mod asemănător lui Denner extinderea ambitusului).

**șofar**, instrument folosit în muzica de cult la vechii evrei. Era confecționat dintr-un corn de berbec, bine curățat pe dinăuntru, vârful cornului devenind locul de suflat (muștiucul) instrumentului.

**Te Deum** (cuv. lat.) 1. Imn atribuit lui Niceta de Remesiana (335-404), care începe cu cuvintele: *Te Deum laudamus...* 2. Slujbă bisericească ținută cu prilejul unor momente solemne (în afara Liturghiei). 3. Compoziție muzicală de tipul cantatei. Cultivat de clasici, a atins punctul culminant prin compoziția lui Bruckner.

**tempo** (cuv. it., „timp”) 1. Timp al măsurii. 2. Gradul de iuțeală cu care trebuie executată o lucrare muzicală. Factor important pentru redarea exactă a caracterului unei compoziții, timpul trebuie indicat cu aceeași precizie ca și înălțimile, duratele și intensitățile sunetelor.

**terță**, 1. Intervalul (simplu) dintre o treaptă și a treia (ascendent sau descendent) a scării muzicale diatonice; se cifrează cu 3. Tipuri diatonice în sistemul temperat: terță mare (valorează patru semitonuri și se notează cu 3M), terță mică (valorează trei semitonuri și se notează cu 3m). Cu alterații, se obțin tipuri de terțe cromatice: terță micșorată și terță mărită.

**tetracord**, grup coordonat de patru sunete consecutive, ascendente sau descendente, ale cărui extreme formează o cvartă. Pe tetracord s-a bazat întreaga teorie muzicală a antichității greco-romane. Se distingueau mai tipuri de tetracorduri, grupate în cele trei genuri (diatonic, cromatic și enarmonic). Diatonice: dorian, frigian, lidian și mixolidian.

**tibia** (cuv. lat.), instrument aerofon din antichitate, ai cărui strămoși erau confecționați din osul tibia de unde provine denumirea instrumentului. În forma sa perfecționată, tibia este o variantă a aulosului.

**țimpan**, instrument de percuție de origine arabă; în Asia a pătruns până în India și China, iar în Africa s-a răspândit până aproape de Ecuator. Europeanii cunosc acest instrument abia după prima cruciadă, când a fost folosit pentru a acompania trupele militare.

**ton** (interval). În sistemul egal temperat cu 12 sunete în octavă, intervalul imediat mai mare decât semitonul.

**tragedie** (gr. *tragwdia*, de la *tragov*, „țap” și *adw*, „a cânta”), specie a genului dramatic – cristalizată în antichitatea greacă – ce caracterizează prin abordarea unor subiecte menite să impresioneze puternic publicul, prin prezența corului ca martor și comentator, îmbinarea declamației cu muzica vocală și instrumentală. Tragedia antică își are originea în arhaicul *ditiramb* și în manifestările artistice (pantomimă, dans, muzică instrumentală) care intrau în componența serbărilor dionisiace.

**tricordie** (gr. *tricordov*), în muzica antică greacă, sistem de trei sunete (la origine, corzi) din epoca mitologică, atribuit, conform unor tradiții diferite, lui Apolon, Hermes sau frigianului Hyagnis. În teoria modurilor, sistem intonațional oligocordic care se constituie din trei sunete dispuse prin tonuri succesive sau prin tonuri și semitonuri.

**trisaghion**, mic sau liturgic, cântarea „Sfinte Dumnezeule” – astfel numită din cauza

triplei repetări a cuvântului „sfânt” (gr. *agiov*), care este interpretarea sau parafrizarea imnului serafimic și care se cântă la Liturghie, înainte de Apostol. Trisaghionul liturgic a luat naștere din cântarea lui Isaia (6, 3) și din sfârșitul unui verset din Psalmul XLI, 2. Trisaghionul mic a fost introdus în Liturghie în toate bisericile ortodoxe din vremea împăratului Teodosie II (408-450). Documentar, se ia cunoștință de existența trisaghionului mic, în timpul discuțiilor monofizite, din actele sinodului din Calcedon (451). 2. Trisaghionul serafimic sau biblic „Sfânt” de trei ori – fapt pentru care se numește trisaghion imnul care se cântă în cadrul Liturghiei Sfântului Ioan Hrisostom și a Sfântului Vasile cel Mare la Răspunsurile mari, între cântările „Cu vrednicie” și „Pre Tine Te laudăm”. Textul imnului este format din tr-un verset din Isaia și dintr-un psalm și se află în întregime în mai multe locuri din Noul Testament (Mt. 30, 9; Mc. 11, 9-10; In. 12, 13). Încă din primele veacuri, acest imn era foarte răspândit. La sfârșitul sec. I, Clement Romanul (*Epistola I Corinteni*) vorbește despre trisaghionul biblic, care era deja adoptat în liturgia creștină de atunci. În *Constituțiile Apostolice* (VIII, 12), scrise în a doua jumătate a sec. IV, se arată locul și rostul liturgic al imnului serafimic. Aluzii la trisaghionul biblic găsim și la Tertulian, în a cincea *Cateheză mystagogică* a lui Chiril din Ierusalim, la Augustin – care arată însemnătatea dogmatică a acestui imn, la Ioan Hrisostom, ce vorbește de momentul din liturghie când se cântă acest imn etc.

**trompetă**, instrument de suflat din alamă, cu timbrul cel mai acut și penetrant. Este alcătuită dintr-un corp metalic conic prevăzut cu ventile, prin care se poate acorda instrumentul în tonalități diferite; la unul din capetele corpului se află muștiucul prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se deschide pavilionul.

**tuba** (lat. *tuba*, „trompetă”, „goarnă”), instrument de suflat din alamă cu registrul cel mai grav. Este formată din muștiuc, un tub conic răsucit, care se termină cu un pavilion foarte mare. Muștiucul este de mărime medie, între cel al cornului și cel al trombonului.

**tympanon**, instrument de percuție membranofon din antichitate, având carcasa prevăzută cu o singură membrană.

**unison**, distanța intervalică zero sau, altfel spus, intervalul de primă, obținut prin suprapunerea a două sunete cu înălțimi identice. Unisonul este considerat a fi o consonanță perfectă, creând deseori sentimentul sonor al existenței unui singur sunet (senzație acustică cu atât mai pregnantă, cu cât sursele sonore ce emit cele două sunete sunt mai apropiate din punct de vedere timbral). Unisonul joacă un rol esențial în conturarea concepției muzicale de eterofonie, pe baza lui realizându-se unul din cele două momente fundamentale ale discursului eterofonic – momentul suprapunerii, al coincidenței celor două sau mai multor planuri melodice. El poate să se constituie într-un efect sonor remarcabil, alternându-se cu situații acordice dense. Pe un unison se poate crea o tensiune paroxistă – ca urmare a senzației de maximă acumulare – sau invers, de supremă relaxare, limpezită prin consensul general al vocilor. Poate fi utilizat în orchestrație, armonie sau polifonie (sublimarea unor structuri verticale), eterofonie.

**utrenie** (slav. *otrina*, gr. *orqrov*, „răsărit”, „zori”), una dintre cele șapte laude, ce se săvârșește în cursul dimineții, cuprinzând rugăciunile, cântările și citirile prescrise de Biserică pentru această slujbă. Această laudă era cunoscută încă de la începuturile creștinismului, fiind semnalată, într-o scrisoare, de către Pliniu cel Tânăr împăratului Traian. Echivalentul latin: *officium matutinum*.

**vecernie** (slav. *vecernia*, gr. *euch*, *esperinov umnov*, lat. *officium vespertinum*, de la *vecer*, „seară”, gr. *espera*, lat. *vespera*), ritualul de seară precedat de ceasul al nouălea și urmat de pavecerniță. Isidor de Sevilla crede că occidentalii au dat serviciului de seară menirea de *vespera*, pentru că aceasta se făcea atunci când apărea pe cer steaua „vesper”.

**vers** 1. Prozodie. 2. În folclorul românesc se cunosc trei tipuri de versuri: de 4 silabe (în folclorul copiilor), de 6 și 8 silabe (în toate genurile). Versurile sunt de două categorii.

Versuri necântate (scandate, însoțite sau nu de muzică) și versuri cântate. Versul cântat este catalectic sau acatalectic. În primul caz, când melodia o cere, versurile sunt întregite, după norme tradiționale, diferit după gen și epocă istorică, cu silabe de completare: încep totdeauna cu silabă accentuată (ceea ce are ca urmare lipsa tipului de frază muzicală anacruzică), accentele din vorbire coincid cu cele metrice, silabele se grupează câte două (ceea ce determină structura ritmică binară), sunt totdeauna izometrice (în cadrul unei piese, versurile au aceeași dimensiune); accentele metrice au aceeași durată, dar de intensități variabile. În timpul cântării, versurile suferă unele amplificări (silabe de completare, repetare, interjecție interioară, înlocuire cu pseudo-refrenul sau amputări (apocopa simplă sau dublă). 3. Eh.

**vibrație**, mișcare periodică (alternativă) a unui corp elastic sau a particulelor unui mediu elastic (aer etc.), efectuată de o parte și de alta a unei poziții de echilibru, cu frecvență relativ înaltă. Mișcarea vibratorie are ca origine: a) perturbarea echilibrului sau deformarea unui corp sau mediu elastic, produse prin furnizare bruscă de energie și b) tendința de revenire la poziția de echilibru sau la forma inițială, datorită elasticității corpului asupra căruia s-a acționat. Vibrațiile astfel produse sunt amplificate de vibrația aerului din spațiul rezonator al instrumentului muzical respectiv. Ele se transmit aerului înconjurător, în care se propagă din aproape în aproape sub formă de mici variații de presiune; de „pulsatii”, care în final acționează asupra timpanului urechii. Propagarea vibrațiilor de-a lungul întregului lanț care pleacă, se realizează sub formă de unde, frecvența rămânând tot timpul constantă. Durata în care se efectuează o vibrație completă (un dus-întors al corpului sau al particulelor) este o caracteristică a sistemului vibrator și se numește perioadă. Numărul perioadelor efectuate într-o secundă determină frecvența de vibrații, care se măsoară în hertzi.

**vocală (muzică vocală)**, muzică ce cuprinde toate genurile la care participă vocea omenească. Ea formează cel mai vechi strat din folclorul popoarelor, vocile apărând aici fie singure, fie acompaniate de instrumente. Genurile vocale sunt reprezentate de: cor (mai multe voci care cântă simultan), lied, cântec, romanță, baladă, cantată, oratoriul (una sau mai multe voci acompaniate de orchestră), opera (vocile se integrează într-un ansamblu artistic complex, în cadrul unui spectacol reprezentat pe scenă). Genurile vocale s-au dezvoltat înaintea celor instrumentale, dominând viața muzicală până la sfârșitul Renașterii și căpătând încă din secolul XV aspecte monumentale (motetul, misa).