

MUZICA BIZANTINA – COMPONENTĂ FUNDAMENTALĂ A SPIRITUALITĂȚII ROMÂNEȘTI

Lect. univ. dr. Gheorghiu ȘTROE-VLAD

stroev_v_gh@yahoo.com

Universitatea din Pitești

Abstract: The research of Byzantine music represents the culture and spirituality of an important part of humanity. The unique musical notation, which does not use the musical staff, has had a complex evolution over hundreds of years. Knowing the evolution of this musical notation system is as important as knowing the evolution of western notation. The last reform in the field of Byzantine musical notation took place in 1814 and is called the Chrysanthemum Reformation. This reform is very important for the Romanian music space, because this process led to the assertion of a cult music with strong autochthonous accents.

Byzantine music is structured in eight modal scales, each with its own way of expression and specific cadences. These modal scales can be grouped as follows: I, IV, V and VIII are diatonic modes, II and VI are chromatic modes, and III and VII are enharmonic modes. The novelty of these modes is that they retain their characteristics throughout the Orthodox space, that modulation is a common melodic phenomenon which has been used long before it became established as a composition technique in Western music. In conclusion, the knowledge of this musical genre is an act of culture, the research of this field representing an incursion in the specific civilization of Eastern Europe.

Keywords: Byzantine, cadences, modes, notation, reform.

Cercetarea muzicii bizantine înseamnă o incursiune în cultura, civilizația și spiritualitatea unei importante părți a umanității, care depozitează peste o mie de ani de ferventă activitate cultică. Din dorința păstrării unității stilistice a acestui gen muzical în întregul spațiu ortodox, a fost necesară crearea unui sistem de notație muzicală, care să fie util atât în răspândirea cântărilor cât și în asigurarea perenității lor. Muzica bizantină se notează printr-un sistem de semne denumite *neume*, care sunt scrise deasupra textelor religioase. Acest sistem de notație a muzicii a avut, de-a lungul timpului, o evoluție marcată de amplificări și simplificări care au condus, în ultimă instanță, la perfecționarea modului de scriere a acestui gen muzical.

Primul sistem de notație a muzicii creștine este *notația ecfonetică*, apărută în sec. al IV-lea d.H. Acesta constă în câteva semne așezate deasupra, sub, sau între cuvintele textului, reprezentând *linii* de diferite forme, grupuri de trei *puncte* și *crucea* care avea rolul de a delimita frazele muzicale. *Notația paleobizantină* se folosește începând cu sec. al IX-lea. Ea derivă din *notația ecfonetică* și aduce semne noi, printre care și cele pentru notarea caracterului cântărilor: *irmologic, stihiraric și papadic*. Începând cu *notația medio bizantină, înălțimea și durata* sunetelor sunt mai bine notate prin apariția *mărturiilor* care precizează *glasul sau ehul* melodiei.

Către sfârșitul Imperiului Roman de Răsărit, muzica bizantină era scrisă în *notație cucuzeliană*, care apare începând cu sec. al XV-lea. O caracteristică a acestei etape este înmulțirea semnelor expresive numite și *marile semne*. Acest tip de notație s-a menținut până la începutul sec. al XIX-lea și are o importanță deosebită pentru muzica românească, deoarece multe documente muzicale bizantine de pe teritoriul țării noastre sunt în *notație cucuzeliană*.

Manuscrisele în *notație cucuzeliană*, răspândite în mănăstirile din Țările Române „confirmă continuarea muzicii bizantine în această parte a lumii, practică atât de interpreții locali de talia lui Filothei sin Agăi Jipei, Iovașcu Vlahu, Mihalache Moldovlahu, Evstatie de la Putna, Antonie de la Putna, Macarie de la Dobrovăț, Iosif de la Neamț, Naum Râmniceanu, Duma Brașoveanu.”¹⁶⁸

În perioada de apogeu, *notația cucuzeliană* se dezvoltă în așa măsură încât se ajunge la suprapuneri de semne care au același sens și la o hiperornamentare melodică, punând în pericol însăși existența acestui gen de

¹⁶⁸ Vasile, Vasile, *Istoria muzicii bizantine, vol. I*, Editura Interprint, București, 1997, p. 179.

muzică, datorită dificultăților de învățare. Referitor la excesele *notației cucuzeliene*, amintim spusele lui Anton Pann din *Bazul Teoretic*: „nu-i mai ajungea omului toată viața ca să o învețe cu desăvârșire.”¹⁶⁹

În acest timp muzica suportă puternice influențe laice, necreștine, ceea ce echivalează cu o decadență a cântării bizantine. Influențele străine se fac resimțite mai ales în cântarea *papadică*, ea fiind permisivă diferitelor melisme cu caracter turcesc, datorită desfășurării largi a timpilor. În schimb, tacele *stihiraric* și *irmologic*, care se cântă mai repede, nu au suferit influențe străine decât în foarte mică măsură.

În aceste condiții, se justifică Edictul de la 1814 dat de Patriarhia din Constantinopol – Istanbul, în vederea sistematizării muzicii tradiționale bizantine care era răspândită în toate țările creștin – ortodoxe. Cei trei psalți desemnați să ducă la bun sfârșit *Reforma* au fost: Hrisant, Grigore Levitul și Hurmuz Hartofilax. Aceștia au fost caracterizați astfel de către Anton Pann, în Prefața *Bazului* „Acești trei fiind desăvârșiți în sistema Muzicii cei vechi, având știință și la deosebite Muzico – Istrumente Persiene și Europiene, s-au apucat împreună și au reformat sistema muzicii tot ce sumnele vechi cu care se afla, lepădând numai cele de prisos și adăogând cele de lipsă, au introdus metoda nouă; și tâlmăcind toate cântările Dascălilor vechi a scris și fie care mai multe poeme originale, pe care dinpreună cu cele lalte le-au dat la lumină tipărindu-le, și le avem și noi românite.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericesti sau Gramatica melodică*, „Întru a sa Tipografie de Muzică Bisericească”, București, 1845, p. XV.

¹⁷⁰ Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericesti sau Gramatica melodică*, „Întru a sa Tipografie de Muzică Bisericească”, București, 1845, în: *Introducere*, p. XXXII.

Reforma hrisantică nu a însemnat numai simplificarea semnelor de scriere ci și eliminarea figurilor specifice cântecului turcesc cu care fusese contaminată cântarea bizantină, mai ales după Căderea Constantinopolului.

După ce a fost pusă la punct, *reforma hrisantică* a ajuns curând și în Țările Române. Grecul Petre Efesiul, un bun cunoscător al vechii și noii scrieri bizantine, înființează o școală la București pe lângă Biserica Sf. Nicolae din Șelari, unde predă „noua sistimă”. Între elevii săi se numără *Anton Pann* și *Ieromonahul Macarie*, două personalități care vor marca fundamental evoluția muzicii bizantine pe teritoriul țării noastre. În momentul contactului cu *reforma hrisantică*, atât *Anton Pann* cât și *Ieromonahul Macarie* aveau o bogată experiență de strană, făcând astfel o strânsă legătură între muzica bizantină de dinainte și de după *Reformă*. Acești corifei au sincronizat reformarea muzicii cu procesul de “românire” declanșat odată cu lucrarea lui Filothei sin Agăi Jipei, “Psaltichia rumânească”, apărută în anul 1713.

Încă înainte de destrămării Imperiului Bizantin, în lăcașele de cult românești, referitor la textele muzicale, se manifestă un fenomen de *bilingvismgreco-slavon* explicat prin apartenența Bisericii noastre la Patriarhia de Ohrida și apoi la cea de Constantinopol. Fenomenul bilingvismului de acest tip are o realitate timp de secole și în alte țări aflate sub influență bizantină : Rusia, Bulgaria, Serbia.

Studiul celor unsprezece manuscrise muzicale aparținând Școlii de la Putna¹⁷¹, în notație cucuzeliană, dovedește că limba preponderentă era cea greacă, cu puține amestecuri sau adnotări în slavonă.

¹⁷¹ Vasile, Vasile, *Istoria muzicii bizantine, vol. II*, Editura Interprint, București, 1997, pp. 32-34.

Prin apariția *Psaltichiei rumânești* a lui Filotei sin Agăi Jipei (1713) putem vorbi despre un *trilingvism greco-slavono-românesc*, care, prin eliminarea treptată a limbii slavone, va evolua spre un nou *bilingvism*, de data aceasta *greco-românesc*.

Primele semnale istorice cu privire la procesul de *românire* vin însă cu mult mai înainte, în preajma anului 1400, când Filotei Monahul de la Cozia, creează “priepealele” într-un stil pur românesc. Aceste mici tropare au avut o largă răspândire mai ales în spațiul slav și au fost notate pentru prima dată în sec. al XIX-lea de către psalți români cum ar fi: Ghelasie Basarabeanul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu sau I. Popescu – Pasărea.

Pentru a păstra o unitate în dezvoltarea muzicii bizantine protopsalții români au făcut continuu recurs la creații dinainte de *reforma hrisantică*. Spre exemplu, în prefața lucrării sale, „Colecție de muzică orientală – pentru usul seminariilor superioare din Țară”, apărută la București în anul 1896, Preotul Econom Gh. Ionescu subliniază nevoia de a se completa bibliografia elevilor din cursul superior de muzică prin punerea în circulație a unor creații valoroase datorate unor „dascăli greci cunoscători în arta muzicii orientale, ca Petru Berechet, Iacov – protopsaltul, Petru Lambadarie, Balasie preotul, Gh. Criterul, Hurmus Hartofilacs și alții ; iar pe la anii 1841-1842 aceste frumoase cântări, Irmoșe calo-fonice, s-au reprodus în limba românească, scrise de Părintele Ieromonah Macarie, cu însăși mâna sa, dascăl de muzică bisericească și sub semnatul în anul 1863, prin o bună ocaziune ce am avut, am copiat aceste cântări întocmai așa cum mi s-au prezentat în acel timp de

dascălul nostru, și care astăzi pot de a-mi înlesni punerea lor în studiul elevilor .”¹⁷²

În Muntenia și Moldova, *reforma hrizantică* nu numai că a asigurat continuitatea de secole a artei muzicale bizantine, ci suprapunându-se procesului de *românire*, contribuie la o mai rapidă aplicare a limbii române în cultul nostru ortodox.

Ritmica în muzica bizantină

În muzică, ritmul este un criteriu fundamental de analiză stilistică a genului, studierea lui oferindu-ne date despre modul de manifestare al acestuia prin elementele sale de bază : durata, tempo-ul și accentul.În muzica bizantină orice formulă ritmică pornește de la durata de bază, *timpul*, care cuprinde „o bătaie” compusă din două mișcări: bătaia propriu-zisă și ridicarea mâinii. Măsurarea „se face prin mișcarea mâinii în sus și în jos, spre eczeplu: de la întâia lăsare a mâinii până la desăvârșită ardicare, de unde începe mâna să se coboare către a doa lăsare, să numără Timp de un Tact, și așa toată ardicarea și lovirea este Ritmul sau măsura și numărarea Timpului.”¹⁷³

Ritmica bizantină este o *ritmică proporțională*, unde toate celelalte durate se raportează la durata etalon, *hronos protos*, constituită dintr-un singur *semn vocal*. Acestei durate fundamentale îi corespunde, în muzica liniară, o *pățime* sau după alți autori, cum ar fi I. D. Petrescu, o *optime*.

¹⁷² Ionescu, Gheorghe, *Manualul celor opt glasuri Bisericesci*, ediție a II-a, Tipo – litografia „Cărților Bisericești”, București, 1897, pp. 3-4.

¹⁷³ Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică „Întru a sa Tipografie de Muzică Bisericească”*, București, 1845, p. 32.

Pauzele se folosesc numai la sfârșitul frazelor muzicale și nu au rol în dinamizarea discursului muzical. De aceea “melodia bizantină ne apare ca o întinsă și continuă desfășurare sonoră lucrând îndeosebi prin expresia intonațională careia îi subordonează orice desfășurare de natură ritmică”¹⁷⁴

Semnele vocale *suitoare*¹⁷⁵, *coborătoare*¹⁷⁶, semnele *temporale*¹⁷⁷ și semnele *consonante*¹⁷⁸ își aduc contribuția specifică la dezvoltarea ritmică a melodiei bizantine.

În general, se consideră că succesiunea în timp a duratelor etalon reprezintă *tempoul*. Gradul de mișcare este profund determinant în dezvoltarea ritmică și melodică a cântării bizantine, tempoul asigurând contrastul între diversele cântări cultice

Practica de secole a muzicii bizantine a separat patru tipuri de *tacte* sau *mișcări*:

- *Recitativul bizantin* de tip “ecfonetic” care este utilizat în “citirea” Liturghiei, unde textul literar este declamat *recto-tono*. În această desfășurare se ține cont atât de accentele prozodice, cât și de anumite accente melodice.
- *Tactul irmologic* are o desfășurare cursivă, în funcție de silabele textului. În general fiecărui sunet îi corespunde o silabă, melismele

¹⁷⁴ Giuleanu, Victor, *Tratat de teorie muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 620.

¹⁷⁵ Semnele vocale *suitoare* sunt : *ison, oligon, petasti, două chendime, o chendimă și ipsili*.(n.a.)

¹⁷⁶ Semnele vocale *coborătoare* sunt : *epistrof, iporoi, elafron și hamili*.(n.a.)

¹⁷⁷ Semnele *temporale* sunt : *clasma, gorgonul, argonul, diargonul, digorgonul, trigorgonul, apli, dipli și tripli*.(n.a.)

¹⁷⁸ Semnele *consonante* (de expresie și ornament) sunt : *varia, omalonul, antichenoma, psifistonul, eteronul și endofonul*.(n.a.)

apărând spre finalul frazelor muzicale și fiind compuse din cel mult patru sunete pe o silabă.

- *Tactul stihiraric* are o desfășurare mai liniștită, prin îmbinarea cântării silabice de tip *irmologic* cu momente melismatice augmentate mai ales în zonele cadențiale.
- *Tactul papadic* are un caracter solistic, desfășurarea melodică fiind intens melismatică. În acest tip de cântare se nasc formule ritmice variate, care combină valori etalon cu diviziuni de până la sfert sau șesime de timp.

Glasurile specifice muzicii bizantine și cadențele lor

În muzica bizantină sunt folosite un număr de opt *moduri*, numite *ehuri* sau *glasuri*, numerotate cu cifre romane de la I la VIII.

Primele patru moduri sunt considerate *autentice*, iar următoarele patru sunt *plagale* sau *lăturașe*, fiind cuplate astfel : I-V, II-VI, III-VII și IV-VIII.

Pentru că civilizația bizantină se declară moștenitoarea și continuatoarea de drept a civilizației antice grecești și modurile bizantine au primit denumiri astfel :

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| - modul I <i>dorios</i> | - modul V <i>hypodorios</i> |
| - modul II <i>lydios</i> | - modul VI <i>hypolydios</i> |
| - modul III <i>phrygios</i> | - modul VII <i>hypophrygios</i> |
| - modul IV <i>mixolydios</i> | - modul VIII <i>hypomixolydios</i> |

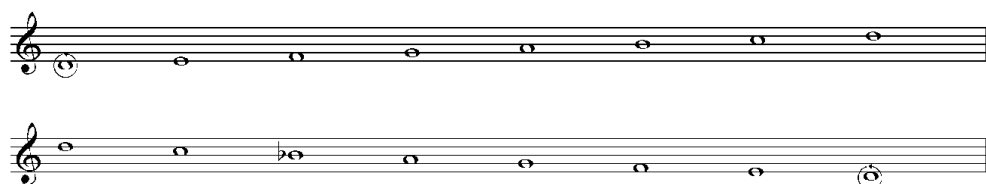
Glasurile I-V și IV-VIII sunt numite *diatonice*, glasurile III-VII sunt considerate *enarmonice*, iar glasurile II-VI intră în categoria glasurilor *cromatice*. Aceasta va fi și ordinea în care vom analiza caracteristicile fiecărui glas precum și cadențele specifice.

Fiecare *glas* aduce individualitatea sa, încărcată cu *personalitatea muzicală* dictată de structura specifică și cu *personalitatea spirituală* rezultată din cadențele specifice și textele însoțitoare.

Glasul I

Glasul I este cuprins în categoria scărilor muzicale diatonice. Prin formulele modale specifice, prin cadențele sale și prin dezvoltările melodice, acest glas se dovedește a fi între cele mai complexe dintre cele opt. El întrebuițează scara doriană cu excepția faptului că în coborâre nota SI primește un bemol.

Scara glasului I



Formula melodică de acordaj – glasul I



Pendularea lui SI este specifică și modului *dorian* tratat de compozitori renașcentiști apuseni, cum ar fi Palestrina. Pentru ipostazele notei SI, protopsaltul Oprea Demetrescu are un punct de vedere interesant, expus în lucrarea sa teoretică „Principii elementare ale muzicii bisericești”.

Astfel scara muzicală cu SI bemol este considerată *naturală*, iar când SI este becar, acesta este considerat ca fiind *alterat*. Acest aspect este explicat de autor astfel: „... intervalul KE – ZO, nu prin alterațiune, ci naturalmente este semi – tonu.”¹⁷⁹

Tipul de cadențe este determinat de apartenența modului la unul din tactele *stihiraric* sau *irmologic*.

Glasul I cadențează astfel:

- a) Tactul *stihiraric* cu cadențe interioare pe FA și RE și cadențe finale pe RE.
- b) Tactul *irmologic* cu cadențe interioare pe SOL și RE și cadențe finale pe RE.

Nucleul glasului I este format din pentatonia RE – LA iar ambitusul lui este cuprins între SI din octava mică și RE din octava a doua, realizând un interval de *decimă*.

Uneori în cadențele interioare sau finale se coboară treapta a II-a, aceasta devenind MI bemol. Acest tip de cadență cu un pronunțat iz *frigic*, poate fi întâlnită în folclorul românesc mai ales în cel din zona Moldovei.

Glasul V

Glasul V se aseamănă în mare măsură cu autenticul său – glasul I, de care se deosebește prin ambitusul mai amplu și prin varietatea cadențelor.

Acest mod utilizează scara glasului I, având cadențe diferite în funcție de tact:

¹⁷⁹ Oprea, Demetrescu, *Principii elementare ai muzicii Bisericesci și prescurtare din Anastasimar*, Tipografie de muzică, Rîmnicul Vilcei, 1882, p. 8.

- a) Tactul *stihiraric* cu cadențe interioare pe LA, SOL și RE și cadențe finale pe RE sau SOL.

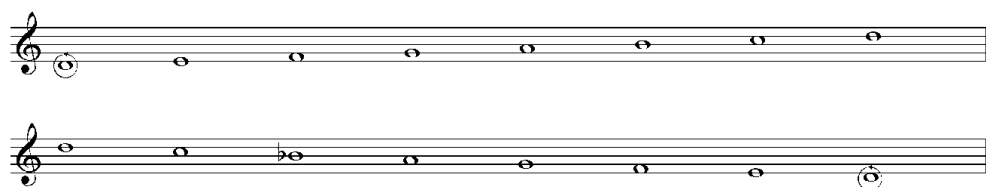
Scara glasului V – stihiraric

Formula melodică de acordaj



- b) Tactul *irmologic* cu cadențe interioare pe DO de sus și LA și cadențe finale pe LA.

Scara glasului V – irmologic



Formula melodică de acordaj



Melodiile din glasul V *stihiraric* au o desfășurare mai largă din punct de vedere al ambitusului, iar cele din varianta *irmologică* au o desfășurare restrânsă, oligocordică.

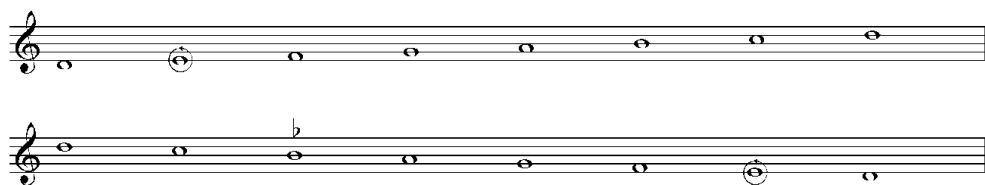
Glasul IV

Glasul IV intră în categoria glasurilor *autentice* și folosește scări diatonice diferite pentru tactele *stihiraric* și *irmologic*.

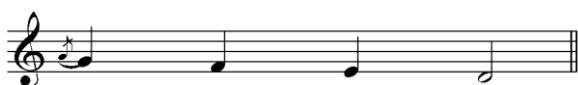
Scara glasului IV *stihiraric*, se aseamăna cu scara glasului I. Diferențele constau în faptul că glasul I își extinde scara prin *tetrafonie* – pe principiul “roții” (trohos), iar glasul IV se extinde după modelul *octavian*. O altă diferență se referă la tipurile de cadență finală : în glasul I se cadențează în RE iar în glasul IV se cadențează pe MI.

În tactul *stihiraric*, glasul IV are cadențe interioare pe SOL, MI și RE iar cele finale pe MI.

Scara glasului IV – stihiraric



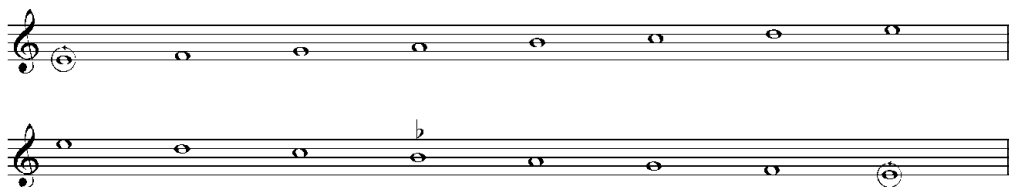
Formula melodică de acordaj



Cadențele din glasul IV *irmologic*, numit și *leghetos*, au un profil melodic descendent și se încheie cu un semiton coborât, amintind de scările *frigice* din folclorul românesc.

În tactul *irmologic*, cadențele interioare sunt pe SOL, RE și MI iar cadențele finale pe MI.

Scara glasului IV – irmologic (leghetos)



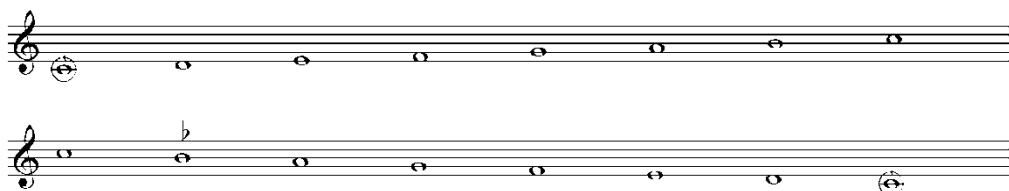
Formula melodică de acordaj



Glasul VIII

Glasul VIII reprezintă *plagalul* sau *lăturașul* glasului IV și utilizează o scară diatonică cu finala pe sunetul DO.

Scara glasului VIII



Formula melodică de acordaj



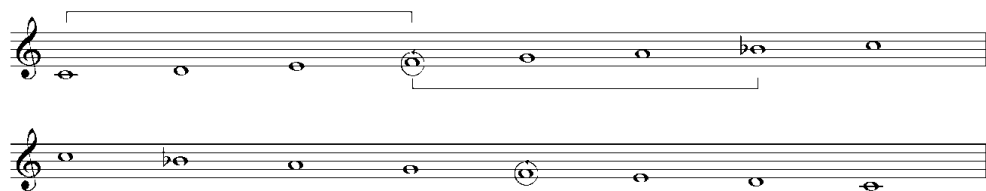
Datorită legilor atracției, uneori nota SI primește un bemol, mai ales când nota reprezintă punctul culminant al unui tronson melodic. Nucleul melodic se desfășoară în cadrul unei *pentatonii* cuprinse între DO și SOL,

având centrul pe DO. Extensiile glasului în acut se fac centrând melodia pe sunetul SOL.

Cadențele specifice glasului VIII sunt asemănătoare în *stihiraric* și *irmologic*: cadențe interioare pe DO, MI, SOL și alte sunete și cadențe finale pe DO.

Glasul VIII poate avea finala și pe FA. În acest caz nota SI bemol devine o prezență organică a scării.

Scara glasului VIII – după trifonie



Formula melodică de acordaj



Modul de extensie a acestei scări este cel al “roții”, prin alăturarea a două *trifonii*, articulate prin *sinaphé*. Desfășurarea melodică realizată pe fondul intervalic al glasului VIII, conferă acestei scări un caracter solemn, măreț, luminos.

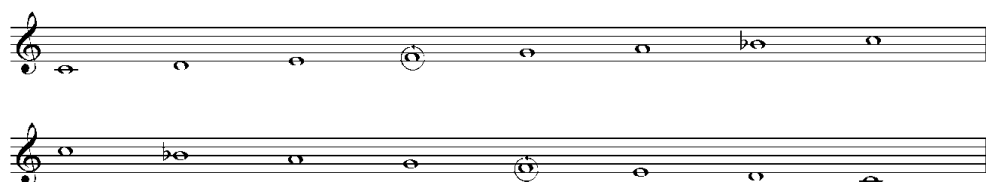
Glasul III

Prin tradiție, această scară intră în categoria glasurilor enarmonice, datorită *ftoralei agem*, care atunci când este așezată pe sunetul LA, atrage pe SI bemol la mai puțin de un semiton, iar când este așezată pe FA, îl apropie pe MI la mai puțin de un semiton. În practică, așa cum afirmă unii

În acest glas se disting cu claritate două scări:

- a) Scara modului VII *enarmonic*, care se structurează asemenea glasului III, cu finala pe FA.

Scara glasului VII



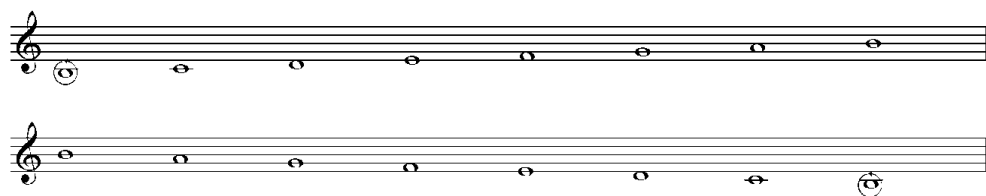
Formula melodică de acordaj



Cu toate că glasurile III și VII *enarmonic* au scări și formule melodice de acordaj identice, ele se diferențiază doar prin cadențe. Glasul VII are cadențe interioare pe RE și SOL iar cadențele finale pe FA.

- b) Glasul VII *varis* sau *protovaris*, este o scară diatonică cu o structură instabilă și tensionată, datorată cvintei micșorate SI – FA.

Scara glasului VII – varis sau protovaris



Formule melodice de acordaj



Anton Pann, în lucrarea sa „Bazul teoretic și practic”, consideră scara *protovaris* ca fiind o a treia variantă a glasului I: „Propriul întâiu astfel de Melodie formează în locul său care este Ideea lui chiar și alt fel Tetrafonul sau patrantul și alt-fel ce să zice Protovaris, adică întâiu – greu.”¹⁸³

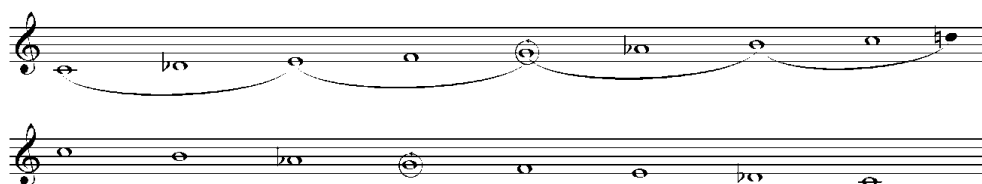
Glasul *VIIvaris* sau *protovaris* are o parte din cadențe asemănătoare cu cele din glasul I. Cadențele interioare se realizează pe sunetele RE, FA, SOL, Si de sus și SI de jos, iar cadențele finale numai pe SI de jos.

Această scară este identică cu *modul mixolydisti* din antichitatea greacă, mod care “se forma la o cvartă perfectă inferioară față de cel doric, având scara cu sunetele cele mai grave din întreg sistemul modal elin.”¹⁸⁴

Glasul II

Glasul II *lidian* împrumută numele de la vechiul mod antic *lydic* adăugându-i elementele mobile din tetracord, *kinumeni*, pentru a forma intervalul de *secundă mărită*.

Scara glasului II



Formula melodică de acordaj



¹⁸³ Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, „Întru a sa Tipografie de Muzică Bisericească”, București, 1845, p. 96.

¹⁸⁴ Giuleanu, Victor, *Tratat de teorie muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 290.

Prezența *secundeii mărite* face ca acest glas să intre în categoria celor *cromatice*. Nucleul modului este reprezentat de o terță care generează scara după sistemul *difoniei*. “Numai așa ne putem explica de ce în glasul II RE acut este becar, iar RE grav este bemol.”¹⁸⁵

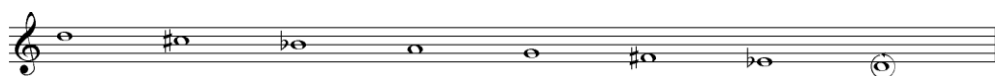
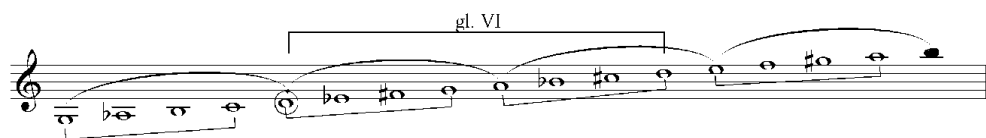
În glasul II *stihiraric*, cadențele interioare se realizează pe SOL, MI, SI și DO de jos și cadențele finale în SOL.

În glasul II *irmologic*, cadențele interioare sunt așezate pe SOL și MI, iar cadențele finale pe SOL.

Glasul VI

Glasul VI este un *plagal* al glasului II, încadrându-se în categoria scărilor *cromatice*.

Scara glasului VI



Formula melodică de acordaj



¹⁸⁵ Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 214.

Acest glas „reprezintă cel mai plener cromatismul bizantin, având atingeri cu moduri folclorice similare pe o vastă arie geografică.”¹⁸⁶

În tacele *stihiraric* și *papadic*, scara glasului se extinde în zonele extreme adăugând sunete noi pe principiul „roții”.

În tactul *stihiraric*, cadențele interioare se realizează pe sunetele LA, SOL și RE, iar cadențele finale pe RE și uneori pe SOL.

În tactul *irmologic* cadențele interioare sunt pe SOL, RE și LA, iar cadențele finale pe RE.

Concluzie

Folclorul românesc și muzica bizantină, au însoțit poporul nostru de-a lungul timpului, în vremuri de cumpănă ajutându-l prin cânt și rugăciune să treacă peste greutăți, iar în momente de bucurie să-i mângâie sufletul și să îl încânte.

Folclorul românesc alături de muzica bizantină reprezintă surse inepuizabile de inspirație pentru compozitorii noștri, conferindu-le acestora originalitate în contextul creațiilor universale.

Este datorია muzicologiei românești de a focaliza un con de lumină asupra cunoașterii muzicii bizantine, a evoluției acesteia, a reverberațiilor pe care le-a avut asupra credincioșilor precum și influența acesteia asupra compozitorilor români.

¹⁸⁶ Râpă, Constantin, *Teoria superioară a Muzicii vol. I*, Editura Media Musica, Cluj - Napoca, 2001, p. 144.

References:

1. Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
2. Ionescu, Gheorghe, *Manualul celor opt glasuri Bisericești*, ediție a II-a, Tipografie litografică „Cărților Bisericești”, București, 1897.
3. Oprea, Demetrescu, *Principii elementare ale muzicii Bisericești și prescurtare din Anastasimar*, Tipografie de muzică, Râmnicul Vâlcei, 1882.
4. Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, „Întru a sa Tipografie de Muzică Bisericească”, București, 1845.
5. Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971.
6. Râpă, Constantin, *Teoria superioară a Muzicii vol. I*, Editura Media Musica, Cluj – Napoca, 2001.
7. Vasile, Vasile, *Istoria muzicii bizantine, vol. I-II*, Editura Interprint, București, 1997.