

ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

IV

Imaginar religios

Această lucrare a fost sprijinită prin proiectul Ministerului Cercetării și Inovării CCCDI-UEFISCDI, număr proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, în conformitate cu PNCDI III.

© 2020 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506

București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,

sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

Enciclopedia imaginariilor din România / Corin Braga (coord. general). – Iași: Polirom, 2020. – 5 vol.

ISBN 978-973-46-8183-9

Vol. 4: *Imaginar religios* / vol. coord. de Ioan Chirilă. – 2020. – Conține bibliografie. – Index. –

ISBN 978-973-46-8263-8

I. Braga, Corin (coord.)

II. Chirilă, Ioan (coord.)

7

Printed in ROMANIA

ENCICLOPEDIA IMAGINARIILOR DIN ROMÂNIA

CORIN BRAGA

(coordonator general)

IV

Imaginar religios

Volum coordonat de

IOAN CHIRILĂ

POLIROM
2020

Text și ritual liturgic creștin – imagini ale unei continuități de relaționare a omului cu lumea spirituală

Teodora-Ilinca Mureșanu

Introducere

Legătura dintre om și lumea spirituală, nevăzută se creează prin întâlnire. Această conexiune se poate realiza în multe feluri, dar cel mai la îndemână este cuvântul. Omul are nevoie de elemente concrete pentru a crea legături. Prin intermediul textului sfânt, al textului liturgic, prin intrarea într-un spațiu concret de întâlnire, prin gesturile ritualice, omului i se facilitează accesul la realitatea nevăzută a veșniciei. Cuvântul Scripturii, cuvintele rugăciunilor și cuvintele imnurilor liturgice aduc aproape realitatea spirituală, o fac accesibilă la nivel interior.

Drumul urmat de imnul liturgic care intră în alcătuirea actuală a cărților de cult descrie, de fapt, gradul de trăire creștină dintr-o lungă perioadă a istoriei Bisericii (Vintilescu, 2005, p. 11). Conținutul actual al cărților de cult este o sinteză imnică a credinței, cristalizată și coagulată în timp. Capitolul de față este gândit într-o manieră diacronică, cu accent pe evoluția istorică a textului și modului de cântare în cadrul serviciului divin public în perioada comună a Bisericii Creștine, scopul principal fiind evidențierea continuității liturgice (text și ritual) în imaginarul colectiv. Textul liturgic este sinteza trăirilor religioase transmise din generație în generație, fixată în conștiința religioasă, pornind de la rădăcinile iudaice ale cultului creștin până la definirea și cristalizarea textului liturgic. Principalii autori români la care s-a făcut apel în studiu sunt liturgiștii Ene Braniște, Petre Vintilescu, specialiștii în istoria muzicii și textului liturgic Vasile Vasile și Titus Moisescu, iar din literatura internațională amintim pe Egon Wellesz și José Grosdidier de Matons, bizantinologi de renume, aplecați spre studierea immnografiei liturgice.

Tradiția mozaică – izvor al immnografiei și muzicii creștine

Așa cum este și normal, trecerea de la o epocă la alta nu se poate face brusc, prin încetarea oricărei legături între cele două. Tot așa stau lucrurile și în privința relației dintre cultul iudaic și cultul creștin primar. Cu toate acestea, despre această înrudire a

început să se discute foarte târziu (Schmemmann, 2009, p. 112). Primele legături între tradiția iudaică și cea creștină au fost sugerate la sfârșitul secolului al XVII-lea (Vitringa, 1696, p. 23). Problema originii iudaice a fost ridicată de istoricii cultului liturgic creștin care au arătat legătura dintre cele două tradiții. De aceea, studiile realizate cu privire la cultul Bisericii Creștine abordează și chestiunea originilor iudaice sau a elementelor comune cu această tradiție religioasă (Bradshaw, 2009, pp. 3-19). Atât în rugăciunile Bisericii Creștine, cât și în imnografia sa, se pot identifica unele influențe iudaice. Evreii înșiși au suferit, de-a lungul timpului, influențe culturale din partea popoarelor învecinate, dar o componentă a vieții/culturii lor a fost protejată în mod deosebit de orice influență : cultul (Schirmann, 1953, p. 123).

Originea muzicii creștine liturgice se găsește în cântarea iudaică de la Templu și chiar în muzica sinagogilor (Vintilescu, 2005, p. 121). Astfel s-au preluat în cultul creștin psalmi, laude și profeții, folosite odinioară în sinagogile iudeilor. Creștinii perioadei apostolice și postapostolice au valorificat aceste tradiții mozaice, dar au și îmbogățit repertoriul muzical liturgic cu noi creații imnice (Bude, 1994, p. 14), urmând îndemnul Sfântului Pavel : „Vorbiți între voi în psalmi și în laude și cântări duhovnicești, laudând și cântând Domnului în inimile voastre” (*Efesenii* 5, 19), „Cântați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-I în psalmi, în laude și cântări duhovnicești” (*Colosenii* 3, 16).

Cercetările au arătat în mod cert că în special practica muzicii corale are antecedente în practica iudaică de la Templu, unde activau coruri de preoți și leviți. S-a vehiculat chiar ideea pătrunderii și mai adânci în istorie pentru a identifica originea celor opt moduri specifice muzicii liturgice undeva în zona babiloniană, unde s-au descoperit forme arhaice de muzică iudaică (Holleman, 1972, pp. 1-2).

Legătura dintre cele două forme de manifestare liturgică este clară la nivel structural prin elementele de bază ale săvârșirii cultului. Se pot observa elemente tematice și de credință comune celor două tradiții liturgice, pe care le regăsim la ambele culte în relație și în aceeași ordine : binecuvântarea numelui lui Dumnezeu, preamărirea, mărturisirea păcatelor, mijlocirea, slăvirea lui Dumnezeu (Schmemmann, 2009, p. 114), creația și mântuirea (Talley, 1991, pp. 81-83).

Se poate deduce că în epoca apostolică cultul de la sinagogă a fost model/normă pentru cultul creștin primar (Schmemmann, 2009, p. 101). Creștinii înșiși au fost mereu preocupați să identifice elemente iudaice în rugăciunea Bisericii. Astfel, chiar și muzicologii au ajuns la concluzia că cele mai vechi melodii ale Bisericii – bizantine și gregoriene – conțin elemente de cântare liturgică iudaică (Wellesz, 1961, pp. 21-23).

Cultul este deci unul similar la nivel formal și tematic, însă, deși conținutul este aproximativ același, el este reinterpretat în lumina noii învățături de credință. Cultul cel nou izvorăște din cel vechi/iudaic, dar într-o înțelegere nouă (Schmemmann, 2009, p. 116).

Psalmii, odele și cântările duhovnicești – manifestările liturgice ale primelor comunități creștine

Încă de la început s-a urmărit definirea unei identități proprii a creștinismului, chiar dacă acesta s-a dezvoltat din iudaism. Astfel, autorii imnurilor creștine nu au urmat în mod conștient tiparele iudaice. Primii poeți ai Bisericii erau creștini militanți, care se

străduiau să demonstreze că se diferențiază de iudaism și să arate prin ce anume. Chiar și atunci când erau influențați de Vechiul Testament, ei scriau raportându-se la Evangheliile. Totuși, asemănarea dintre imnurile iudaice și cele creștine este atât de mare încât cu greu ar putea fi considerată accidentală (Schmemmann, 2009, p. 116). În aceeași măsură, imnografia Bisericii care s-a dezvoltat în secolele imediat următoare venirii lui Mesia este în mare parte izvorâtă din textele folosite în cultul sinagogal, acestea fiind însă mereu reinterpretate hristologic.

În cadrul practicii religioase iudaice contemporane creștinismului primar pot fi identificate trei elemente cultice principale care au fost preluate și adaptate credinței și experienței liturgice creștine: cântarea de psalmi, imnuri și alte cântări duhovnicești. Distincția între cele trei categorii apare încă din epistolele Sfântului Apostol Pavel, care vorbește despre psalmi (*Ψάλλω* – „a cânta psalmi, a mulțumi Domnului”), imnuri (*Ἦμέω* – „a lăuda, a cânta Domnului imnuri de laudă”) și cântări duhovnicești (*Ὡδαὶ πνευματικαί* – „cântări duhovnicești”) (*Efeseni* 5, 19; *Coloseni* 3, 16) (Leonard, p. 1).

Este important de clarificat distincția între *cultul sacrificial* și cel *doxologic*. În istoria poporului ales, evreii au cunoscut etape care i-au forțat să realizeze această trecere de la o slujire jertfelnică la una doxologică (Mureșanu, 2020, p. 73). Este vorba de robia babiloniană și, mai târziu, de distrugerea celui de-al Doilea Templu. Această mutație a fost făcută posibilă de psalmi și de cântări levitice care, în timp, au devenit pilonul central al cultului iudaic: „Rugăciunea a dobândit un statut privilegiat în cadrul ritualurilor sinagogale din toate comunitățile evreiești, răspândite în întreaga lume. Această nouă formă de cult în care psalmii dețineau un rol principal a fost numită «serviciul religios al inimii»” (Pașca-Tușa, 2015, p. 52). Din această perspectivă, putem pune în relație cu ușurință cultul Bisericii Creștine cu cel iudaic, pe baza utilizării textelor psalmice sau a celor similare acestora.

Pentru a stabili dacă se poate afirma cu certitudine existența unei influențe iudaice asupra poeziei liturgice creștine, primul pas este determinarea cronologică a poeziei liturgice iudaice numite generic *piyyut* (Schirmann, 1953, p. 126). Acest termen a apărut din necesitatea de a da o denumire unui nou tip imnografic pentru care nu exista echivalent în Sfânta Scriptură. De asemenea, literatura midrașică ne oferă informații despre cântarea de *mizmorim* (cântări) și *alfabetarin* (poezii cu acrostih alfabetic) (Schirmann, 1953, p. 131). Se pare că așa-numitele *piyyutim* – de fapt, termen generic pentru rugăciuni și poeme nebiblice – existau încă din secolul al II-lea d.Hr. în practica iudaică. Aceste trei categorii de poezie liturgică iudaică au exercitat o influență notabilă asupra poeziei imnografice creștine.

Faptul că psalmodierea sau cântarea de psalmi este elementul cel mai important preluat de cultul creștin din cel iudaic este dincolo de orice îndoială, de vreme ce primii creștini proveneau, în general, din rândul iudeilor. Aceștia erau primiți în comunitatea Bisericii cu tot bagajul lor de cunoștințe, de trăiri, de experiențe religioase căpătate sub legea mozaică. Chiar și după momentul convertirii lor, ei frecventau încă Templul și sinagogile, neavând alt loc de închinare decât cele cunoscute lor până în acel moment. Astfel, psalmul, care forma în cultul iudaic materialul central al cântării religioase, a trecut odată cu cei convertiți în sânul Bisericii Creștine, împreună cu alte cântări biblice. Psalmul este menționat în diverse locuri din Noul Testament ca practică frecventă a creștinilor. Sf. Apostol Pavel scrie în epistolele sale despre importanța psalmului în viața creștinilor: „Vorbiți între voi în psalmi și în laude și în cântări duhovnicești, laudând

și cântând Domnului în inimile voastre” (*Efeseni* 5, 19); „Cuvântul lui Hristos să locuiască întru voi cu bogăție. Învățați-vă și povățuiți-vă între voi, cu toată înțelepciunea. Cântați în inimile voastre lui Dumnezeu, mulțumindu-I, în psalmi, în laude și în cântări duhovnicești” (*Coloseni* 3, 6). Este vorba, aici, de un anumit tip de cântare, și nu în mod necesar de psalmii davidici, deși ei sunt astăzi parte integrantă din cultul Bisericii, având o funcție formativ-duhovnicească cu totul specială.

Psalmul este menționat și în documentele liturgice din primele trei secole ale istoriei Bisericii Creștine, precum și în scrierile Sfinților Părinți și ale scriitorilor bisericești. Un exemplu elocvent este cel al Sfântului Ambrozie, care mărturisește că, în vremea ereziei ariene, adunarea creștinilor petrecea ziua și noaptea cântând psalmi. Cuvintele Sfântului Ioan Gură de Aur sunt edificatoare în această privință: „E mai lesne să se stingă soarele decât să cadă în uitare cuvintele lui David”. Cum se justifică această preluare integrală a psalmilor biblici în cultul creștin? Dacă analizăm, de exemplu, conținutul psalmilor de pocăință, vom observa că ei se constituie într-o reflecție asupra condiției umane, dar și asupra învățaturii despre Dumnezeu și despre modul Său de a fi prezent și a lucra în lume. Prin aceste două paliere tematice, psalmii au o inestimabilă valoare pentru antropologia teologică a Bisericii Creștine din toate timpurile. De altfel, și Sfinții Părinți au văzut în psalmi expresii ale condiției umane finite, ale naturii noastre păcătoase, ale nevoii noastre de mântuire, ale credinței și încrederii noastre în Dumnezeu, toate acestea privite în perspectiva devenirii noastre într-o asemănare cu Dumnezeu. Este așadar firesc ca ei să fie acceptați ca atare și chiar să fi funcționat ca surse de inspirație pentru creațiile imnografice creștine încă din primele veacuri ale Bisericii (Waltke, Houston și Moore, 2014, p. XI).

Un alt argument important care a stat, probabil, la baza asumării textelor psalmice a fost utilizarea lor de către Mântuitorul Hristos, care Se exprima uneori în cuvintele psalmistului (de exemplu : *Ioan* 12, 27 ; *Psalmi* 6, 2-3 sau *Luca* 23, 46 ; *Psalmi* 31, 5-6). Mai mult decât atât, în chip tainic, Mântuitorul Iisus Hristos Însuși Se hrănea lăuntric în comuniune cu Tatăl, în momentele cruciale ale vieții Sale pământești și chiar în pragul morții, cu texte din psalmi.

În ce privește locul ocupat de psalmi în cadrul cultului liturgic creștin, cuvintele Fericitului Ieronim sunt cele mai potrivite : el îl numește pe David „Simonide al nostru, Pindar și Alcaeus, Flaccus, Catullus și Serenus”. Structura serviciului divin de azi confirmă aceste afirmații în ceea ce privește înrudirea lui prin psalmi cu cultul sinagoga. Astfel, serviciul celor șapte laude, care își are originea în Ceasurile iudaice, este alcătuit din imnuri în care predomină cântarea psalmilor.

Odată cu *Psaltirea*, Biserica Creștină a adoptat și stilul de cântare a psalmilor, adică *psalmodia*, cu toate regulile acesteia. Pentru a cunoaște deci cântarea bisericească a primilor creștini, trebuie să ne îndreptăm privirea spre sinagogă, din cadrul căreia s-a inspirat în bună parte Biserica în conturarea primelor ei rânduieli liturgice. Nu există însă nici un fragment de document muzical din acele timpuri care să ne permită să identificăm măcar o melodie din cele folosite la Templu și în sinagogi. Se acceptă faptul că, în cultul poporului ales din timpurile biblice, psalmii erau cântați sau declamați, fără a cunoaște mai multe despre muzica acelor timpuri dincolo de ideea că există similitudini între muzica iudaică și primele forme ale cântării creștine (Leonard, p. 1). Astfel, ceea ce se știe despre practica psalmodierii la începuturile creștinismului este că psalmii erau

cântați în maniera specifică sinagogii iudaice. Solistul cânta întregul psalm, iar adunarea răspundea după fiecare verset cu o frază interpolată. Interpretarea varia de la simpla recitare la cântarea elaborată în conformitate cu caracterul sărbătorii și cu prescripțiile liturgice pentru o anumită parte a slujbei. Serviciul Templului, cu corurile sale mari, acompaniate de instrumente muzicale, cerea un alt tip de performanță; acolo, psalmii erau cântați alternativ de coruri, însoțite de instrumente, așa cum aflăm din diferite texte ale Vechiului Testament (de exemplu, *Ieșirea* 15, 1-21). Interesant este și faptul că acești psalmi asumați de cultul creștin, în cadrul cărora se menționează adeseori instrumente muzicale (strune, organe, timpane ș.a.), au fost cântați în Biserică de-a lungul veacurilor fără nici un fel de acompaniament muzical. Primele întrebări ale instrumentelor muzicale în Biserică au fost identificate în secolul al VII-lea doar în Apus (Cowley, p. 1).

Prima dovadă a faptului că *Psaltirea* era cântată alternativ de coruri și în bisericile creștine poate fi găsită în scrierile patristice din secolul al IV-lea (Vintilescu, 2005, p. 128; Mateos, 2007, pp. 8-12), dar putem presupune că acest lucru se practica încă de la început, din moment ce știm de la Filon (30 î.Hr.) că practica nu se rezuma la serviciul Templului. Într-un pasaj din *De Vita Contemplativa*, el vorbește despre obiceiurile religioase ale sectei terapeuților, care săvârșeau privegherea „marii sărbători” cântând mai întâi în două coruri de femei și bărbați, iar apoi unindu-și vocile, „tonurile înalte ale femeilor amestecându-se cu cele profunde ale bărbaților într-o cântare antifonică și alternativă”. Dacă terapeuții erau cu adevărat creștini nu este foarte important în acest context; în schimb, este important că Eusebiu, referindu-se în *Istoria bisericească* la tratatul lui Filon, consideră descrierea ceremoniei drept o aluzie evidentă la cultul creștin, la „primii vestitori ai învățaturii evanghelice și la obiceiurile transmise de la început prin apostoli” (Eusebiu de Cezareea, *Istoria bisericească*).

În liturgia creștină timpurie existau un număr mai mare de cântări cu caracter biblic decât în momentul în care liturgia bizantină a fost pe deplin dezvoltată (Wellesz, 1961, p. 37): *Cântarea întâia a lui Moise (Ieșirea 15, 1-19)*; *Cântarea a doua a lui Moise (Deuteronomul 32, 1-43)*; *Rugăciunea Anei (1 Regi 2, 2-10)*; *Rugăciunea lui Isaia (Isaia 26, 9-20)*; *Rugăciunea lui Iona (Iona 2, 3-10)*; *Rugăciunea lui Avacum (Avacum 3, 2-19)*; *Rugăciunea lui Iezechia (Isaia 38, 10-20)*; *Rugăciunea lui Manase*; *Rugăciunea lui Azaria (Daniel 3, 26-45)*; *Cântarea celor trei tineri (Daniel 3, 52-88)*; *Rugăciunea Mariei, Născătoarea de Dumnezeu (Luca 1, 46-55)*; *Rugăciunea lui Simeon (Luca 2, 29-32)*; *Rugăciunea lui Zaharia (Luca 1, 68-79)*; *Cântarea dimineții*. Dintre acestea, câteva au fost introduse în serviciul divin zilnic. Primele folosite au fost *Cântarea întâia a lui Moise* și *Cântarea celor trei tineri*. Nu se știe când au fost introduse în slujba Laudelor (Orthros); din rațiuni liturgice, se consideră că au fost acceptate în Biserica Bizantină înainte de 550 (Wellesz, 1961, p. 38). Cântările erau cântate de un solist, poporul răspunzând după fiecare verset sau grup de două versete cu un refren luat din primul rând al cântării. Combinarea fiecărei jumătăți de verset din Doxologie cu refrenul *Odelor* („Să cântăm Domnului, căci cu slavă S-a înălțat”) a creat o nouă formă poetică, în care textul și muzica erau de importanță egală. Interpretarea *Odelor* de către un cântăreț cu răspunsuri din partea adunării credincioșilor pare să fi fost uzuală în bisericile mici. În mod cert, psalmodia rămâne terenul comun cel mai sigur între tradiția imnografică iudaică și cea creștină, avându-și punctul de plecare în importanța celor 150 de psalmi davidici pentru ambele culte (Heskes, 1994, p. 41).

Imnurile erau cântate pe melodii care variau de la un stil simplu silabic până la cântări în care două sau trei grupe de note puteau fi cântate pe o singură silabă din text. În ramura bizantină, precum și în alte ramuri ale Bisericii Răsăritene, poezia ecleziastică a dat melodului sau poetului-compozitor ocazia de a-și exersa talentele în scrierea imnurilor (Vintilescu, 2005, p. 11). El putea fie să scrie noi texte pentru cântări deja existente, adaptând melodia și ritmul la noul poem, fie să compună o nouă melodie. Acest tip de cântări, imnurile, este singurul în care se consemnează numele compozitorilor (Wellesz, 1961, p. 38).

În cea mai mare parte, aceste imnuri erau supuse schimbărilor și alte noi poeme, scrise pe structura celor vechi, le înlocuiau permanent. Este evident din textele imnurilor sau din fragmentele de imnuri păstrate în Noul Testament că scopul lor inițial era lauda Domnului. Asemenea cântării psalmilor, cântarea imnurilor era un obicei înrădăcinat în practica Templului și a sinagogii și, prin urmare, familiar primei generații de creștini. Dar pentru că aceste imnuri erau parafraze libere la text și nu se bazau exclusiv pe cuvintele Scripturii, a existat o reacție ortodoxă împotriva lor pe la mijlocul secolului al III-lea. Toate noile imnuri au fost condamnate, numai cele găsite în Scriptură fiind tolerate. Această măsură explică de ce există atât de puține imnuri care au supraviețuit de la începuturile creștinătății. Dar ele au jucat un rol mult prea important în viața religioasă pentru a fi eliminate complet. Ele înfrumusețau Liturghia, iar pierderea lor ar fi însemnat o scădere a frumuseții acesteia. Biserica, în mod special Biserica Răsăriteană, a trebuit să-și schimbe atitudinea (Meyendorff, 1994, p. 76).

Modificând pasajele ce conțineau învățături eretice și punând cuvinte noi pe melodiile poeziei păgâne și gnostice, vechea practică a fost reluată, iar imnografia s-a dezvoltat mai mult decât înainte (Wellesz, 1954-1955, p. 41).

Cântările spirituale (*οδοι πνευματικαι*). Al treilea grup cuprinde cântări de tip melismatic, dintre care cele mai importante sunt *Aleluia*. Acele *οδοι πνευματικαι* (*οδοι πνευματικαι*), cântările spirituale de care vorbește Sf. Pavel, erau în mod evident melodiile melismatice pentru *Aleluia* și pentru alte cântări de laudă pe care creștinii proveniți dintre iudei le aduseseră din Templu și sinagogă în Biserica Creștină.

Cele trei tipuri de cântări am putea spune că marchează trei etape distincte în dezvoltarea cântării răsăritene de la începuturile creștinismului și până la apogeul dezvoltării imnografiei. Din punct de vedere muzical, nu este posibilă o diferențiere absolută între cele trei grupuri. Psalmodia include recitarea de către coruri ce intervin alternativ și cântarea de melodii simple, iar la ocazii speciale, chiar melodii mai bogate ornamental, cântate de un solist. Imnurile variază de la cântece silabice la cântări bogat înfrumusețate. În sfârșit, există câteva cântări spirituale care sunt similare imnurilor elaborate, cântate la sărbători mari, în timp ce altele sunt atât de bogat ornamentate încât cuvintele, întinse pe melisme lungi, nu mai sunt inteligibile. Acest tip de ornamentație melismatică pe care îl găsim în cele mai timpurii cântări spirituale nu ar trebui confundat cu *coloraturas* din melodiile bizantine târzii sau din cele neogrecești. Din punctul de vedere al compoziției muzicale, diferența dintre stilul melismatic și *coloratura* poate fi definită astfel: *melismata* sunt elemente organice ale unei melodii, care formează structura acesteia; *coloraturas* sunt înfrumusețări, derivând dintr-o melodie inițială simplă, care pot fi reduse sau extinse, fără să afecteze structura de bază a cântării.

Psalmodiarea responsorială și antifonică

Se presupune că muzica liturgică din primele veacuri era foarte simplă, poate chiar mai simplă decât cântarea iudaică. Începuturile Bisericii Creștine, în calitate de comunitate religioasă persecutată și a cărei frecvență era interzisă de stăpânire, au fost foarte dificile. De aceea, nici cultul nu avea somptuozitatea și măreția unui cult public cu tradiție, inclusiv artistică. Noua religie fiind disprețuită, nu avea cum să atragă cântăreți de rang înalt în rândurile ei.

Astfel, nu este exclus ca psalmodia noilor creștini să fi fost simplificată față de cea a iudeilor, pentru a face posibilă interpretarea ei chiar și de către cei mai simpli credincioși. Acest fapt este confirmat în oarecare măsură de scrierile primelor veacuri, care se referă la cântarea bisericească mai mult ca la vorbire decât ca la o cântare efectivă.

Sfântul Chiril al Ierusalimului, în *Catehezele* sale, menționează practicarea cântării psalmului de către cântăreț, poporul răspunzând doar printr-un „Amin” final. Tot Sfântul Chiril, tratând tema psalmului, vorbește în următorii termeni : „precum noi sau voi l-am auzit cântându-se” (de către solist). Există și indicii referitoare la cântarea responsorială cu refren : Sfântul Atanasie cel Mare relatează în *Apologia* sa despre fugă că, pe când biserica îi era asediată de arieni, el a dat dispoziție ca diaconul să citească un psalm, iar poporul să răspundă cu „Că în veac este mila Lui”.

Constituțiile apostolice cuprind rânduirea citirii în doi, după care unul să cânte psalmi, iar poporul să răspundă cântând începutul stihurilor (Vintilescu, 2005, p. 126). Sfântul Metodi amintește despre executarea cântării psalmodice în lucrarea sa *Ospățul celor zece fecioare*. După ce se încheie dialogul între cele zece fecioare, care făceau apologia castității, se ridică Tecla și începe să cânte un psalm precedat și întrerupt din verset în verset de un răspuns al corului celor zece fecioare. Acest refren este numit *ipacoi*, dar și-a pierdut semnificația inițială pe parcurs, astăzi termenul denumind strofele sau troparele care se citesc la Pavcernița Învierii.

Din a doua jumătate a secolului al IV-lea, cântarea liturgică creștină a cunoscut o altă formă de dezvoltare. Toți psalmii erau interpretați în întregime de către mulțimea credincioșilor, împărțiți în două grupe, pe voci. Poporul cânta alternativ părți succesive ale psalmilor. La sfârșit, toți cântau împreună un refren. Acest refren era cel care dădea tonul și formula psalmodierii, deoarece cu el se deschidea cântarea (Vintilescu, 2005, p. 128). Acest tip de interpretare a psalmodiei este numit *cântare antifonică*, adică alternativă. Denumirea aceasta se referă la alternarea succesivă a grupelor de cântăreți, precum și la unirea lor în intonarea refrenului.

Inițiatorul cântării antifonice în sânul Bisericii Creștine este Sfântul Efreem Sirul. El a reușit să introducă acest tip de psalmodie în secolul al IV-lea, în special cu scopul de a-i combate pe ereticii Bardesan și Armoniu, care, la rândul lor, își răspândeau ideile prin intermediul cântărilor. De aceea, Sfântul Efreem hotărâște ca ereticii să fie combătuți cu propriile lor arme.

Apoi, cântarea antifonică este introdusă în Biserica Antiohiei, iar mai târziu, Sfântul Ambrozio o introduce la Milan, în jurul anului 385. La Constantinopol, cântarea de acest tip se practica în timpul Sfântului Ioan Hrisostom, împotriva ereticilor arieni. Sfântul Vasile cel Mare, într-o epistolă scrisă în jurul anului 375, se exprima

favorabil cu privire la cântarea antifonică. El explică modul în care se desfășura serviciul divin. Sfântul Vasile ne oferă o mărturie esențială asupra practicării cântării antifonice.

Ca orice manifestare de tip artistic, poezia liturgică a avut nevoie de o îndelungată perioadă de definire și cristalizare. Ea și-a primit locul cuvenit în cultul Bisericii încă de la începutul existenței sale. În această perioadă, comunitățile creștine erau frământate de pericolul căderilor eretice, deoarece noua religie nu era întotdeauna corect înțeleasă. În acest context, efortul omiletic și apologetic al Bisericii a fost dublat de exprimarea dogmelor promulgate în Sinoadele Ecumenice prin intermediul cântării, căci nimic nu era mai potrivit decât ca „îmnurile să traducă fiorul credinței, dar să și tălmăcească poporul adevărurile și să i le adâncească în suflet” (Vintilescu, 2005, p. 35).

În mod paradoxal, tulburările din sânul Bisericii au contribuit la dezvoltarea imnografiei bizantine. În timp, pe măsură ce acest tip de manifestare a credinței și-a căpătat locul cuvenit în cadrul cultului, s-au cristalizat forme imnografice cu particularități distincte, care s-au răspândit apoi în tot Imperiul Bizantin, iar mai târziu, în întreaga lume creștină (Vasile, 1997, p. 97).

Tropar, condac, canon – formele consacrate ale imnografiei creștine

Evoluția îmnurilor liturgice a fost favorizată de decretarea creștinismului ca religie oficială a Imperiului în timpul împăratului Constantin cel Mare. Principalele forme imnografice dezvoltate în această perioadă, troparul, condacul și canonul, vor deveni structurile de bază ale cântării liturgice, din care se vor dezvolta mai târziu alte scheme poetice și muzicale cu trăsături proprii. Ulterior definirii lor arhitectonice, cele trei forme au primit nume ce exprimă personalitatea conturată a fiecăreia, astfel încât astăzi ele nu mai pot fi confundate.

Secolul al V-lea este socotit „secolul troparului”. Forma strofică pe care o cunoaștem din această perioadă a fost precedată de proză poetică. Odată cu definirea sa formală, troparul și-a găsit locul în cadrul slujbelor Vecerniei, Utreniei, Ceasurilor și Sfintei Liturghii (Vintilescu, 2005, p. 36). Totuși, pătrunderea lui în cult a fost mult îngreunată de conținutul literar nescripturistic. El a fost combătut de eremiți și anahoreți, fiindcă în anumite zone (mai ales la etiopieni și copti) era însoțit de instrumente și de gesticulații ce aminteau de practicile păgânilor. Istoria a demonstrat însă că troparul a fost acceptat definitiv în cult, valoarea lui nemaifiind astăzi tăgăduită. Totuși, forma în care se păstrează în prezent și-a pierdut versificația pe care o avea la apariția sa. Această pierdere se explică prin dificultatea sau, mai bine spus, imposibilitatea traducerii versificate prin care s-ar fi putut ajunge foarte ușor la erezii. Troparele pot fi datate după autori și conținut, în funcție de erezia sau de problema dogmatică pe care o tratează.

Ridicarea Bisericii Bizantine de la un scaun episcopal la o poziție dominantă în Răsărit în timpul lui Iustinian și, în final, dobândirea independenței față de Roma au fost reflectate în mereu crescânda activitate a imnografilor bizantini. Luându-și modelele din Bisericile din Ierusalim, Antiohia și Alexandria, ei au construit treptat un stil bizantin

caracteristic, introducând succesiv, pe lângă marea masă a imnurilor monostrofice inițiale, cele două mari forme poetice caracteristice evlaviei răsăritene: condacul și canonul. Dar cea mai veche și mai simplă formă innografică a noii perioade creștine a fost troparul, construit în tiparul unei strofe în versuri. Acesta este la fel de important ca formele mai lungi care s-au dezvoltat mai târziu (Wellesz, 1961, p. 171; Moisescu, 2000, p. 2).

Denumirea de „tropar” (*τροπαριον*) vine de la *ὁ τρόπος*, care înseamnă „mod, fel, chip”, pentru că proslăvește felul vieții sfinților, sau de la *το τροπαιον*, care înseamnă „trofeu, biruință”, pentru că proslăvește biruința sfinților asupra diavolului sau a patimilor trupului. Această denumire a fost dată unor scurte rugăciuni care, la începuturile innografiei, erau scrise în proză poetică și inserate după fiecare verset al unui psalm. În secolul al V-lea, când troparele erau compuse în formă strofică și au devenit mai lungi, aceste rugăciuni poetice erau cântate numai după 3-6 versete de la finalul psalmului. Troparul compus în acest secol era o „strofă innografică încheagată unitar prin dezvoltarea unei invocații, aclamații sau exclamații religioase, sau a unei formule deja întrebuințate de cult, chiar extrabisericesc” (Vasile, 1997, p. 102; Braniște, 2008, p. 466).

Imnuri de acest tip sunt cunoscute ca formând o parte din Utrenie și Vecernie în bisericile și mănăstirile secolului al V-lea. În această perioadă, Liturghia consta din psalmi, din nouă ode sau cântări, din anumite formule datând din creștinismul timpuriu și din tropare, adăugate de innografi. Acest obicei nu se aplica însă comunităților monastice care trăiau în singurătate, mănăstirilor din deșert. Monahii aparținând acestor comunități, anahoreți și eremiți, respingeau, după cum știm din relatările ce au ajuns până la noi, orice fel de cântare.

Primii innografi bizantini menționați cu numele sunt Anthimus și Timocles, care au activat pe la mijlocul secolului al V-lea, în timpul lui Leon I (457-474). Atât Anthimus, poetul ortodox, cât și Timocles, monofizitul, erau apreciați la Constantinopol. Dar nici un tropar creat de cei doi nu a ajuns până la noi – sau, cel puțin, nu sub numele lor. Printre numeroasele tropare anonime pe care le conțin cărțile de slujbă bizantine, este posibil să fi supraviețuit unele compoziții ale poezilor bizantini timpurii, dar nu există dovezi concludente în acest sens. Din secolul al VI-lea datează un tropar monostrofic (*Ὁ μονογενὴς υἱός*) care s-a păstrat până azi, atribuit împăratului Iustinian (527-565). Imnul este o parafrază poetică a *Crezului*, despre care, în decretul său din 533, Iustinian vorbește ca despre „sfântul crez sau simbol”. Și aici, munca innografului este limitată la pasaje parafrazate din *Crez*, la adăugarea formulei doxologice și a rugăciunii pentru mântuire. Stilul muzicii, putem presupune, urma modelul psalmodiei silabice, cu grupuri de note la mijlocul și la sfârșitul fiecărei linii (Wellesz, 1961, p. 178).

Troparele pe care le avem astăzi pot fi *date în funcție de autori*, consemnați de cele mai multe ori la începutul lor: Sf. Roman Melodul, Vizantie, Cîprian, Andrei Persanul, Anatolie al Constantinopolului, Sf. Chiril al Alexandriei. Unele au intrat în manuscrise și în cărțile ulterioare, cu precizarea provenienței și chiar a autorului, în cele mai multe cazuri. Multe dintre tropare pot fi *date după conținutul lor*, combătând anumite erezii, cum ar fi cele nestoriene și eutihiene. Din această perioadă datează bine-cunoscutul tropar al glasului al V-lea, *Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te*, făcând parte din cultul Maicii Domnului.

Troparele se organizează și în serii, formând stihiri cum sunt cele de la *Doamne strigat-am* de la Vecernia de sâmbătă seara sau cele de la Utrenie – *Toată suflarea să*

laude pe Domnul – și *Fericirile* de la Liturghie. Stihira este sinonimă cu troparul în perioada când acesta din urmă avea formă versificată. Ele s-au diversificat mai ales din punct de vedere tematic: ale Învierii, ale Crucii, ale Maicii Domnului, ale Sfintei Treimi, ale sfinților etc. Cu timpul, noțiunea de tropar s-a restrâns, definind astăzi doar ceea ce am numi genul tropar. În această accepție, este o cântare de sine stătătoare, monostrofică și care prezintă într-o formă rezumată viața sfântului căruia îi este dedicată sau redă conținutul sărbătorii căreia îi este închinată. Dintre cele mai cunoscute din această ultimă categorie, a sărbătorilor împărătești, pot fi amintite troparele Nașterii (*Nașterea Ta, Hristoase, Dumnezeu nostru*) glasul al IV-lea sau Botezului (*În Iordan botezându-Te Tu Doamne*) glasul I. Locul troparului în slujbă este stabil: la sfârșitul Vecerniei și Utreniei, la Ceasuri și la Vohodul mic de la Liturghie etc.

Prosomia, numită și *podobie* sau, cu un termen autohtonizant, *asemănândă*, este un tropar a cărui melodie devine model pentru alte cântări, care sunt construite pe același tipar, precizându-li-se modelul melodic. Pentru a asigura o mare diversitate muzicală, prosomiile sau podobiile sunt grupate pe glasuri, fiecare glas dispunând de mai multe astfel de modele diferite. Desăvârșirea podobiilor în limba română este, în general, legată de numele lui Dimitrie Suceveanu și Ion Popescu-Pasărea; acesta din urmă a tipărit o colecție de podobii, în cunoscutul său *Podobier*, în care este evidentă diversificarea muzicală a melodiilor ce trebuie să se mențină în limitele genului irmologic și al cadențelor tipice fiecărui glas.

Forma troparelor o întâlnim și la *antifoanele* cântate la Utrenie, înainte de Evanghelie. Este vorba tot de grupuri de versete de psalmi sau de alte cântări din Vechiul Testament și de imnul Trinității, interpretate antifonic (de aici și numele). Antifoanele celor opt glasuri de la Utrenia duminicală se bazează pe textele psalmilor 119-133 (120-134), *Cântarea treptelor*, al căror nume vine de la faptul că erau cântate în Vechiul Testament la intrarea în templul din Ierusalim. În forma definitivă, a Sf. Ioan Damaschin, treptele antifoanelor cuprind nouă tropare grupate câte trei, pentru fiecare glas câte trei antifoane.

O formă deosebită de tropar este *ipacoi*, termen tradus în limba română prin „subascultător”. Este vorba de refrenele cântate de mulțime, în formă responsorială, în care un verset sau o anumită formulă se repetă de mai multe ori. Un exemplu rămas și azi în practică îl întâlnim în Anixandarele Vecerniei mari – „Bine ești cuvântat Doamne, învață-ne pe noi îndreptările Tale...” – sau în refrenul „Că în veac este mila Lui, Aliluia...” din cântările Utreniei sărbătorilor împărătești. Cu această accepțiune, de refren în cadrul cântării psalmodice, termenul – cel mai vechi, de altfel, din muzica creștină – apare în secolele III-IV, în timpul episcopului Metodiu al Patriei (†312). Astăzi prin *ipacoi* se înțelege troparul care se citește la Pavcernița Învierii, după canonul Miezonopticiei, înainte de antifoanele Utreniei și după sedelna celei de-a treia ode a canonului.

Tropare izolate erau și *luminânde* și *exapostiliile* (în terminologia slavonă, *svetilnele*). Se numesc astfel deoarece se cântau la Utrenie, când începea să se lumineze de ziuă. Numele poate fi căutat și în momentul practicării, dar și în invocarea „Trimite lumina Ta”, atribuită împăratului Leon al VI-lea Filosoful (886-912) sau fiului său, Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913-959). Textul celor unsprezece exapostiliile este bazat pe cele unsprezece Evanghelii ale Învierii.

Pe lângă tropare, un alt gen de poezie ecleziastică, *condacul*, a început să înflorească la începutul secolului al VI-lea, mai independent de Scripturi în ce privește conținutul și mai extins ca formă. În timpul domniei împăratului Iustinian I, civilizația bizantină

a cunoscut o perioadă de înflorire, reflectată și în traseul evolutiv al imnografiei bizantine. Realitatea istorică a centralizării puterii în mâinile împăratului, aici fiind inclusă și puterea religioasă, a avut avantajele sale prin aceea că puterea imperială a servit dezvoltării cultului Bisericii. Se știe despre împăratul Iustinian că oferea sprijin financiar consistent bisericilor tocmai pentru a putea organiza slujbe religioase complexe, bogate, poate și ca expresie a puterii imperiale creștine. S-a dezvoltat, în paralel cu dezvoltarea ceremonialului de la curtea din Constantinopol, gustul pentru fast și strălucire în viața religioasă a bizantinilor (Impellizzeri, 1971, p. 226).

Imnul liturgic se dezvoltă și se perfecționează odată cu diversificarea sărbătorilor Bisericii, care dorea să cinstească momente importante din viața și activitatea Mântuitorului, a Maicii Domnului și a sfinților. Această dezvoltare devenise posibilă în situația în care Biserica, biruitoare a ereziilor, simțea nevoia și avea chiar obligația de a acorda cuvenita cinstire eroilor credinței, sfințiilor, pătimitori pentru răspândirea și întărirea credinței creștine. Înflorirea de care s-a bucurat cântarea liturgică nu se datorează însă numai ierarhiei bisericești, recunoscătoare față de lucrarea sfinților, ci și deschiderii pe care o aveau credincioșii față de acest tip de manifestare a credinței lor (Vintilescu, 2005, p. 99). În acest context, au început să apară cântările distincte de psalmi, îndeplinind același rol ca și ei și ajungând să fie întrebuintate singure în cult. Ele vor purta numele de „condac”.

Este de remarcat faptul că tiparele de gândire bizantină și modelele estetice s-au conservat până astăzi în Biserica Ortodoxă și în celelalte ramuri ale creștinătății răsăritene, ceea ce a asigurat continuitatea necesară pentru a garanta autenticitatea și consistența cultului ortodox de astăzi. Cu toate acestea, continuitatea pe care o observăm în istoria muzicii și a imnografiei bizantine nu ar trebui să ne ducă cu gândul la o dezvoltare liniară, ci, fiind vorba de secole întregi de practică liturgică în cadrul căreia s-au dezvoltat muzica și imnografia, la mutații și transformări la nivel structural și melodic deopotrivă, uneori în procese simultane distincte. S-a afirmat chiar că această nouă formă imnografică și-a făcut apariția în literatura Bisericii Bizantine brusc, neexistând suficiente informații pentru a trasa cu exactitate evoluția sa.

În acest context, condacul, ca expresie a maximei înfloriri a imnografiei bizantine, este un element singular, bine individualizat, dar care este produsul unui traseu istoric complex și care, mai apoi, va determina o anumită cultură imnografic-liturgică deloc simplistă, ci, dimpotrivă, bogată și plină de substanță, ceea ce a făcut posibilă dăinuirea ei, într-o formă mereu actualizată, dar niciodată radical schimbată, până azi.

Dezvoltarea noii forme poetice este asociată cu numele marilor melozi Anastasie, Chiriac și, mai presus de toți, Roman Melodul. Nu există informații suficiente pentru a determina data la care condacul a fost primit în liturgia bizantină, nici nu au fost identificate referiri la condac în documente bizantine sau scrieri din timpul în care era în vogă. Chiar numele de *kontakion* (de la *kontax*, bățul pe care se înfășurau pergamentele conținând textul imnurilor) apare pentru prima dată în secolul al IX-lea. Monahul care a compus un imn de acest fel l-a numit „imn” (*ὕμνος*), „psalm” (*ψαλμός*), „poem” (*ποίημα* sau *ἔπος*), „cântare” (*ὁδὴ* sau *ὁ* + *ῥημα*), „Laudă” (*αἶ* + *ῥος*) sau „rugăciune” (*προσευχὴ* sau *δέησις*).

Condacul (*κοντάκιον*) este alcătuit din optsprezece până la treizeci sau chiar mai multe strofe cu structură similară. O strofă e numită „tropar”, lungimea ei variind de la trei la treisprezece linii. Toate troparele sunt compuse pe structura unei strofe model,

irmosul (εἰρμός). Un condac este construit pe structura unui irmos deja folosit la un alt condac sau la un alt grup de condace. La începutul condacului stă un scurt tropar, independent de el din punct de vedere metric și melodic: acesta este proimionul (προοίμιον) sau kukulionul (κουκούλιον), care, într-o fază mai târzie, este format din două sau trei strofe. Proimionul și condacul sunt legate printr-un refren numit *ephythnium* (ἐφύμνιον), cu care se încheie toate strofele, cele două fiind legate prin modul muzical (ἦχος). Inserarea refrenului la sfârșitul fiecărei strofe indică faptul că condacele erau cântate de un solist, iar corul intona refrenul. La sfârșitul condacului – și aceasta este una dintre componentele constante ale condacului în timpul lui Roman – se găsește o rugăciune finală (Braniște, 2008, p. 472).

Două caracteristici care țin de locul condacului în contextul liturgic sunt esențiale: asocierea sa cu rugăciunea (de la final) și cu lectura biblică, condacul fiind cântat din amvon, după lectura Evangheliei, iar corul alăturându-se melodului la refren. Aceste două caracteristici, deși traseul până la ele nu este pe deplin clarificat, se regăsesc și în practica liturgică a Ierusalimului în secolul al IV-lea. Din perspectiva înțelegerii condacului, în special asocierea sa cu lectura biblică este relevantă, deoarece condacul este numit uneori „predică în versuri” sau „predică poetică”, denumire care nu poate fi aplicată însă tuturor condacelor. De aceea, se poate spune cu mai multă îndreptățire despre condac că îi este proprie asocierea cu o lectură biblică decât că funcționează ca omilie în versuri.

Strofele condacului sunt relaționate fie alfabetic, fie prin acrostih în felul următor: primele litere ale strofelor lor fie sunt literele alfabetului în ordinea sa obișnuită, fie formează o scurtă propoziție conținând numele imnografului și titlul poemului. Acrostihul este indicat în titlul condacului. Din titlu aflăm: ziua sărbătorii în care este cântat condacul, sărbătoarea pentru care este compus, acrostihul și modul muzical al melodiei (Mureșanu, 2020).

În secolul al VI-lea existau deja condace pentru duminicile și sărbătorile Triodului și Penticostarului, pentru zilele Săptămânii Mari, pentru sărbătorile împărătești cu dată fixă și, în sfârșit, chiar și pentru unii sfinți. În timp, sărbătorile închinat sfinților s-au înmulțit și aproape fiecare dintre acestea a primit propriul *kontakion* (Grosdidier de Matons, 1980/1981, p. 37).

În acest context istoric și cultic, condacul a ajuns să fie nu doar un ritual public complex celebrat în cadrul Liturghiei – deci de interes strict cultic –, ci chiar un vehicul al ideologiei imperiale. Și aceasta pentru că Biserica, prin slujbele sale și prezența sa în cetate, reprezenta un instrument de comunicare publică mult mai de impact decât retorica clasică. Poate că dezvoltarea sa de care ne bucurăm azi ca de o moștenire liturgică de mare preț se datorează și acestei valorificări străine de preocupările cultice propriu-zise.

În ce privește muzica pe care erau cântate condacele lui Roman, aceasta s-a pierdut, având în vedere că cele mai vechi manuscrise care conțin și melodia datează din secolul al XIII-lea. Pe de altă parte, se poate presupune că melodia sau melodiile utilizate în timpul lui Roman nu erau foarte diferite de melodia *Imnului Acatist*, care se păstrează până azi în Biserica Greacă (Lash, 1996, p. XXIX) și care, după unii cercetători, i-ar aparține lui Roman.

Ceea ce numim astăzi „condac” în textele liturgice ale Bisericii Ortodoxe reprezintă doar mici fragmente din condacele compuse inițial de imnografi și melozii creștini.

Condacele se găsesc în *Mineie*, *Octoih* și *Triod*, după cântarea a treia sau a șasea a canoanelor și care se cântă la Liturghie, după troparele de la Vohodul mic, precum și în rânduiala Laudelor mici (Ceasuri, Pavecerniță, Miezonoptică). Un caz singular îl reprezintă *Acatistul Maicii Domnului*, care s-a păstrat în întregime în cărțile de ritual (Ceaslov și Triod) și se întrebuițează încă în serviciul Bisericii (Branște, 2008, p. 472).

Dincolo de utilitatea misionară și de forma deosebită a acestui tip imnografic, condacul poate fi înțeles și ca experiență spirituală, dacă îl privim ca mediu al întâlnirii creatoare a omului cu Dumnezeu. Fiecare operă artistică, literară este rezultatul confruntării unei lumi obiective cu realitatea subiectivă a eului creator. În cazul imnului religios, acesta este rezultatul confruntării omului cu realitatea supranaturală, transcendentă : „Imnul pentru poetul creștin [...] este o trăire, o cufundare a poetului în Timp, o integrare în vremea când Dumnezeu petrecea în mijlocul oamenilor” (Frăcea, 1975, p. 498).

Un condac aparte, singurul păstrat integral în cultul Bisericii Ortodoxe, este *Imnul Acatist al Maicii Domnului*, pe care l-am menționat și mai sus. Este un exemplu de poezie liturgică ajunsă la apogeu, cu acrostih alfabetice, refren, dialog dramatic și o uimitoare manipulare a limbajului. Strofele din care este alcătuit alternează în mod unic între cascade de rugăciuni – litanii către Fecioara Maria și fragmente narative despre rolul Maicii Domnului în evenimentele din Noul Testament (Mureșanu, 2020, p. 255).

În timpul împăratului Heraclie (610-641), Imperiul Bizantin a cunoscut o perioadă de războaie cu perșii, avarii și slavii. Felul în care a fost receptat Heraclie de către cercetători ulterior, ca împărat cu o concepție despre stat de tip roman, de limbă și cultură grecești și cu o credință creștină, explică cel puțin parțial contextul și modul în care *Imnului Acatist* i-a fost dedicată o zi din cursul anului liturgic : la fel ca în cazul împăratului Constantin cel Mare, credința sa l-a condus la victoria asupra dușmanilor ce amenințau cetatea Constantinopolului (Vasiliev, 2010, p. 218). Biruința asupra asediaților a fost pusă pe seama intervenției minunate a Maicii Domnului. Din acest motiv, în semn de mulțumire, poporul și-a petrecut noaptea victoriei cântând în picioare *Imnul Acatist* în sanctuarul Fecioarei din Vlaherne (Mureșanu, 2020, p. 266).

Importanța și influența acestui imn în tradiția Bisericii nu se rezumă la crearea de noi și noi acatiste după acest tipar, acatiste care iconizau imnic viața sfinților sau aspecte ale praznicelor : el a dus și la apariția unui nou tip de icoană – în special în tradiția rusească –, așa-numita „icoană-acatist”, cuprinzând scenele corespunzătoare celor 24 de strofe ale *Imnului Acatist*. Apariția modelului de icoană-acatist în tradiția rusească este justificată, cel mai probabil, de ajungerea icoanei Maicii Domnului din biserica Vlaherne – icoană considerată a fi cu adevărat izbăvitoare a cetății Constantinopolului – în Rusia, în timpul patriarhului Nikon (secolul al XVII-lea) (Mureșanu, 2020, p. 275).

Pe această filieră, acest tip de icoană a intrat și în Țările Române, în special în Țara Românească (Snagov și Cozia) și Moldova (Moldovița, Arbore, Voroneț, Humor, Sucevița, Sf. Gheorghe din Suceava), unde găsim reprezentarea atât în frescele exterioare ale bisericilor, cât și în interior (Ștefănescu, 1973, p. 154). Prin pictarea acestei capodopere imnice, poporul român a simțit nevoia de a-și arăta evlavia față de Maica Domnului. Se poate observa, de asemenea, că serviciul liturgic al *Imnului Acatist* era unul cunoscut și impropriat de popor. Astfel, cuvântul rugăciunii devine imagine și, în același timp, însotește rugăciunea și parcursul spiritual ale credincioșilor.

La începutul secolului al VII-lea, cântarea imnografică cunoaște o nouă dezvoltare, păstrată până astăzi sub numele de „canon”. Canonul este un poem literar-muzical de

mari dimensiuni, alcătuit din nouă ode, numite și „pesne” sau „cântări”, constituind partea stabilă a slujbei Utreniei. Denumirea este identică în limba greacă și în cea română : *canon*. Cuvântul grecesc se traduce prin „regulă, normă, îndreptar”. Acest tip de cântare constituie o normă pentru imnografia creștină și un apogeu al muzicii bizantine (Vasile, 1971, p. 89). Forma este cea mai complexă și ilustrează prioritatea muzicii față de textul literar, pentru sporirea splendorii cultului. În timp ce troparul și condacul sunt forme simple, concise, grupate uneori în forme mai mari (evident, ne referim la condacul în accepțiunea de astăzi), canonul este întotdeauna un ansamblu de cântări. Forma completă cuprinde deci nouă ode, fiecare constând în faza primară din șase-nouă tropare. Totodată, dacă melodia primului irmos se păstrează la tot textul, canonul are nouă irmoase diferite, reduse la opt, prin omiterea celei de-a doua ode, cântată numai în perioada Postului Mare. De asemenea, melodia condacului este mai simplă, încadrându-se în stilul irmologic, în comparație cu cea a canonului, care este mai ornamentată, contribuind la elevația spiritului (Vintilescu, 2005, p. 61). Primele canoane pornesc de la cele nouă cântări biblice, care nu se mai cântă, ci se citesc. Cei dintâi imnografi au creat texte noi, care respectau structura acestora, strofele canonului echivalând cu versetele biblice, ajungându-se ca cele nouă ode ale fiecărui canon să fie structurate exact după echivalentele biblice, cu care vor păstra până târziu și legătura tematică (Vintilescu, 2005, p. 67). În același timp, canonul valorifică elementele dramatice, mai ales formele dialogate și vorbirea directă.

Una dintre cele mai complexe realizări ale canonului imnografic o întâlnim în canonul de pocăință al Sfântului Andrei Criteanul. El a compus trioduri pentru primele zile din Săptămâna Patimilor, canoane la învierea lui Lazăr, la Duminica Mironosițelor, la Nașterea Maicii Domnului și a Sfântului Ioan Botezătorul, precum și pentru sărbătoarea zămislirii Sfintei Ana. A compus, de asemenea, automele la Întâmpinarea Domnului, la Înălțarea Cinstitei Cruci, la Nașterea Mântuitorului, pentru sărbătoarea Sfinților Apostoli Petru și Pavel și a Sfântului Apostol Andrei (Mitrofanovici, 1909).

Canonul are un mod propriu de a contribui la viața și experiența spirituală a creștinilor, deoarece exemplifică un principiu esențial pentru arta răsăriteană : principiul reiterării și variației, fie că este vorba despre reflecție teologică, despre reprezentare plastică sau muzicală. Este specific mentalității răsăritene să repete o idee introducând variații minimale, astfel încât textul în ansamblul său să devină o autentică formă de meditație spirituală. În sprijinul acestui tip de muzică relativ simplă vin cuvintele Sfântului Niceta de Remesiana, care clarifică raportul dintre cuvânt, melodie și trăirea duhovnicească : „Cântarea în biserică să fie făcută din inimă curată, având ca scop înălțarea sufletului către sferile idealului creștin. Muzica nu trebuie să fie complicată, ea nu are nevoie de rafinament artistic, ea își îndeplinește misiunea dacă glasul celui ce cântă este în concordanță cu inima. Dacă există un deplin acord între cuget și cântare, cântecul aduce o bucurie de negrăit” (Niceta de Remesiana, 2009, p. 120). Precizarea se impune aici întrucât este important să clarificăm faptul că aparenta simplitate muzicală a cântării bisericești nu este o scădere a acesteia, ci o punere în rânduală a priorităților vieții creștine, în care primează scopul spiritual (Mureșanu, 2020, p. 87).

Din punctul de vedere al cristalizării, canonul este ultimul în imnografia bizantină, apărând în secolul al VIII-lea, în serviciul Utreniei. Asistăm în această perioadă la o dezvoltare semnificativă în plan liturgic, prin trecerea de la condac la canon și chiar înlocuirea unuia cu celălalt (Wellesz, 1954-1955, p. 10).

Formele primare ale canonului erau practicate numai în perioada *Triodului*, extinzându-se apoi în perioada *Penticostarului* și apoi în cea a *Octoihului* pentru toate sărbătorile, apărând *canoane pentru praznice împărătești*, pentru sărbătorile închinat *Fecioarei Maria și sfinților*. Toate mențin legătura cu modelul inițial al canonului prin arhitectonică, prin muzică și chiar prin text. Extinderea canonului pe întreg spațiul calendaristic este dublată de cristalizarea elementelor caracteristice.

Din punctul de vedere al formei literare și muzicale, una dintre ode nu se deosebește de condac decât prin conținut. Canonul renunță de la început, prin legătura cu cele nouă cântări biblice, la forma omiletică, iar muzica devine din ce în ce mai diversă și mai ornamentată cu frecvente melisme.

Nu s-a reușit să se explice până în prezent nici de către istoricii poeziei imnografice, nici de către cei ai muzicii bizantine înlocuirea condacului prin canon, primului fiindu-i recunoscută, în timp, superioritatea. Jean-Baptiste-François Pitra (1812-1889), considerat cel mai autorizat cercetător al aspectului literar al imnografiei și mai ales al canonului, pune această substituție pe seama apariției genului în perioada iconoclastă, când reapar persecuțiile și chiar pedeapsa cu moartea. La aceasta se adaugă predominarea elementului mistic din perioada iustiniană, canonul reflectând mult mai bine decât vechile forme stările de profundă concentrare exprimând idei dogmatice dominate de cele escatologice, cu repetări și accentuări ale elementelor mistice. Interesant rămâne faptul că, în pofida acestei evidențieri a misticului, cea de-a doua odă, modelată după cântarea lui Moise (*Deuteronomul* 32, 1-52), „Ia aminte, cerule, și voi grăi...”, era utilizată numai în perioada Postului Mare, lipsind din celelalte canoane, tocmai din cauza conținutului ei amenințător și trist.

În același timp, *canonul recuperează* cu mari avantaje elementele dramatice, mai ales formele dialogate și vorbirea directă. Este citată de mulți cercetători pericopa evanghelică a Bunei Vestiri, încadrată de Teofan Graptul într-un canon dialogat. Acesta începe chiar din prima cântare, în care strofa a doua aduce deschiderea dialogului de către arhanghelul Gavriil: „Bucură-te, ceea ce ești plină de har, Domnul este cu tine” (*Luca* 1, 28).

Este important de analizat în ce măsură condacul și canonul prezintă elemente comune și divergențe atât prin conținutul și funcția lor, cât și prin locul lor în contextul liturgic. Condacul se putea atașa oricărui serviciu liturgic în care exista momentul pentru o cateheză, singura condiție fiind ca slujba în cauză să atragă credincioșii laici cărora cateheza le era destinată. Astfel, preocupările unui autor de condace erau foarte diferite de cele ale unui autor de canoane. Creatorul de canoane nu își asumă responsabilitatea învățării, demonstrării, predicării, convingerii auditoriului cu privire la vreun adevăr de credință, unica sa preocupare fiind rugăciunea. În cazul condacului, prioritar este comentariul Sfintei Scripturi, acest tip de creație imnografică având scop apologetic și exegetic, iar autorul său folosindu-se din plin de tipologie. În cazul canonului, ca unul destinat monahilor care au depășit faza de inițiere în viața duhovnicească, tipologia servește ca sursă de imagine pentru rugăciune.

Diferența principală între cele două genuri constă în modul de raportare a imnografului la auditoriul său. În canon, el este un „purtător de cuvânt”, care se roagă în numele fraților săi creștini cu care se confundă în mod desăvârșit. În condac, nu avem de-a face cu o comunitate care se roagă, ci cu un auditoriu și un predicator între care se menține permanent o anumită distanță. Auditoriul și imnograful se reunesc doar în rugăciunea finală, care devine strigarea lor comună către Dumnezeu. Uneori însă, în rugăciunea

finală, imnograful se roagă singur pentru a nu pierde talentul imnografic din cauza păcatelor sale. Distanțarea imnografului față de comunitate este întru câtva compensată de faptul că el participă la cântarea imnului în mod antifonic.

Concluzii

Poezia va reflecta întotdeauna sufletul omului, iar poezia liturgică este cu atât mai mult imaginea interioară a omului religios, ancorat în dezvoltarea spirituală. Urmărirea parcursului textului liturgic de la psalmii davidici la condac și canon, forme cristalizate de imnografie, este foarte importantă pentru a avea o imagine în evoluție a manifestării religioase, dar și pentru a urmări continuitatea în cadrul Bisericii Creștine. În imaginarul colectiv, cuvântul rugăciunii și al cântării va reprezenta exprimarea cea mai frumoasă a sentimentului religios.