

**Ministerul Educației
Universitatea „1 decembrie 1918” Alba Iulia
Facultatea de Teologie Ortodoxă
Școala Doctorală de Teologie
Domeniul Teologie - Muzică bisericească și ritual**

Studiul vocal al cântului bisericesc și estetica slujirii

-rezumat teză de doctorat-

**Conducător de doctorat:
Pr. Prof. Univ. Dr. Domin ADAM**

**Doctorand:
Pr. Ștefan Dan MORARIU**

**Alba Iulia
2023**

Cuprins

Introducere.....	3
Capitolul I - Aparatul fonator și rolul lui în propagarea sunetelor	6
Capitolul II - Incursiune în lingvistica și fonetica limbii române. Norme și aplicații ale dicției	9
Capitolul III - Evoluții interpretative de la tragedienii greci la poeții muzicieni ai secolului al XIV-lea	10
Capitolul IV - Cântul bisericesc în contextul liturgic creștin și abordarea practică a recitativului liturgic bizantin	13
Capitolul V - Estetica muzicii sacre, între inefabil și expresivitate simbolică.....	16
Capitolul VI - Estetica slujirii liturgice, prin viu grai, scriere și ritual ..	18
Concluzii.....	21
Bibliografie selectivă.....	23
Izvoare	23
Lucrări	23
Studii și articole	27

Introducere

Slujirea liturgică estetică se întemeiază pe gestul liturgic smerit, adecvat ritualului și pe cântul corect, plăcut auzului și sufletului rugător. Sistemul innografic al Bisericii, construit structural pe sunetele și neumele muzicale, își găsește personalitate și expresie prin cuvinte, ritm și conținut teologic.

Innografia creștină a procesat și recreat prin elemente și forme noi materialul moștenit din religiile preexistente și din iudaism. Cuvântul, melodia și ritmul timpurilor străvechi își definesc acum expresia în forme și conținuturi diferite. Rugăciunile Bisericii cuprind o teologie bogată, care nu este altceva decât cuvântul omului cu și despre Dumnezeu. Fiecare mesaj, fiecare interacțiune cu puterile divine este o teologhisire despre Dumnezeu în vorbire directă. Melodia, departe de a fi numai o haină care îmbracă frumos cuvântul, prin mijloace specifice de exprimare, propune o anumită stare pentru suflet.

Cântul propriu-zis este o formă superioară de vorbire, în care melodia și cuvântul sunt contopite într-o mare expresivitate și forță emoțională. De la Creație la cânt, așa cum este el definit în accepțiunea esteticii contemporane, a trecut o mare perioadă de timp. Arta cântului a devenit cea mai înaltă formă de exprimare a vocii umane printr-un proces evolutiv minuțios care, folosind experiența tradiției orale și scrise, a selectat ceea ce a fost de cea mai bună calitate și a eliminat ceea ce nu corespundea bunului gust al diferitelor epoci din dezvoltarea muzicii în general.

În paralel cu evoluția artistică a cântului, oamenii de știință au fost în permanență preocupați de problemele fonației și de cunoașterea îndeaproape a fenomenului vocal, atât pentru a descifra misterele unui instrument unic prin perfecțiunea construcției sale, cât și pentru faptul că muzica modernă devine din ce în ce mai dificilă și competitivă pentru interpreți.

Pedagogia cântului urmărește remedierea și îmbunătățirea oricăror deficiențe de exprimare vocală, la care e imprudent să se angajeze cel ce nu este el însuși un cântăreț experimentat sau un profesor practicant. Dacă e dificilă realizarea unei voci artistice, e în schimb mult mai lesne să apară situații nu de puține ori ireparabile, sub o îndrumare incompetentă. Este imperativă buna cunoaștere a vocilor

umane, este nevoie de talent, experiență, răbdare și de abilitatea în a identifica procedura de lucru potrivită cu fiecare persoană în parte, întrucât nu oricine răspunde pozitiv aceleiași metode. Este nevoie de discernământ în a distinge sunetele frumoase de cele terne, de un auz muzical foarte bine educat și nu în ultimul rând, de o cultură muzicală bogată. Cântarea este la fel de dificilă atât pentru profesor, cât și pentru ucenic, deoarece tot ceea ce i se cere profesorului va trebui să acumuleze în timp și viitorul cântăreț.

Prezenta cercetare doctorală este determinată de necesitatea reasezării într-o matcă tradițională, deja experimentată, a manifestării cultice în Biserica lui Hristos. Numeroasele reforme și uniformizări prin care au trecut cultul și muzica bisericească au adus cu sine o vastă diversitate de stiluri și abordări liturgice care depășesc natura canonică unitară a slujirii în Biserică.

La nivel individual, identitatea liturgică și personalitatea muzicală a slujitorului bisericesc suferă de o abordare întâmplătoare sau în alte cazuri chiar defectuoasă din lipsa unei pregătiri adecvate încă din sistemul de învățământ teologic.

Lucrarea de față argumentează importanța identificării autenticului liturgic în Biserica slujitoare cu încurajarea exprimării artistice inovatoare ca unitate în diversitate. Cercetarea propune metode și tehnici prin care cunoștințele teoretice nu rămân a fi aplicate la voia întâmplării, ci încă din anii de studiu se îmbracă într-o experiență estetică liturgică deplin asumată și înțeleasă.

În acest context, obiectivul este, pe de-o parte, de a familiariza mediul învățământului teologic de specialitate muzicală cu normele și valențele teoretice și practice ale artei cântului, abordând inclusiv noțiunile anatomice ale aparatului fonator, apariția limbajului și exprimarea lui corectă, precum și diacronia cântului în accepțiunea estetică umană, iar pe de altă parte, de a identifica modalități viabile pentru compatibilizarea studiului cântului cu cerințele învățământului teologic și practicile slujirii bisericești, incluzând exerciții de pregătire pe texte biblico-liturgice, lecturate sau în interpretare recitativă, pentru conștientizarea și asumarea de către studenți și slujitori a unui estetism al cultului bisericesc.

Pentru realizarea acestui scop, teza are la dispoziție o vastă bibliografie care acoperă toate etapele de lucru amintite, începând cu

ideile și principiile enunțate inițial în propria publicație apărută la București în 2007, „Studiul vocal al cântului bisericesc și estetica slujirii. Partea I”, și continuând cu tratatele normative în domeniu, precum acela al profesorului și muzicologului Dumitru Botez, al profesorului Nicolae Gafton, al omului de știință Husson Raoul și ale emeriților profesori Hanoch Avenary, Willi Apel și Edith Gerson-Kiwi, până la cele mai noi studii, din care amintim lucrările profesorilor Tatyana Gordeeva, Thomas Ciocșirescu, Carolina Bodea Hațegan, Mihaela Marinescu, Constantin Rîpă, Girolamo Garofalo, Joel Heng Hartse sau William Peter Mahrt.

Noutatea, dar și provocarea acestui demers științific provin din faptul că niciuna din ultimele preocupări în domeniu nu privesc mediul teologic cu precădere, ci fac referire mai ales la arta dramatică, la operă și nu în ultimă instanță, la învățământul muzical academic. Lucrările unor artiști și specialiști de prestigiu abordează problema cântului estetic, cu aplicație în mediile amintite, cu numai câteva raportări pasagere la domeniul teologic și bisericesc. Cercetarea actuală ia în considerare, printre altele, lucrările părintelui profesor Domin Adam, „Contemporary music. Sensitive elements of the Church song” și „The Beauty is difficult. Short critical view on the actual level of the contemporary music development”, apărute la Chișinău în 2021, precum și „Cântul și vorbirea de performanță” a profesoarei Sorina Creangă, „Grai și cânt - studiu cibernetic” a profesorului și cântărețului Ion Piso și nu în ultimul rând, „Vorbirea și cântul” a artistului și profesorului Visarion Huțu.

Folosind metode moderne de cercetare, lucrarea va căuta să armonizeze pedagogia cântului frumos cu tezaurul muzical bisericesc, în vederea obținerii unui discurs didactic pentru educarea și implementarea studiului vocal atât în instituțiile de învățământ teologic, precum și în slujirea cultului bisericesc. Pornind de la colectarea și analizarea surselor prin interpretare inductivă, deductivă și comparativă, se va proceda la prelucrarea statistică, analitică și comprehensivă a tuturor datelor obținute. Obiectivul rămâne acela de a compatibiliza cât mai mult studiul vocal al cântului cu interpretarea muzicală bizantină pentru o slujire bisericească estetică.

Din această perspectivă, contribuția personală constă din aplicarea la persoana cântărețului sau a slujitorului bisericesc a tuturor

elementelor care stau la baza fonației și limbajului, în vederea conturării personalității cu ajutorul unor repere de autoidentificare. Înțelegerea simbolismului și funcționalității aparatului fonator oferă interpretului limitele în care se poate desfășura în siguranță întreg procesul vocal și de mișcare liturgică. În accepțiunea acestei cercetări, numeroasele teorii ale fonației oglindesc manifestări diferite ale aceluiași act divin creator. De asemenea, într-o înțelegere inedită, comunicarea în limbaj articulat este noua relaționare post-paradisiacă, iar cunoașterea limbii române și a foneticii ei ca unitate în diversitate este esențială în slujire și în arta cântului.

Biserica este spațiul sacru în care Dumnezeu se revelează făpturilor Sale, iar credincioșii prezenți se împărtășesc în mod conștient și înțelegător de această comunicare divină prin formele concrete ale ritualului de cult, auditive sau mimico-gestive. În felul acesta, rânduiala de cult este înălțată și transpusă pe înalta treaptă a unei dramaturgii liturgice în care persoana umană nu este doar spectator formal, ci participant activ la comunicarea energiei și ființei dumnezeiești.

Aparența artistică și calitățile vocale ale slujitorului cultic, de treaptă ierarhică superioară sau inferioară, nu trebuie să altereze revelația și comunicarea dintre om și Dumnezeu. Arta și virtuozitatea constau în exercitarea unui act liturgic frumos și echilibrat, estetic în întregimea lui, fără incursiuni nepotrivite în teatralism sau grotesc scenic. Păstrând o direcție creativă și artistică, modelată cu bun gust și smerenie, interpretarea muzicală, prin corectitudinea și uniformitatea ei, facilitează și amplifică manifestarea revelatoare a lui Dumnezeu în Biserica Sa.

Capitolul I - Aparatul fonator și rolul lui în propagarea sunetelor

În cadrul manifestărilor religioase cultice, muzica ajută ca împărtășirea sentimentelor evlavioase să atingă un nivel de intensitate pe care cuvintele singure nu ar putea nădăjdui să le atingă. Muzica nu reproduce lumea în afara și în jurul nostru, ea este în noi, este însăși identitatea noastră, în caracteristică anatomică și comunicare simțitoare.

Pedagogia cântului presupune însușirea noțiunilor tehnice și artistice de interpretare vocală în mai multe etape, pentru ca persoana ce

studiază să înțeleagă cunoștințele acumulate și să le pună în practică printr-o permanentă conștientizare. În acest sens, trebuie mai întâi deslușită și înțeleasă foarte bine funcționarea anatomică a tuturor organelor umane care generează sunetul. În cadrul sistemului din care fac parte, acestea au o structură extrem de complexă, din colaborarea lor rezultând vocea umană.

Cercetarea nu se limitează la actul mecanic, pe care majoritatea oamenilor îl realizează într-o manieră reflexivă, ci intenționează analizarea respirației conștiente, controlate și folosite într-un mod judicios, care servește eficient slujitorului bisericesc, oratorului, cântărețului sau instrumentistului. În abordarea emisiei vocale se iau în considerare nu numai vocile valoroase înnăscute sau cele devenite superior artistice, ci și vocile umane obișnuite, cu preocupări în domeniul muzicii vocale, aflate pe un drum al desăvârșirii prin muncă și perseverență. Pentru cultivarea profesională a acestor voci, este nevoie de întrebuințarea unui alt fel de respirație, cea pe care o numim artistică.

Slujitorul bisericesc, prin natura rânduiei de cult, trebuie să se conformeze unor gesturi și mișcări ritualice deosebite, în timp ce cântă sau interpretează recitativ texte și compoziții specifice. Îngenuncherea, închinarea înaintea icoanelor, tămâierea mergând printre credincioși și alte gesturi liturgice care presupun mișcarea corpului trebuie să influențeze cât mai puțin respirația completă și calitatea emisiei vocale.

Instrumentele moderne de investigație medicală și experiența acumulată de-a lungul secolelor deschid noi orizonturi cercetărilor de specialitate asupra fenomenului fonator. Cu toate acestea, manifestările excepționale în arta cântului, atât pe scenă cât și în mediul ecleziastic, care uimesc prin desăvârșirea lor artistică, arată faptul că aparatul vocal și fenomenul fonației, în complexitatea și unicitatea lor divină, rămân în continuare cu un pas înaintea oricărei noi descoperiri.

Diversitatea aspectelor fiziologice și artistice ale fenomenului fonației la oameni ține mai întâi de originalitatea creației lui Dumnezeu și mai apoi de particularitățile imprimare de modul de viață sau mediul de lucru. Perfecționarea vocală prin educație are în vedere numai dezvoltarea profesională a persoanei cu înclinație spre slujire sau arta cântului și nu problematizează în niciun fel poziția ei socială sau calitatea creației lui Dumnezeu.

Concluziile tuturor teoriilor care au studiat fenomenul vocal

trebuie abordate într-un mod inclusiv, teologic, respectiv cât mai unitar, în pofida diversității lor. În cele din urmă, cercetările și experimentele nu au făcut altceva decât să scoată în evidență varietatea nesfârșită a capacității creatoare a lui Dumnezeu, pe care omul o exteriorizează artistic în tot atâtea feluri.

Orice persoană care cântă are deja o impostație dobândită la naștere. Aceasta poate să fie foarte bună, dar poate fi și greșită, lucru ușor de constatat după calitățile și defectele vocii. În cazul vocilor cu impostație foarte bună nativă, coloana de aer este condusă eficient muzical spre rezonatorii cei mai importanți, fără conștientizarea acestui procedeu. În asemenea situații, este necesară doar antrenarea vocii, învățarea unei pronunții corecte, deprinderea colorării vocalelor și înțelegerea modalităților de a evita erorile de impostație.

De-a lungul timpului, în evoluția vocii cântate se remarcă tendința constantă de simbioză între cuvânt și muzică. Unul dintre izvoarele referitoare la originea muzicii prezintă informații referitoare la imitarea inflexiunilor glasului omenesc.

Trecând printr-un proces lung de transformare, de la o reproducere fidelă a intonației limbajului verbal, muzica a devenit o transfigurare a acestei intonații, cu scopul de a sintetiza și de a simboliza cât mai fidel expresia și sensul unor sentimente și stări sufletești. Împletirea actului vorbirii cu cel al cântului este o preocupare constantă a creatorilor în monodia antică, în declamația greacă, în cântul bizantin, în cântul gregorian, în stilul polifonic, în spectacolul de operă, ca și în celelalte ramificații aferente genului vocal.

La stadiul frumuseții sunetelor vocii se poate ajunge numai parcurgând etapele drumului unei corecte emisii vocale. Calitățile vocale native vor fi puse în adevărata lor valoare numai dacă sunt trecute prin școala cântului frumos. Pronunțarea cuvântului cântat în condițiile unei voci impostate, permite realizarea unor sunete spontane, timbrate, ample, elastice și însoțite, pe întregul diapazon al vocii. Întregirea valorii melosului și definirea sensurilor se va înfăptui cu adevărat doar prin alegerea acelor culori și nuanțe sonore potrivite cu starea sufletească, întrucât nu există sunet eufonic decât în măsura în care acesta corespunde exigențelor diversificate ale expresivității.

Capitolul II - Incursiune în lingvistica și fonetica limbii române. Norme și aplicații ale dicției

Omul beneficiază prin creație de un tract vocal suficient de flexibil pentru a produce o gamă largă de sunete distincte, de capacitatea de a percepe diferențele dintre aceste sunete și de posibilitatea de a utiliza aceste sunete în sisteme de comunicare inteligibile și expresive.

Limba, ca modalitate sonoră de comunicare umană, se transformă neconștient, ca o consecință a permanentei schimbări a realității și a gândirii. În ciuda faptului că limba stimulează gândirea, se constată că sonoritatea vorbirii prezintă un ritm evolutiv mai lent decât cel al lexicului și gramaticii.

În procesul educațional de însușire a artei cântului se observă, în majoritatea cazurilor, că factorul fiziologic nu-l poate condiționa în sens ortofonic pe cel morfologic, în mod natural, fără intermediul studiului. Vorbirea și cântul nu constituie o disponibilitate tot atât de firească precum este mișcarea, respirația, auzul sau vederea. Însăși structura coardelor vocale este insuficient înzestrată în scopul vorbirii, comparativ cu celelalte atribute ale ființei umane.

Cei ce stăpânesc sonoritatea firească a vorbirii, fie prin naștere, fie datorită studiului, vor fi desigur un exemplu de urmat pentru ceilalți care se vor convinge treptat că sunetele vocilor omenești au dreptul la un nivel mai înalt de exprimare. Totodată, satisfacerea exigenței privitoare la estetica sonorității vorbirii trebuie socotită astăzi o necesitate etico-socială. Se și spune, de altfel, că a educa o voce înseamnă a educa un om. La un asemenea rezultat vor putea ajunge și alții, cu atât mai lesne cu cât există dovada vie că un glas așezat unde trebuie e și un bun conducător de sentimente, deci un mijloc de modelare a sensibilității.

Fiecare limbă își are sistemul său fonetic, caracterizat prin anumite aspecte structurale în întrebuițarea sunetelor de care se folosește, ceea ce impune o aprofundare conștiințioasă a trăsăturilor constituente ale limbii în care cântăm.

Însușirea corectă a limbii sub aspectul ei vorbit și cântat este absolut necesară, nu numai pentru exprimarea inteligibilă a gândirii, dar și pentru că astfel se pun bazele cunoașterii complexului sonor articular al cuvintelor, care la rândul lor sunt o condiție a înțelegerii textului de

interpretat și a fenomenului cântului în general.

Sonoritatea nu poate ajunge la desăvârșirea frumuseții sale cât timp pronunția cuvintelor rămâne o problemă nerezolvată sau parțial rezolvată. În lipsa unei bune dicțiuni, ascultătorul nu va auzi decât sunete învălmășite, de nedeslușit. Vorbirea artistică, spre deosebire de cea cotidiană, este mai clară, viguroasă, vibrantă, pătrunzătoare, cu intonații și modulări care impresionează. În vorbirea curentă silabele și cuvintele se derulează normal, curgător, fără alte opiri decât cele ale punctuației.

Fiecare limbă are un sistem fonetic propriu, caracterizat prin anumite aspecte structurale în întrebuințarea sunetelor de care se folosește. Trebuie să ținem seama de particularitățile fonetice ale limbii în care cântăm.

Limbajul românesc religios necesită într-o măsură cel puțin la fel de importantă unitate desăvârșită în pronunție, fiind mai bogat în termeni proveniți din greacă și slavonă, dar adaptați la canoanele primitoare ale limbii române, de sorginte latină.

Prin urmare, rămâne responsabilitatea celor care oficiază sfintele slujbe de a înlesni curgerea limbii române în alcătuirea ei melodioasă. Linia recitativă muzicală ce absoarbe un text trebuie să fie mai puțin învolburată de melisme, păstrând stilul respectiv și conservând în același timp caracterul fonetic expresiv al limbii române.

Capitolul III - Evoluții interpretative de la tragedienii greci la poeții muzicieni ai secolului al XIV-lea

Istoria ne arată că nu muzica instituțională religioasă în diferitele ei forme a fost înrăurită de stilul popular, ci dimpotrivă, se poate afirma că influența asupra muzicii laice provine din experiența muzicală din cadrul liturgic sfințitor, indiferent despre ce cult, religie sau perioadă vorbim. Cântul Bisericii Creștine s-a aflat dintotdeauna într-o strânsă relație cu experiențele laice ale muzicii, mai concret spus, de condiționare a acestora.

Fie vocală sau instrumentală, în societățile primitive muzica este legată de practicile religioase, de viața personală sau de ceremoniile tribale. Sculpturile și basoreliefurile monumentelor antice egiptene, asiriene, hinduse sau chineze reprezintă întotdeauna grupuri de cântăreți

și instrumentiști mășăluind în sunetul flauturilor, țiterelor, lirelor, tobelor sau altor instrumente. Neștiindu-se care era sistemul de notație muzicală, este totuși cert faptul că armonia era ceva necunoscut.

Pentatonica sau gama cu cinci trepte nu poate fi considerată ca semn distinctiv pentru muzica unui popor sau unei culturi, forme ale ei arătând trăsături specifice doar în diverse zone geografice sau la anumite grupuri etnice.

Dacă se cunosc numai relativ compozițiile acestor popoare antice, nu același lucru se poate spune despre evrei. Se pare că aceștia au dat dovadă de cel mai mare gust și fervoare pentru muzică. Precum și la alte popoare, prin muzică evreii l-au cinstit pe Dumnezeu, au sporit strălucirea sărbătorilor publice și s-au întărit în luptele purtate.

Grecii consideră muzica drept o artă educativă, capabilă să dezvolte persoanei înclinația către felurite virtuți. Chiar dacă au rămas puține fragmente din muzica greacă de la începuturile ei, se poate constata că era foarte variată și cuprindea mai multe game distincte. Începând cu secolul al IV-lea î.Hr., mișcarea muzicală încetinește, în ciuda numărului mare al artiștilor și a înființării unor școli pentru formarea cântăreților și a muzicienilor. Orașele grecești care sunt încă centre artistice, precum Siracuza și în special Alexandria, încep să se orienteze spre Roma, transmițând genuri din cea mai diversă muzică. În anul 167 î.Hr., muzicienii greci sunt audiați pentru prima dată la Roma, iar muzica nu va întârzia să se aclimatizeze în noul mediu cultural.

Spre sfârșitul Imperiului Roman, muzicienii se întorc la genurile și tehnicile muzicii clasice, care încetează să mai fie o artă independentă. Muzica devine asociată științelor și nu artei, în special aritmeticii, păstrându-și totuși scopul moral și religios. Decadența culturală a Imperiului Roman, urmată de invazia barbarilor, au dus la prăbușirea tuturor artelor. Muzica își găsește, în consecință, un refugiu în Biserica creștină aflată în plină dezvoltare după cele trei secole de persecuție, oferind, în sfârșit, strălucirea cuvenită manifestării cultice exterioare.

Biserica creștină reprezintă o punte de legătură între cântul antic și cel modern, având în mare parte ca resursă cultura și religia ebraică. La originea primelor cântări creștine se aflau psalmii, pentru interpretare folosindu-se modurile și notația grecească. Educația muzicală se desfășura doar pe cale orală și nu era cunoscută decât cântarea

antifonală executată în octavă. Ulterior, antifonul capătă și rolul de a introduce sau a încheia un psalm, această frază muzicală devenind un imn. Muzica creștină timpurie este pur vocală, acceptând totuși psaltirionul și țitera ca acompaniament.

În secolul al VII-lea asistăm la o reformă liturgică datorată papei Grigorie cel Mare (590-604). El admite, pe lângă ritmul liber al cântului întrebuițat până atunci, și muzica măsurată sau ritmică a imnurilor compuse din versuri egale. A reorganizat *Schola Cantorum* la care predarea exclusiv orală a continuat timp de încă nouă ani. Sfântul Grigorie adaugă la vechile moduri autentice cele patru moduri plagale ale Sfântului Ambrozie, asociere din care rezultă cântul gregorian modern. Ritmul liber este abandonat pentru a face loc ritmului măsurat, iar imnurilor, tropilor și aleluiaelor secolului al XI-lea, li se adaugă pe parcursul următoarelor două secole cânturile poezilor muzicieni, ale menestrelilor, trubadurilor și truverilor.

Italia inventează o formă muzicală care va avea imediat mare trecere, și anume madrigalul, derivat din cântecele trubadurești și cântat pe un subiect profan, pastoral sau sentimental. Scris pentru două sau trei voci fără acompaniament, madrigalul folosește contrapunctul savant, fiind foarte gustat în secolul al XVI-lea în Italia, Franța și Anglia.

Cântul gregorian a decăzut treptat sub influența nefastă a polifoniei asupra ritmului său. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea intră în apanajul galicanilor și janseniștilor, suferind modificări profunde. Simplitatea gregoriană a făcut loc stilului declamator. Pe scurt, în ultimele două secole ale Evului Mediu, a fost creată în Europa, sub inspirația Bisericii, o polifonie cu mai multe sunete și mai multe voci. Cântul neumatic este pierdut, dar contrapunctul deschide în secolul al XV-lea epoca mării *Renașteri*.

Chiar dacă vocea umană nu și-a pierdut rolul de forță conducătoare în muzica occidentală, dominând încă principiile frazării chiar pe o singură linie, în ciuda rolului vindicativ pe care l-a căpătat în cadrul frământărilor Reformei, disonanța a apărut ca una dintre contribuțiile remarcabile pe care Apusul le-a avut asupra artei muzicii, iar împlinirea ei practică nu impunea dependență de voce, drept pentru care instrumentele aveau să devină sursa principală a energiei pentru capodoperele muzicii occidentale în următoarele trei sute de ani.

În slujba liturgică, dar și în spectacolul religios, elementul vocii

este esențial atât pentru slujitorul bisericii, cât și pentru cântăreț sau grupul cântăreților care formează ansamblul coral. Cântărețul adaugă slujbei frumusețea vocii sale, cu însușirile ce o definesc, în timp ce ansamblul vocal trebuie să evidențieze un tot sonor, omogen și calitativ, într-o manieră sigură și plastică. Dacă pentru realizarea esteticii muzicale a slujbei cântărețul decide prin calitățile vocii și talentul său interpretativ, ansamblul decide prin frumusețea intervențiilor sale vocale, prin coloritul timbral cât mai variat, obținut în urma trudei repetițiilor.

Capitolul IV - Cântul bisericesc în contextul liturgic creștin și abordarea practică a recitativului liturgic bizantin

Cercetarea actuală examinează conceptul de „cântec popular național” și aplicabilitatea acestuia în cazul tradiției muzicale a vechii Sinagogi, dar și poziția muzicologilor față de problema influenței evreiești asupra muzicii bisericești timpurii.

După dispariția Templului, instituția legislativă și democratică a Sinagogii s-a orientat către interpreți laici și către muzica populară, accesibilă credincioșilor. Pe de-o parte, se consideră că toate cântecele populare sunt reziduuul artei degradate sau în descompunere, care s-a coborât la nivelul de imitație populară, însă pe de altă parte este cunoscut faptul că majoritatea artei muzicale își are rădăcinile în muzica populară.

Procesul alternativ descendent și ascendent al unui concept structural în muzică, știință și folclor, așa cum a fost definit anterior, poate fi aplicat și în cadrul actualei cercetări asupra unor elemente comune în multiple tradiții, care pun într-o lumină nouă tranziția muzicală între Sinagogă și Biserică.

Cercetările asupra manuscriselor de la Marea Moartă confirmă că originile sistemului modal se regăsesc din ce în ce mai mult în antichitate. Preoții și astronomii babilonieni erau familiarizați cu sistemul modal și poate chiar i-a precedat, fiind secretul bine păzit al savanților și sacerdoților ezoterici. Cu toate acestea, în perioada biblică nu numai preoții erau la curent cu acest sistem, iar în ce privește psalmii, se făcuse deja trecerea la modelele mai mult sau mai puțin familiare ale folclorului.

Se constată un proces descendent în involuția sistemului modal din sfera tainei preoțești până la conceptele comune populare. Fenomenul ascendent este identificat în felul în care *Octoihul* și-a asumat titlul de carte de imnuri importantă în Biserică, mai ales atunci când compozitorii de artă muzicală s-au folosit în chip deliberat de modulațiile caracteristice diferitelor glasuri melodice. Pornind de la ascendența celor opt moduri din negura gnostică spre lumina interpretării muzicale bisericești, studiul ajunge la problematica transferului de informație muzicală între Sinagogă și creștinismul primar.

Dacă s-ar face încercarea de a reconstrui istoria muzicii excluzând toate referirile la Biblie sau la iudaism, s-ar crea o pauză enormă, distrugând toată continuitatea istorică. Din Egipt și Babilon, de la mărturiile grecești și romane ar trebui să se treacă direct la creștinism și la documentele despre muzică, la declarații, citate, aluzii și discuții despre subiecte muzicale, făcându-se referire doar la surse ambigui și necunoscute. Astfel, întregul început al muzicii moderne ar deveni de neînțeles.

În drumul muzicii de la Răsărit către Apus, civilizația Palestinei evreiești pur și simplu nu poate fi ignorată. Prima condiție necesară tranziției obiceiurilor și ideilor pare a fi îndeplinită acolo unde creștinii primari și evreii trăiau în apropiere și în cadrul comunităților bine definite de prozeiți iudeo-creștini.

Citirea melodioasă a textelor scripturistice făcea parte integrantă atât din serviciul religios creștin, cât și din cel evreiesc, precum și din instruirea religioasă evreiască. În provinciile siriene ale Imperiului Bizantin sau ale imperiilor neo-persane cu populație predominant semitică, obiectul a fost același, de proclamare publică a Bibliei, folosindu-se pentru formele scrise un sistem comun de simboluri grafice sau accente plasate între rândurile textului.

Cele mai vechi manuscrise cu introduceri accentuate și tratate care explică accentuarea provin din biserica siriană și datează din secolul al V-lea d.Hr. Cu toate acestea, și surse evreiești cu o cronologie bine definită conțin dovezi care indică o etapă anterioară a citirii melodice a Bibliei, bazată exclusiv pe tradiția orală.

Primele urme ale semnelor de citire sunt puncte sporadice găsite în fragmentele ebraice ale *Psaltirii* și se pare că serveau ca semne de avertizare oriunde cursul obișnuit al lecturii ar fi avut fraze fără sens.

Astfel, se poate afirma că intonația melodică a Bibliei ebraice era un obicei bine stabilit încă din secolul al II-lea d.Hr., cu presupunerea că a antedatat chiar perioada creștină.

Metoda împărțirii unei propoziții în grupe de cuvinte se remarcă în modul bizantin al recitării liturgice. Fiecare secțiune este închisă de o pereche de accente, cel mai adesea două semne identice, sau de o secvență fixă de accente. În acest fel, atât începutul, cât și sfârșitul unei fraze sunt marcate clar.

Studierea accentelor și aplicațiilor lor a relevat trei tipuri de citire a Bibliei, respectiv concepția retorică, prozaică și sobră bizantină, apoi tendința dramatică siriană și reproducerea impersonală, lucidă și sintactico-stilistică a textului prin accentuarea ebraică. Principiile stricte ale accentuării biblice ebraice nu împiedică în mod implicit interpretarea muzicală a acesteia. În cazul modului sirian de lectură dramatică, interpretarea este desigur una foarte sugestivă, spre deosebire de accentele de expresie ale samaritenilor care provoacă izbucniri foarte încordate, uneori atonale ale vocii. Distincția dintre variantele simple și cele solemne în cântarea biblică se datorează unor factori extra-muzicali, dar structura melodică de bază rămâne neafectată.

Stilul recitativ al psalmodiei evreiești poate deveni cheia pentru înțelegerea structurii formale a stilului de punctuație melodică. Această formă muzicală este un rezultat imediat al construcției versetelor biblice, în care majoritatea versetelor din psalmi sunt compuse din două jumătăți, aproape egale, cu o cezură între ele. Declamația melodică a unui astfel de verset este construită după același tipar și constă din două cadențe imperfecte care se termină în cadențe finale diferite.

În stilul grupat, accentele unice și detașate devin inexistente atunci când linia melodică a accentelor ebraice este transcrisă în muzică. Cu puține excepții, ele nu sunt decât constituenți ai unor grupuri fixe formate din două sau mai multe accente într-o anumită reglementare variabilă. Asocierea tipică a accentelor în sistemul tiberian complet dezvoltat a dat fiecărui cuvânt propriul accent. În acest fel, accentuarea a dominat întreaga gamă de cuvinte principale și secundare, mai ales că în orice propoziție a vorbirii normale cuvintele trebuie rostite în grupuri coerente, în funcție de relația lor sintactică și logică.

Ideea de a transforma vorbirea normală în cadențe melodice este străină minții europene și chiar dacă a fost adoptată pentru recitarea

bisericească, ea nu a reușit să se dezvolte în continuare, spre deosebire de evoluția ei în sistemele de accent orientale. După exemplul cântării biblice ebraice, recitarea liturgică a fost remodelată în lanțuri de motive melodice, aceasta devenind o tehnică preferată de compoziție în Orient. În cursul acestei evoluții, cadențele au fost văduvite de semnificația lor funcțională inițială, pentru a forma un mozaic liber de motive. Melodiile imnurilor bizantine sunt formate prin modalități identice, iar acest lucru demonstrează că succesiunea de forme menționată mai sus este o trăsătură universală a muzicii sacre în lumea răsăriteană.

Capitolul V - Estetica muzicii sacre, între inefabil și expresivitate simbolică

În contextul unei analize estetice a muzicii religioase, cercetarea actuală propune estetica experiențială, care pune accentul pe experiența în timp real, în detrimentul celei post-factum, evitând în acest fel abordările intelectuale ale esteticii, care acordă prioritate evaluărilor raționale artistice. Într-o întâlnire de moment cu muzica sau divinitatea nemărginită, cunoașterea spirituală, care este o stare non-rațională, intuitivă și nearticulabilă, exclude înțelegerea, care se bazează pe o interpretare rațională, aproximativă și intelectuală. Altfel spus, sfințenia este într-un anumit sens percepută prin raționări conștientizate care procesează stimulii în așa fel încât nu se poate exprima adecvat în cuvinte. Corpul are propriile sale mijloace de percepție non-rațională, care scapă adeseori evaluării cognitive.

Noțiunea că muzica este mai întâi experimentată și apoi raționată, păstrându-se în neconformitate cu însușirile care îi sunt atribuite, privește orice tip de muzică, laică sau religioasă. Muzica și sacrul sunt profund experiențiale și misterioase, într-o omologie perfectă, fără a însemna și altceva în afara sensului lor. Dacă muzica este menită să fie cu precădere experimentată, fiind supusă doar în mod secundar evaluării estetice, atunci estetica experiențială, care valorifică răspunsurile muzicale perceptive și intuitive în timp real, ca sursă de adevăr, ar trebui considerată izvorul din care derivă toate celelalte.

Estetica experiențială, așa cum este abordată în prezenta cercetare, reiterează că toate discuțiile despre muzică pornesc de la experiențe de bază care apar înaintea actului în sine și care se situează în

afara raționării lingvistice, oricât de inspirată ar fi ea.

Subliniind natura experiențială a cântului *niggunim* din practica hasidică a unor sinagogi din Europa de Est, devoțiunea are prioritate față de valorile estetice, iar trăsăturile melodice și calitatea vocală rămân de mică importanță. Succesul estetic este asigurat numai de extazul momentului, întrucât interpretarea cântărilor nu are scopul de a produce vreun efect asupra auditoriului și nici nu aspiră la frumusețe exterioară.

Secvențele din *Missale Romanum*, apărute în epoca înfloritoare a monahismului apusean, erau comentarii cântate la Sfânta Liturghie, care serveau atât ca înflorituri, cât și ca introduceri la texte liturgice. Acestea extindeau melodia liturgică originală printr-o melismă amplă, fără incorporarea de cuvinte suplimentare. Finalul melismatic al secvenței este exprimarea de nespus a bucuriei prin care sufletul rugător este purtat până la starea de fericire a sfinților.

În muzica bizantină a secolelor al XIII-lea și al XIV-lea, virtuozitatea anumitor cântăreți a dus la apariția unor compoziții extatice, fără text, cunoscute sub numele de *kratimata*, printr-o complexă dezvoltare a melismelor, care pot fi corelate și cu metodele ascetice de rugăciune intensă care folosesc puține cuvinte sau chiar deloc. Acestea comunică straturi de semnificații non-verbale care pot ajuta la cultivarea unei relații mai directe și mai intime cu Dumnezeu decât ar putea-o face vreodată simplele cuvinte.

Prin utilizarea inclusivă și permisivă a melodiilor și prin asumarea că judecățile estetice sunt în esență superflue, *niggunim*-urile hasidice, secvențele romane și *kratimata* bizantine ilustrează un principiu general: muzica există în experiența ei, rămâne infabilă și este folosită pentru a intra în comuniune cu Dumnezeu.

Odată cu apariția primelor cântări mai complexe și mai melismatice din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, la sfârșitul unei perioade de aproximativ trei sute de ani de dezvoltare a imnografiei, a Octoihului, a melodiilor stihurilor și irmoaselor și a primei faze de notare a acestora, compozitorii au depășit conceptul potrivit căruia melodia nu este decât un adaos util la cuvintele rugăciunii și au recurs la expansiuni și variații melodice prelungite, la interpolarea și modificarea formulelor individuale sau chiar a modelelor întregi, la repetarea textului, a unuia sau mai multor versuri, a unuia sau mai multor cuvinte sau a unor fraze întregi.

Muzica readuce la originea limbajului, pentru că ea atinge starea anterioară a diferitelor cuvinte, a fenomenelor, scenelor și gesturilor, pe care le poate inspira sau însufleți. Ritmul muzicii, ca principiu al prezenței în spațiu și timp, nu este niciodată de esență metrică, în ciuda aparențelor, ci de natură cadențială. El constă într-un echilibru dinamic și calitativ realizat între timpi suprapuși care trimit la două profunzimi diferite, una materială, htonică, sub influența lumii, iar cealaltă spirituală și interioară, cu deschidere spre inimă și suflet.

Symbolismul estetic și symbolismul liturgic sunt indisociabile, susținându-se reciproc spre o culme comună, ca un far călăuzitor pentru credinciosul aflat în căutarea sinelui și a Creatorului său. Datorită provenienței lor mistagogice, îngerești, a cuprinsului teologic și a structurii muzicale, imnele cultice au un rol sensibilizator și determinant pentru sufletul, mintea, inima și trupul credincioșilor din biserică, făcându-i părtași la slujirea lui Dumnezeu, împreună cu sfinții și toate puterile cerești.

Capitolul VI - Estetica slujirii liturgice, prin viu grai, scriere și ritual

Faptul că transmiterea informației muzicale s-a produs înainte de organizarea oricărui sistem notațional, face ca fenomenul oralității să prezinte un interes deosebit pentru înțelegerea procedeelelor prin care muzica s-a armonizat cu rânduielele de cult și textele aferente.

În sinagogile evreilor așkenazi din Europa de Est muzica liturgică nu a fost transmisă cu aceeași precizie ca și textul pentru că nu a fost notată, de unde și tendința de variație, improvizație și rearanjare a ei. Flexibilitatea muzicii a înlesnit transmiterea ei orală, permițând în același timp multiple posibilități expresive în rugăciune. Cantorul este liber să improvizeze propria versiune melodică sau să aleagă oricare alt stil muzical tradițional, schimbând astfel melodia, tempoul, ritmul, forma, articularea textului, precum și efectul emoțional general al interpretării, ținând totuși tradiția comunității. Oralitatea nu este doar lipsa scrierii, ci un mod de exprimare comunitară, religioasă, oferind cadrul în care a fost articulat conceptul complex și abstract de rugăciune din comunitatea sinagogală.

În Biserica Apuseană, muzica orală și cea scrisă lucrau împreună

pentru a crea o formă optimă de practică muzicală în vremea secolului al X-lea. Chiar dacă invenția notației pe portativ a produs schimbări radicale în ce privește alfabetizarea muzicală și posibilitatea de răspândire a ei pe distanțe îndepărtate, aceasta nu a eliminat utilizarea tradiției orale. În absența tot mai sesizabilă a unei tradiții orale preexistente, din secolul al XV-lea, Biserica Apuseană a simțit nevoia presantă de a codifica, de a așeza în scris și de a *repara* liturghia, sub amenințarea falselor filosofii și a teologilor dubioase care se răspândeau la acea vreme. Ca o consecință previzibilă, atunci când nu se mai înțelege sensul liturghiei, se încearcă salvarea formei recurgând la un ritualism strict, care pentru o vreme menține iluzia.

Albanezii sosiți în Italia la sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, alungați de cuceririle otomane din Balcani, au contribuit la revitalizarea vieții ortodoxe a monahismului grecesc din jurul mănăstirilor aflate sub administrație romană. Comunitățile acestea, provenite din așezări montane izolate, cu tradiții spirituale și culturale specifice, s-au stabilit pe lângă cetățile grecești antice, luând numele de *arbëreshë* (italo-albanezi). Există chiar posibilitatea ca în multe localități în care s-au instalat, să fi întâlnit o tradiție continuă de monodie liturgică, provenită din Italia bizantină de dinainte de cucerirea normandă, care nu a fost niciodată influențată de cultura otomană. Deschiderea etniei *arbëreshë* la noile influențe muzicale a dat naștere unui corpus de cântece transmis pe cale orală, dinamic, susceptibil de schimbări și evoluții chiar și după cinci secole, în lipsa unei surse originale, sau poate tocmai datorită acestui lucru.

Perpetuarea orală a tradițiilor liturgice etiopiene este parțial verbalizată în codificarea scrisă a Bisericii din Etiopia, care îmbracă mai multe forme, părând a fi atât un discurs reflexiv al practicianului asupra propriei muzici, cât și o necesitate de a proteja repertoriul de interpreți autohtoni neaveniți. Această salvagardare are loc prin intermediul scrierii instituționale, dar și printr-o abordare individuală, etnografică.

Dincolo de scriere, istoria acestei muzici și construcția patrimoniului specific se înfăptuiesc prin întâlnirile efective din cadrul bisericii, întrucât înseși interacțiunile umane spirituale și muzicale stau la originea pieselor noi într-o tradiție care, la prima vedere, ar putea fi considerată mai degrabă fixă sau care se definește ca fiind imemorabilă încă de când este revelată. Există patru școli de cântare, similare celor

patru centre majore de predare, fiecare dintre acestea fiind legat de un maestru fondator. În funcție de școala în care cântărețul a fost format, linia vocală și acompaniamentul ritmic vor fi oarecum diferite. Drept consecință, destul de multe constrângeri modelează distinct cântecul liturgic etiopian, provocând cântăreții să recurgă la un număr mare de referințe de memorie, care se intersectează și se articulează în rețea la multiple niveluri.

Lucrările teoretice se străduiesc să explice complexitatea muzicii liturgice, în timp ce notația muzicală este eficientă prin sine însăși, motiv pentru care scrierea nu-și îndeplinește decât parțial rolul de conservare. Procedeele de improvizație folosite până astăzi permit înțelegerea modului în care cântăreții integrează evenimentele contemporane legate de liturghie în patrimoniul lor, dezvoltând o adevărată memorie a comuniunii liturgice.

Experiența muzicală vie, comunicabilă exclusiv pe cale orală, depășește aspectele tehnice legate de ornamentație sau opțiuni melodică, precum și de timbru sau sunet în general. Din practica psaltilor bizantini, ifosul reiese a fi mai mult decât un stil de interpretare melodică, reprezentând o caracteristică a personalității cântărețului, care se transpune în manifestarea muzicală de moment și prin exercițiu statornic se transmite mai departe ucenicilor ca un semn distinctiv al autenticității informațiilor primite pe linie tradițională. Chiar dacă un profesionist poate recunoaște aproape imediat orice ifos după sunetul vocii unei persoane, acest lucru are prea puțin de-a face cu timbrul real. Psaltii asociază ifosul cu procesele care au loc în timpul execuției partiturii muzicale, de unde reiese că ifosul s-a manifestat ca fenomen oral încă de la exprimarea sub formă de cântec a neumei scrise.

Experiența estetică a cuvântului cântat, rostit și scris, așa cum a fost radiografiată în diferitele tradiții liturgice, ne poartă spre înțelegerea că estetica liturgică nu se obține prin actul de slujire în sine, ca într-un spectacol dramatic pregătit minuțios în prealabil, ci se află deja în liturghie sau în ritualul cultic respectiv. Estetica este vie în orice manifestare dumnezeiască. Slujirea clericului sau a cântărețului bisericesc, prin alegerile de moment, personale, conștiente și congruente cu învățăturile Bisericii, privitoare la ritual și la expresia vocală, introduce persoana slujitorului în cadrul deja pregătit de prezența lui Dumnezeu, care Se comunică însuflețitor întregii biserici participante.

Realitatea vieții sociale a credincioșilor Bisericii de azi necesită mai mult decât oricând implicarea lor asumată și rodnică spiritual în ritualul liturgic. Este importantă revenirea cântării bisericești la acea stare interactivă și implicatorie pe care ar trebui să o aibă și pe care a avut-o în trecut, reiterând în înțelegerea oamenilor noțiunea că împreună cântare a parohiei este norma, iar cântarea corală este doar o substituție a acesteia.

Restabilirea cântării în comun, mai mult decât conformarea la un standard canonic sau respectarea unui precedent istoric, trebuie văzută ca o mișcare ce ar oferi liturghiei viața, bucuria și puterea care sunt inerente scopului, conținutului, formei și mesajului ei: manifestarea frumuseții și bucuriei Împărăției lui Dumnezeu.

Concluzii

Prin abordările ei, această lucrare dorește să contribuie într-un mod cât mai original la deschiderea unor perspective noi în ceea ce privește dezvoltarea învățământului teologic muzical. Studiile comparative ale diferitelor stiluri muzicale, analiza exhaustivă a ipostazelor componistice și interpretative ale cântului bisericesc, cu asocieri interconfesionale și interreligioase originale, precum și prezentarea într-o lumină inedită, teologică, a aspectelor fundamentale ale emisiei vocale și rostirii cuvântului, dar și a valențelor teologice și pastorale ale unei slujiri estetice, cu indicații concrete asupra întrebuirii în cultul liturgic, sunt tot atâtea argumente pentru aprofundarea tuturor acestor noțiuni în învățământul teologic pastoral.

Prezenta cercetare nădăjduiește să deschidă drumul și altor inițiative academice care să trateze acest deziderat educațional înnoitor pentru perfecționarea muzicală estetică și nu doar teoretică a viitorilor slujitori bisericești.

Răspunderea lucrătorilor Bisericii pentru autenticitatea și eficacitatea mesajului muzical este covârșitoare, ceea ce necesită un cler bine pregătit în instituțiile de învățământ teologic, gata să se adapteze la orice situație muzicală, spirituală sau administrativă din viața propriei biserici, precum și cântăreți și coruri calificați atât din punct de vedere tehnic, cât și spiritual, dovedind un adevărat devotament față de munca lor, întotdeauna înveșmântat în haina smereniei.

Cântarea cu luare-aminte și atenție interioară înseamnă nu numai cunoașterea și înțelegerea teoriei și a tehnicii muzicale, a melodiei și dinamicii, ci și deslușirea cuvintelor și a semnificației din spatele lor. Strădăniei pentru exprimarea unui imn cât mai bine posibil la nivel muzical, trebuie să i se adauge grija pentru evidențierea sensului acestuia, iar acest lucru să fie făcut fără ostentație sau vreo altă însușire a muzicii seculare.

Astfel, se cuvine să se acorde o atenție strictă fiecărui aspect al slujbei muzicale în biserică, această slujire necesitând un angajament absolut și total. Înțelegerea corectă a tuturor elementelor care constituie muzica liturgică începe de la buna cunoaștere a credinței ortodoxe, la care se ajunge printr-o viață personală cumpătată, evlavioasă, cu lectură spirituală zilnică, inclusiv a Sfintei Scripturi, cu spovedanie și împărtășanie frecvente, cu post și milostenie, precum și prin participarea regulată la viața liturgică a parohiei.

Slujirea Bisericii prin cânt are un important rol educativ, ceea ce impune slujitorilor sarcina de a nu interpreta doar pentru ei înșiși, inaudibil, ca și cum funcția lor ar fi un privilegiu personal sau un act privat. Textele slujbelor Bisericii sunt uimitor de bogate în conținutul lor teologic, spiritual și didactic. Abordându-și sarcina cu o preparare anterioară adecvată, cântăreții devin asistenți pedagogici ai Bisericii și ai clerului. Luând în considerare faptul că nu cîtesc sau cântă doar pentru sine, ci și pentru toți credincioșii prezenți, în acest proces de învățare cântăreții trebuie să înțeleagă necesitatea de a fi familiarizați în mod adecvat nu numai cu formularea textelor, ci și cu execuția corectă.

Practica participării la cântarea liturgică a întregului popor este esențială în Biserica Ortodoxă și ar trebui să fie folosită ori de câte ori este posibil. Fără a induce ideea renunțării la rolul cântărețului sau a înlocuirii corurilor bisericești, este totuși de subliniat posibilitatea pe care muzica Bisericii o are în introducerea credincioșilor care participă activ la ea într-o experiență spirituală mai completă și mai profundă în rugăciune.

Muzica Bisericii este menită să sporească în oameni harul lui Dumnezeu, primit prin Sfintele Taine, astfel că nu este de ajuns doar înțelegerea ei, ci participarea simfonică la întregul conținut, lăsând în inimă pătrunderea lucrării divine, ca tot de-acolo să izvorască propria contribuție la cântarea generală, ca o parte a unui întreg.

Bibliografie selectivă

Izvoare

1. *** *Antiphonarium Iuxta Breviarium Romanum*, Ludovicum Sevestre Typographum, 1668.
2. *** *Graduel de Paris*, Paris, Libraires associés aux Usages du Diocèse de Paris, 1754.
3. *** *Manuscritto A.10.sup.*, Milano, Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana, 1546-1557.
4. *** *MS 391: St. Wulfstan's Portiforium*, Cambridge, Corpus Christi College, 1060 - 1069, p.238.
5. *** *MS Rheinau 83*, Zürich, Zentralbibliothek.
6. *** *Oxyrhynchus Hymn*, Universita Degli Studi Di Cassino, Biblioteca Laurenziana, Accademia Fiorentina Di Papirologia, Istituto Vitelli, Museum of Egyptian Antiquities.
7. *** *The Didascalia Apostolorum in English*, Horae Semiticae No. II, translated from the Syriac by Margaret Dunlop Gibson, London, C. J. Clay and Sons, Cambridge University Press Warehouse, 1903.
8. *** *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard, 1986.
9. *** *The Noé Edition Koren Talmud Bavli, Berakhot*, Perek III, Daf 25, Amud a, Jerusalem, Steinsaltz Center - Koren Publishers, 2019.
10. BASILII MAGNI, „Epistola CCVII. Ad clericos Neocæsarienses”, în *Patrologia Series Græca*, Tomus XXXII, Paris, Garnier, 1886, pp.763,764.

Lucrări

11. ADAM, Domin, *Contemporary music. Sensitive elements of the Church song*, Chișinău, Scholars Press, 2021.
12. ADAM, Domin, *The Beauty is difficult. Short critical view on the actual level of the contemporary music development*, Chișinău, Scholars Press, 2021.
13. ANCA, Maria, *Logopedie*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2007.
14. APPEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*, Oxford, Benedict Press, 2010.

15. AVENARY, Hanoch, *Encounters of East and West in Music*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1979.
16. BARZILAI, Shmuel, *Chassidic Ecstasy in Music*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009.
17. BĂNESCU, Ion, *Curs teoretic de canto*, Curs Academic, Conservatorul de Muzică din București, 2005.
18. BELU-FRANGULEA, Eugeniu, *Arta de a cânta*, București, Editura Vergiliu, 1999.
19. BETTS, J. Gordon *et alii*, *Anatomy & Physiology*, Houston, Texas, OpenStax College, 2013.
20. BISARO, Xavier, *Guide historique et pratique du plain-chant et du fauxbourdon. France XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2017.
21. BODEA HAȚEGAN, Carolina, *Logopedia. Terapia tulburărilor de limbaj. Structuri deschise*, București, Editura Trei, 2016,
22. BOTEZ, Dumitru D., *Tratat de cânt și dirijat coral*, București, Editura Muzicală, 1982.
23. CIOCȘIRESCU, Thomas, *Curs de vorbire pentru actori și formatori*, București, U.N.A.T.C. Press, 2017.
24. COBUSSEN, Marcel, *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*, Burlington, Ashgate, 2008.
25. COLE WRIGHT, Jennifer, *Humility*, New York, Oxford University Press, 2019.
26. CORNIȚĂ, Georgeta, *Fonetica integrată*, Baia Mare, Editura Umbria, 2001.
27. CREANGĂ, Sorina, *Cântul și vorbirea de performanță*, București, Editura Universitară, 2014.
28. DILLON, Sarah, *The palimpsest: Literature, criticism, theory*, London, Bloomsbury Academic, 2014.
29. DRĂGOI, Eugen-Dan, *Recitarea liturgică între tradiție și inovație*, Galați, Editura Episcopiei Dunării de Jos, 2001.
30. DUMITRIU, George, *Cântul liturgic ortodox în creația corală a compozitorilor români*, Iași, Artes, 2013.
31. EMINESCU, Mihai, *Opere IX. Publicistică 1870-1877. Albina, Familia, Federațiunea, Convorbiri literare, Curierul de Iași*, Ediție critică întemeiată de Perpessicius, Ediție critică îngrijită de Muzeul Literaturii

- Române, coordonator Dimitrie Vatamaniuc, București, Editura Academiei RSR, 1980.
32. FINNEGAN, Ruth H., *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Eugene, Oregon, Wipf & Stock Publishers, 2017.
 33. FRIEDMANN, Jonathan L., *Musical Aesthetics: An Introduction to Concepts, Theories, and Functions*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2018.
 34. GARDNER, Johann A. Von, *Russian Church Singing*, Vol. 2, Jordanville, New York, Holy Trinity Monastery, 2015.
 35. GERSON-KIWI, Edith, *Halleluia and Jubilus in Hebrew-Oriental Chant*, Leipzig, Festschrift Heinrich Besseler, 1962.
 36. GLIGORE, Daniel, *Sacerdoțiul omului. Omul - preot al creației*, Curtea de Argeș, Editura Dacpress, 2004.
 37. GRĂJDIAN, Vasile, *Elemente de cântare bisericească și tipic*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2002.
 38. GRĂJDIAN, Vasile, *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
 39. HARTSE, Joel Heng, *Dancing about Architecture is a Reasonable Thing to Do: Writing about Music, Meaning, and the Ineffable*, Eugene, Oregon, Wipf and Stock Publishers, 2022.
 40. HEINEMANN, Joseph, *Prayer in the Talmud*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012.
 41. HUSSON, Raoul, *Vocea cântată*, traducere de Nicolae Gafton, București, Editura Muzicală, 1968.
 42. HUȚU, Visarion, *Vorbirea și cântul*, Iași, Editura Doxologia, 2015.
 43. ILINCAN, Vasile, *Limba Română contemporană. Fonetică. Fonologie. Ortografie*, Curs Academic, Suceava, Universitatea „Ștefan cel Mare”, 2012.
 44. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Music and the Ineffable*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
 45. KANARFOGEL, Ephraim, *Jewish Education and Society in the High Middle Ages*, Detroit, Wayne State University Press, 2007.
 46. KHOURY, Demetri, *The Book of the Typikon: Containing All the Rubrics and Ordinances of the Various Divine Services of the Orthodox Church*, Ulverston, Create Space Independent Publishing Platform, 2015.

47. KIESEWETTER, Raphael Georg, *History of the Modern Music of Western Europe: From the First Century of the Christian Era to the Present Day*, translated by Robert Müller, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
48. MAHRT, William Peter, *Musical Shape of the Liturgy*, Richmond, Virginia, Church Music Association of America, 2012.
49. MARINESCU, Mihaela, *Compendiu de estetică și stilistică muzicală*, București, Editura Fundației România de Mâine, 2007.
50. MORARIU, Ștefan, *Autoritatea bisericească în primele veacuri creștine*, Editura BREN, București, 2007.
51. MORARIU, Ștefan, *Studiul vocal al cântului bisericesc și estetica slujirii. Partea I*, Editura BREN, București, 2007.
52. MORARU-SAVIUC, Elena, *Muzica de închinare ca segment al muzicii eterne*, Oradea, Scriptum, 2008.
53. PALMER, Donald, *Does the Center Hold? An Introduction to Western Philosophy*, Boston, McGraw-Hill, 2008.
54. PARRISH, Carl, *The Notation of Medieval Music*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2009.
55. PISO, Ion, *Grai și cânt. Studiu cibernetice*, București, Editura Eikon, 2016.
56. RÎPĂ, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, Sisteme tonale*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Media Musica, 2001.
57. ROUMAS, Nicholas, *The Musical Ark*, New York, Archdiocesan School of Byzantine Music, 2017.
58. SAGAN, Carl, *The Varieties of Scientific Experience: A Personal View of the Search for God*, New York, Penguin, 2006.
59. SALIERS, Don E., *Music and Theology*, Nashville, Abingdon, 2007.
60. SPETEANU, Constantin, *Impostația în canto*, București, Ediția Autorului, 2002.
61. STĂNILOAE, Dumitru, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, Volumul 1, București, EIBMBOR, 2003.
62. ȘTEFANEȚ, Mihail, *Anatomia omului*, Volumul I, Chișinău, Centrul Editorial-Poligrafic Medicina, 2007.
63. VAN ESS, Donald H., *The Heritage of Musical Style*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2007.
64. WALKER FREEDMAN, Sydney, *The Logoi of Song: Chant as Embodiment of Theology in Orthodox Christian Prayer and Worship*, PhD Thesis,

Limerick, Ireland, University of Limerick, 2014.

65. ZIRRA, Alexandru I., *Tratat de armonie*, București, Grafoart, 2014.

Studii și articole

66. ADAM, Domin, „Cântarea Bisericii noastre ortodoxe”, în *Altarul Reîntregirii*, Alba Iulia, 1/2006, pp.131-187.
67. ADAM, Domin, „Interpretarea muzicală a Sfintei Liturghii. Corelația text - muzică - gen. Esteticul cântului”, în *Misiune, Spiritualitate, Cultură*, Târgoviște, Valahia University Press, 2014, pp.469-474.
68. ADAM, Domin, „Înțelesul muzicii bisericești și marii imnografi”, în *Altarul Reîntregirii*, Anul XIV, 1/2009, pp.271-272.
69. ADAM, Domin, „Muzica - metania iubirii”, în *Discobolul*, Anul VIII, 91-96/2005, pp.243,247.
70. ADAM, Domin, „Sensuri și simbolisme ale muzicii în cultura diferitelor popoare și în creștinism”, în *Îndrumător pastoral*, Alba Iulia, 22/2008.
71. ADAM, Domin, „Transformări culturale și muzicale”, în *Discobolul*, Anul VIII, 91-96/2005, pp.221,226.
72. ALEXANDRESCU, Horațiu, „Teologia cântării în Biserica Ortodoxă Română: Recitativul liturgic și execuția sa”, în *Buletinul informativ al Asociației Naționale Corale din România*, București, 21-22/2014, pp.223-240.
73. AVENARY, Hanoch, „The concept of mode in European synagogue chant”, în *Yuval: Studies of the Jewish Music Research Centre*, Volume II, Jerusalem, The Hebrew University Magnes Press, 1971, pp.11-21.
74. CHIȘ-TOIA, Dorina, „Aspecte ale limbii folosite de Constantin Diaconovici Loga în Epistolarul românesc”, în *Philologica Banatica*, Timișoara, 1/2013, p.52.
75. DOBSZAY, László, „The Life and Meaning of the Sequence”, în *Sacred Music*, Vol. 134, 2/2007, pp.12-13.
76. FALKENHAUSEN, Vera von, „II monachesimo femminile italo-greco”, în *Il monachesimo femminile tra Puglia e Basilicata*, Bari, Edipuglia, 2008, pp.23-44.
77. FRIGYESI, Judit, „The practice of music as an expression of religious philosophy among the east-Ashkenazi Jews”, în *Shofar*, Vol. 18, 4/2000, pp.3-24.
78. FRITSCH, Emmanuel, „Une hymne eucharistique éthiopienne: le Malk'a

- Qwər̄bān ou «Portrait de l'Eucharistie»", în *Irenikon*, Vol. 2, 3/2002, pp.199-200.
79. GAROFALO, Girolamo, „I canti bizantini degli arbëreshë di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-'53) e l'odierna tradizione", în *Musica e religione, Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, Squilibri, 2006, pp.11-65.
80. GERLACH, Oliver, „Oktoechos and Multipart Modality. Oral Traditions of Italo-Albanian Communities in Sicily and Calabria", în *Series Musicologica Balcanica*, 1/2020, pp.205-245.
81. GERSON-KIWI, Edith, „Religious Chant: a Pan-Asiatic Conception of Music", în *Journal of the International Folk Music Council*, London, Cambridge University Press, 13/1961, p.64-67.
82. GORDEEVA, Tatyana Y. *et alii*, „Ontological and aesthetic qualities of a singing sound", în *Studia UBB Musica*, LXIV, 1/2019, pp.67-84.
83. GRĂJDIAN, Vasile, „Oralitatea cântării liturgice ortodoxe și notația muzicală", în *Revista Teologică*, Serie nouă, Anul XI (83), 3/iulie-septembrie 2001, Sibiu, Editura Mitropoliei Ardealului, pp.10-24.
84. HERMAN, Vasile, „Formele muzicii medievale europene", în *Didactica*, 2/2009, p.14.
85. HOEKSTRA, Rink și VAZIRE, Simine, „Aspiring to Greater Intellectual Humility in Science", în *Natural Human Behaviour*, 5/2021, pp.1602-1607.
86. IONAȘCU, Stelian, „Cântarea religioasă vocală și vocal-instrumentală la evrei, în Biserica Ortodoxă și Biserica Romano-Catolică", în *Glasul Bisericii*, 5-8/1998.
87. KRUEGER, Joel, „Musical Manipulations and the Emotionally Extended Mind", în *Empirical Musicology Review*, Vol. 9, 3-4/2014, pp.208-212.
88. LEHRICH, Christopher I., „The Unanswered Question: Music and Theory of Religion", în *Method and Theory in the Study of Religion*, 26/2014, p.28.
89. LINGAS, Alexander, „From Earth to Heaven: The Changing Musical Soundscape of Byzantine Liturgy", în *Experiencing Byzantium*, Farnham, Ashgate, 2013, pp.352-353.
90. MAKRIS, Eustathios, „Exegesis beyond Borders: Two Unusual Cases of Exegetic Interpretation", în *Tradition and Innovation in Late Byzantine and Postbyzantine Liturgical Chant II: Proceedings*, Leuven, Peeters,

- 2013, pp.291-317.
91. MOODY, Ivan, „The Seraphim Above: Some Perspectives on Theology in Orthodox Church Music”, in *Religions*, 6/2015, pp.350-364.
 92. MORARIU, Ștefan, „Contribuția lui Oprea Demetrescu la procesul de românire a muzicii bisericești în a doua jumătate a sec. al XIX-lea”, în *Annales Universitatis Apulensis, Series Theologica*, Alba Iulia, Tipografia Universității „1 decembrie 1918”, 6/2021, pp.241-255.
 93. MORARIU, Ștefan, „Le ministères des ordres hiérarchiques au temps de l'Église primaire”, în *Cercetări în actualitate*, Cluj Napoca, Editura Napoca Star, 2023, pp.163-180.
 94. MORARIU, Ștefan, „Study on respiration and vocal emission in the art of church chant”, în *Direcții și teme de cercetare în teologia contemporană: Cui folosesc cercetările doctorale?*, Volumul 2, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2022, pp.159-183.
 95. MORARIU, Ștefan, „The evolution of chant from the Greek tragedians to the poet-musicians of the 14th century”, în *Teme ale prezentului*, Cluj Napoca, Editura Napoca Star, 2022, pp.122-147.
 96. OLTEȚEANU, Ion, „Vocal expression, music performance, and communication of emotions”, în *Linguistic and Philosophical Investigations*, 9/2010, 311-316.
 97. PENO, Vesna Sara și PENO, Zdravko, „Byzantine church music between tradition and innovation”, în *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, 3/2018, pp.248–252.
 98. PHILLIPS, Jenna, „Singers without borders: a performer's rotulus and the transmission of jeux partis”, în *Journal of Medieval History*, Volumul 45, 1/2019, pp.55-79.
 99. PINGHIRIAC, Georgeta, „Mandatory technical elements in the metamorphosis of the singing voice”, în *Studia UBB Musica*, LVI, 1/2011, p.110.
 100. RINGS, Steven, „Talking and Listening with Jankélévitch”, în *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 65, 1/2012, p.220.
 101. ROOTBERG, Ruth, „Clavicular Breathing, Held Shoulders and Related Issues: A Round Table Discussion”, în *Voice Speech Review*, Volumul 3, 1/2003, p.278.
 102. SANFRATELLO, Giuseppe, „Chants of the Byzantine rite in Sicily: Historical transcriptions and contemporary studies”, în *Association for Central european Cultural Studies*, Vol. 9, 4/2020, pp.39-52.