

INFLUENȚE BIZANTINE ÎN MUZICA BISERICESCĂ ROMÂNEASCĂ ȘI SÂRBEASCĂ DIN BANAT

BYZANTINE INFLUENCES IN ROMANIAN AND SERBIAN CHURCH MUSIC IN BANAT

Adrian Călin BOBA

Universitatea de Vest din Timișoara – Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România
West University of Timișoara – “Aurel Vlaicu” University of Arad, Romania
diac_adrianboba@yahoo.com

REZUMAT

Muzica bisericească bănățeană face corp comun cu întreaga muzică ortodoxă românească. Enclavizarea muzicii s-a produs datorită oralității în practicarea și învățarea cântării și a inexistenței notării prin semnele psaltichiei - unul din argumentele prin care se preopinează caracterul cult al cântării de tip bizantin.

CUVINTE CHEIE

glasuri bisericești; influențe bizantine;
muzica bisericească; muzica sârbească;

INTRODUCERE

Muzica bisericească bănățeană face corp comun cu întreaga muzică ortodoxă românească și, într-un fel aparte, cu muzica bizantină - spun aparte căci o anume dominație directă a Bizanțului în această parte a teritoriului românesc sau dependența canonică a Bisericii bănățene în Evul mediu de Arhiepiscopia din Ohrid sunt

ABSTRACT

The Banat church music, makes common body with the whole Romanian Orthodox Music. The enclavisation of music occurred due to the orality in practicing and learning singing and the non-existence of notation through psaltiche signs - one of the arguments by which the cult character of Byzantine-type singing is preopinioned.

KEY WORDS

church tones; Byzantine influences;
church music; Serbian music;

INTRODUCTION

The Banat church music, makes common body with the whole Romanian Orthodox Music and, in a special way, with Byzantine Music - I say special because a certain direct domination of Byzantium in this part of Romanian territory or dependence Canonical Church Banat in the Middle Ages by the Archdiocese of Ohrid, are

fapte tranșate de cercetarea istorică și de cea teologică - această cântare își afirmă apartenența la bizantin, vădind o evoluție post-bizantină solidară cu ariile geografice învecinate, pe de-o parte, dar cunoscând și o așa-zisă enclavizare, diferind de ceea ce se întâmpla în Muntenia și Moldova și Ardeal, sau în Grecia, în Serbia, în Bulgaria, (adică în întregul Balcani).

INFLUENȚE BIZANTINE ÎN MUZICA BISERICESCĂ ROMÂNEASCĂ ȘI SÂRBEASCĂ DIN BANAT

Enclavizarea aceasta s-a petrecut și s-a accentuat, după părerea acelor autori, puțini de altfel, ce s-au aplecat asupra fenomenului în cauză (între care Gheorghe Ciobanu și Vasile Vărădean), datorită oralității în practicarea și învățarea cântării și, deci, a inexistenței notării prin semnele psaltichiei - unul din argumentele prin care se preopinează caracterul cult al cântării de tip bizantin. În țările române, începând cu secolul al XVI-lea, predarea muzicii nu se mai desfășura „empiric, după auz”, ci contextul istoric religios impunea o introducere a unui învățământ sistematic, elevul fiind obligat să pătrundă notele, intervalele și formulele de muzică bizantină. (Brie, 2004: 89)

Revenind la "enclavizarea" muzicii din zona Banatului desprindem câteva consecințe, reale sau ipotetice, ale acestei situații:

a) Cadrul oralității în care se manifesta apropiere această muzică de unele caracteristici ale folclorului (dovadă că unii transcriitori în notație liniară se comportaseră asemeni culegătorilor cântecului popular), între care

facts settled by historical and theological research - this song affirms its belonging to the Byzantine, showing a post-Byzantine evolution in solidarity with neighboring geographical areas, on the one hand, but also knowing a so-called enclavization, differing from what happened in Wallachia and Moldavia and Transylvania, or in Greece, in Serbia, in Bulgaria, (i.e. in the whole Balkans).

BYZANTINE INFLUENCES IN ROMANIAN AND SERBIAN CHURCH MUSIC IN BANAT

This enclavization took place and was emphasized, according to those authors, few in fact, who focused on the phenomenon in question (including Gheorghe Ciobanu and Vasile Vărădean), due to orality in practicing and learning singing and, therefore, to the non-existence of notation by signs of psalterichia - one of the arguments by which the cult character of Byzantine chanting is preopined. In the Romanian countries, starting with the sixteenth century, the teaching of music was no longer carried out "empirically, by hearing", but the religious historical context required an introduction of a systematic education, the student being obliged to penetrate the notes, intervals and formulas of Byzantine music. (Brie, 2004: 89)

Returning to the "enclavization" of music in the Banat area, we draw some consequences, real or hypothetical, of this situation:

a) The framework of orality in which this music manifested itself brings closer to some characteristics of folklore (evidence that some transcribers in linear notation behaved like collectors of folk song),

variabilitatea dusă până la apariția unor variante zonale. Deosebirea față de folclor este însă aceea a existenței în muzica de strană a unui nucleu mai puternic, reprezentat de "modelul" genului, stilului, formei, textului și al glasului (*ehul*), prin schema și formulele caracteristice celui din urmă. Cântărețul de strană fiind adesea și cântărețul satului, este firesc ca o coabitare a celor două muzici să ducă la împrumuturi. S-a accentuat până la exces, în Banat și în Ardeal, influența folcloricului asupra bisericescului, fără a se ține seama și de fenomenul invers, și aceasta nu doar în genuri manifeste precum cântecul de stea. (Firca)

b) Caracterul aparte al muzicii de cult bănățene comportă și explicații istorice adecvate. Dependența Bisericii din Banat de Mitropolia sârbă de la Karlovci, a alimentat convingerea unei determinante atașări a cântării bănățene românești la cea sârbească. Influențe există desigur, dar ele sunt departe de a fi covârșitoare, înscriindu-se în limite rezonabile. Vechea cale balcanică a atașării de bizantin (ce a cuprins în egală măsură și Serbia) se coroborează cu legăturile permanente ale Banatului cu celelalte ținuturi românești. (Belean, 2004)

În sprijinul acestor idei enunțate mai sus considerăm necesară o primă analiză și comparație între variantele psaltice și variantele bănățene ale celor opt glasuri bisericesti.

Terențiu Bugariu vorbește de trei modele în cântarea bisericască bănățeană: glasul propriu, numit însuși glas, echivalent stilului stihiraric, glasul stihoavnei, echivalent stilului irmologic

including variability carried to the emergence of zonal variants. The difference from folklore, however, is that of the existence in pew music of a stronger core, represented by the "model" of genre, style, form, text and voice (*ehul*), through the scheme and formulas characteristic of the latter. Since the pew singer is often also the village singer, it is natural for a cohabitation of the two musicians to lead to borrowings. In Banat and Transylvania, the influence of folklore on the church was accentuated to excess, without taking into account the reverse phenomenon, and this not only in manifest genres such as star song. (Firca)

b) The special character of Banat cult music also involves adequate historical explanations. The dependence of the Church in Banat on the Serbian Metropolis of Karlovci, fueled the conviction of a decisive attachment of the Romanian Banat chant to the Serbian one. Influences exist, of course, but they are far from overwhelming, within reasonable limits. The old Balkan path of attachment to the Byzantine Empire (which also included Serbia) corroborates with the permanent ties of Banat with the other Romanian lands. (Belean, 2004)

In support of these ideas stated above, we consider necessary a first analysis and comparison between the psaltic variants and the Banat variants of the eight ecclesiastical voices.

Terențiu Bugariu speaks of three models in Banat church singing: his own voice, called voice itself, equivalent to stihiraric style, stihoavna voice, equivalent to

și glasul troparului echivalent tot stilului irmologic.

Timotei Popovici afirmă că fiecare din cele opt glasuri are de regulă două sau trei melodii mai mult sau mai puțin diferite, care la noi sunt numite însuși glasul, melodia troparului și melodia antifonului. Aceeași împărțire o găsim și la Dimitrie Cunțan cu deosebirea că adaugă o a patra melodie numită *podobia* (melodii fără un loc specific în cadrul Liturghiei, fără caracteristici proprii, improvizatorice, care se cântă la diferite evenimente: nunți, botezuri etc.)

Aurel Popovici menționează și el următoarele modele: melodia glasului, melodia antifoanelor, melodia troparelor și melodia podobiilor.

Glasul I – folosește scara diatonică cu basul sau tonica în *pa* adică *re* și este numit glasul dorios (protos). Ambitusul obișnuit este *do-la (ni-ke)*, în cântările stihirarice, *re-do* în cântările irmologice. Finala glasului este *re*, cadențele interioare și finale se fac pe sunetele *fa* și *re* – în mișcarea stihirarică, *sol* și *re* în mișcarea irmologică.

Glasul I în varianta Banat folosește ca formule melodice de cadențe interioare și finale sunetul *mi* pentru forma *însuși glas*, sunetul *mi* pentru cadențe interioare pentru glasul *I tropar* și *la* pentru cadența finală. Ambitusul se încadrează în sextă mică în cântările glasului *I însuși glas*, octavă în melodiile glasului *I tropar*. (Cosma, 1980: 122)

Spre deosebire de glasul *I psaltic*, în melodiile bănațene apare o secundă mărită, care imprimă modulului un

irmologic style and tropar's voice equivalent to irmologic style.

Timotei Popovici states that each of the eight voices usually has two or three more or less different melodies, which in our country are called the voice itself, the melody of the troparion and the melody of the antiphon. We find the same division in Dimitrie Cunțan with the difference that he adds a fourth melody, called *podobia* (melodies without a specific place in the Liturgy, without their own characteristics, improvisational, which are sung at different events: weddings, baptisms, etc.)

Aurel Popovici also mentions the following models: the melody of the voice, the melody of the antiphons, the melody of the troparia and the melody of the podobians.

The first tone uses the diatonic scale with the bass or tonic in *pa*, i.e. *D*, and is called the dorian mode (protos). The usual ambitus is *C - A (ni-ke)* in sticheraric chants, *D - C* in irmologic chants. The final of the tone is *D*, the inner and final cadences are made on the sounds of *F* and *D* – in stihiraric motion, *G* and *C* in irmological motion.

The first tone in the Banat version uses as melodic formulas of inner and final cadences the sound *E* for the form *the first tone*, the sound *E* for inner cadences for *the first tone troparion* and *A* for the final cadence. The ambitus fits into the *m6* in the songs of *the first tone*, octave in the melodies of the *the first tone troparion*. (Cosma, 1980: 122)

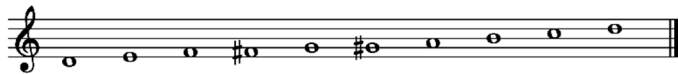
In contrast to *the first tone*, in Banat melodies there is an augmented second, which gives the mode a

caracter cromatic, locul secundeii mărite respectând un tipar, aceasta fiind plasată întotdeauna înaintea cadențelor în care melodia urmează o linie descendentă. (Demenescu, 2009)

chromatic character, the place of the augmented second respecting a pattern, this being always placed before the cadences in which the melody follows a descending line. (Demenescu, 2009)



Exemplul nr. 1 : *Glasul I - tropar*, melodie specifică
Example 1: *Tone I - troparion*, specific melody



Exemplul nr. 2: *Scara glasului I - tropar*
Example 2: *The scale of tone I - troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 3: Formula melodică inițială
Example 3: Initial melodic formula



Exemplul nr. 4: Formula melodică - mediană cadențială
Example 4: Cadential median - melodic formula



Exemplul nr. 5: Formula melodică finală
Example 5: Final melodic formula

Glasul II – psaltic, cromatic (scara conține două secunde mărite: re bemol – mi, la bemol – si) numit lydios (*deuteros*), are ca tonică sunetul do, iar ca finală sunetul sol. *Glasul II stihiraric* are trei intervale caracteristice: secunda mărită la bemol – si, cvarta micșorată mi – la bemol, cvarta mărită fa – si. Ambitusul melodiilor se încadrează între re bemol grav și re acut, care rezultă din structura scării construită pe principiul difoniei. Cadențele perfecte se fac pe sol și mi, cele imperfecte pe si și fa. Melodiile glasului II *irmologic* se încadrează într-un ambitus de sextă mică (mi – do acut), cadențele se fac pe sol și mi, formulele melodice sunt împrumutate din plagalul VI. *Glasul II papadic* păstrează același ambitus de sextă mică, la fel ca și melodiile irmologice, cadențele perfecte și finale se fac pe sol iar cele interioare pe mi. Isonul pentru melodiile glasului II utilizează sunetele sol și mi.

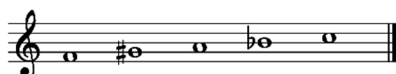
În varianta Banat glasul II utilizează trei tipuri de scări, una diatonică pentru forma *însuși glas* și două cromatice pentru melodia de *tropar* și de *antifon*. Faptul că glasul însuși II este diatonizat nu-și găsește nici o explicație decât în aceea că Anton Pann în irmologhionul său vorbește de o formă diatonică a glasului II care în practică nu se folosește în cântarea psaltică dar s-a păstrat în varianta bănățeană. Cadențele în glasul II *însuși glas* se fac pe sol, în glasul II *tropar* pe fa și la, iar în glasul II *antifon* pe fa și mi. (Demenescu)

The second tone, chromatic (the scale contains two augmented seconds: D flat – E, A flat – H) called lydios (*deuteros*), has as tonic the sound C, and as final the sound G. *the second tone stihiraric* has three characteristic intervals: the augmented second A flat – H, the diminished fifth E – A flat, the augmented fifth F – H. The ambitus of the melodies falls between serious D flat and D acute, resulting from the staircase structure built on the principle of diphony. Perfect cadences are made on G and E, imperfect ones on H and F. The melodies of *the second tone irmologically* fall into an ambitus of m6 (E – C acute), cadences are made on G and E, melodic formulas are borrowed from plagal VI. *The second tone* retains the same m6, ambitus as the irmological melodies, the perfect and final cadences are made on the G and the inner ones on the E. The hyson for the melodies of the second tone uses the sounds G and E.

In the Banat version, *the second tone* uses three types of scales, one diatonic scale for the *the second tone* and two chromatic for the melody of *antiphon* and *troparion*. The fact that *the second tone* is diatonized finds no explanation except in the fact that Anton Pann, in his irmologhion, speaks of a diatonic form of *the second tone*, which in practice is not used in psaltic chant, but has been preserved in the Banat version. The cadences in *the second tone* are made on the G, in *the second tone troparion* on F and A, and *the second tone antiphon* on F and E. (Demenescu)



Exemplul nr.6: *Glasul II*, Melodie specifică
Example 6: *Tone II - troparion*, specific melody



Exemplul nr. 7: *Scara glasului II - tropar*
Example 7: The scale of *tone II - troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 8: Formula melodică inițială
Example 8: Initial melodic formula



Exemplul nr. 9: Formula melodică - mediană cadențială
Example 9: Cadential median melodic formula



Exemplul nr. 10: Formula melodică finală
Example 10: Final melodic formula

Glasul III, phrygios (tritos) folosește o scară enarmonică numită *agem*, alcătuită din trei tetracorduri unite: do - fa, fa - si bemol, si bemol - mi bemol, sintetizând două moduri, unul cu caracter major și centrul fa, cel de-al doilea cu caracter minor și centrul re. Pentru melodiile stihirarice și papadice ambitusul se încadrează în disdiapason (fa grav - fa²), iar pentru

The third tone - phrygios (tritos) uses an enharmonic scale called *agem*, consisting of three joined tetrachords: C-F, F - B, B - E flat, synthesizing two modes, one with major character and center F, the second with minor character and center D. For stihiraric and dandelion melodies ambitus falls into disdiapason (grave F - F²), and for

cele irmologice ambitusul se încadrează în diapason, cadențele imperfecte se fac pe sunetele la , sol, do, iar cele perfecte pe fa și re. (Demenescu)

Glasul III în varianta bănățeană utilizează două melodii, specifice pentru *însuși glas* și *tropar*. Melodia glasului III *însuși glas* utilizează la cadențe sunetele re, do și la, ambitusul depășind octava. Melodia glasului III *tropar* utilizează la cadențe sunetele re și la, ambitusul se încadrează în octavă.

irmological melodies ambitus falls into diapason, imperfect cadences are made on the sounds A , G, C, and perfect ones on F and D. (Demenescu)

The third tone in the Banat version uses two melodies, specific for *the tone* and *troparion*. The melody of *the third tone* uses the sounds D, C and A at cadences, the ambitus exceeding the octave. The melody of *the third tone troparion* uses at cadences the sounds D and A, the ambitus falls into the octave.



Exemplul nr. 11: *Glasul III - tropar*, melodie specifică
Example 11: *Tone III - troparion*, specific melody



Exemplul nr. 12: *Scara glasului III - tropar*
Example 12: The scale of *tone III - troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 13: Formula melodică inițială
Example 13: Initial melodic formula



Exemplul nr. 14: Formule melodice mediane cadențiale
Example 14: Cadential median melodic formulas



Exemplul nr. 15: Formula melodică finală
Example 15: Final melodic formula

Glasul IV psaltic, numit mixolydios (tetartos), utilizează trei tipuri de scări: leghetos pentru mișcarea irmologică, ambitus mi – mi², cadențe imperfecte pe sol rar re, cadență perfectă pe mi, formulele melodice sunt construite pe cadrul structurilor suboctaviante de tri-, tetra- și pentacord; diatonica cu ambitusul re – re² pentru mișcarea stihirică scara coincide cu cea a glasului I, formulele melodice gravitează în jurul lui mi, sunet care corespunde și finalei; diatonică pentru mișcarea papadică, ambitus sol – sol² cadența finală pe sol.

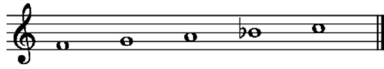
În varianta bănățeană, sunt utilizate trei tipuri de scări care corespund melodiilor din *însuși glas*, *tropar* (Cosma: 107) și *antifon*. Melodiile glasului IV *însuși glas*, se caracterizează prin ambitusul de septimă mică și cadențele pe finala la. Melodiile glasului IV *tropar*, se încadrează în ambitusul de cvintă perfectă, cadențele se fac pe sunetele fa și la cu rol de finală. Melodiile glasului IV *antifon*, se încadrează într-un ambitus de cvintă perfectă, cadențele se fac pe sunetele sol și finala la.

The fourth tone called mixolydios (tetartos), uses three types of scales: leghetos for irmological movement, ambitus E – E², imperfect cadences on G rare D, perfect cadence on E, melodic formulas are built on the framework of suboctave structures of tri-, tetra- and pentchord; diatonic with ambitus D – D² for stihiric movement the scale coincides with that of *the first tone*, melodic formulas revolve around E, sound that also corresponds to the finale; diatonic for papadic movement, ambitus G – G² final cadence on G.

In the Banat version, three types of scales are used that correspond to the melodies of *the four tone troparion* (Cosma:107) and *antiphon*. The melodies of the five tone, are characterized by the ambitus of small septima and cadences on the final A. The melodies of the *the four tone troparion* fit into the perfect quintet ambitus, the cadences are made on the sounds of F and A as finale. The melodies of *the four tone antiphon*, fall into an ambitus of P5, cadences are made on the sounds of G and finale A.



Exemplul nr.16: *Glasul IV – tropar*, melodie specifică
Example 16: *Tone IV – troparion*, specific melody



Exemplul nr. 17: Scara glasului IV – *tropar*
Example 17: The scale of *tone IV* – *troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 18: Formula melodică inițială
Example 18: Initial melodic formula



Exemplul nr. 19: Formula melodică - mediană cadențială
Example 19: Cadential median melodic formula



Exemplul nr. 20: Formula melodică finală
Example 20: Final melodic formula

Glasul V (hypodorios) în cântarea psaltică folosește două tipuri de scări, una enarmonică agem cu baza re pentru mișcările stihirice și papadice și una diatonică, la fel ca și în glasul I, al cărui plagal este o scară diatonică cu baza la pentru mișcarea irmologică. Ambitusul pentru mișcarea stihirică este de undecimă perfectă do-fa², melodia se desfășoară în zonele acute prin formule melodice încadrate în pentacord sau tetracord, este caracteristic mersul treptat urmat de salturi de cvartă sau cvintă, rar octavă sau terță; cadențele imperfecte se fac pe sunetele sol și la, iar cele finale pe re. Melodiile irmologice ale glasului V se încadrează într-un ambitus de cvintă perfectă (la-mi²), cadențele imperfecte se fac pe sunetele do și la, iar cele perfecte pe finala la.

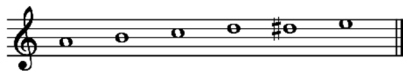
The fifth tone (hypodorios) in psaltic chant uses two types of scales, an enharmonic agem with base D for stihiric and dandelion movements and a diatonic one, as in the one tone, whose plagal is a diatonic scale with base at for irmological movement. The ambitus for the stihiric movement is of perfect C-F² decimation, the melody unfolds in acute areas through melodic formulas framed in pentchord or tetrachord, it is characteristic the gradual walking followed by quartet or quintet jumps, rarely octave or third; Imperfect cadences are made on G and A sounds, and final ones on D. The irmological melodies of *the five tone* fit into an ambitus of perfect quintet (A-E²), imperfect cadences are made on the sounds of C and A, and the perfect ones on the final A.

Varianta bănățeană folosește pentru acest glas două tipuri de scări corespunzătoare melodiilor încadrabile în forma *însuși glas și tropar*. (Cusma: 132) Melodiile specifice pentru *însuși glas* sunt construite pe o scară de zece sunete încadrate în ambitusul unei octave; cadențele interioare se fac pe sunetele si și la, iar cele finale pe si. Melodiile glasului *V tropar* se desfășoară într-un interval de cvintă perfectă (la-mi²), cadențele păstrând aceleași repere sonore ca și la melodiile glasului *V însuși glas*. De remarcat că prima formulă cadențială a glasului *V tropar*, exemplificată în continuare este utilizată și în lucrările cu caracter religios ale lui Sabin Drăgoi.

The Banat version uses for this tone two types of stairs corresponding to the melodies that can be framed in the form of the tone *and troparion*. The melodies specific to the *first tone itself* are constructed on a scale of ten sounds framed in the ambitus of an octave; the inner cadences are made on the H and A sounds, and the final ones on the H. The melodies of the *five tone troparion* unfold in a perfect quintet interval (A-E²), the cadences keeping the same sonic landmarks as the melodies of the five tone *itself*. It should be noted that the first cadential formula of the *five tone troparion*, exemplified below, is also used in Sabin Drăgoi's religious works.



Exemplul nr. 21: *Glasul V – tropar*, melodie specifică
Example 21: *Tone V – troparion*, specific melody



Exemplul nr. 22: Scara glasului *V – tropar*
Example 22: The scale of *tone V – troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 23: Formula melodică inițială
Example 23: Initial melodic formula



Exemplul nr. 24: Formula melodică - mediană cadențială
 Example 24: Cadential median melodic formula



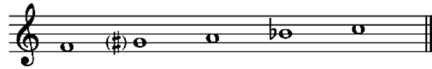
Exemplul nr. 25: Formula melodică finală
 Example 25: Final melodic formula

Glasul VI – hipolydios, folosește pentru mișcarea irmologică scara cromatică cu finala re și ambitus încadrat în diapason. Pentru melodiile stihirarice și papadice sunt utilizate scări mixte diatonico-cromatice, ambitusul fiind extins în registrele grav și acut prin procedeul roții de cvartă și cvintă. Cadențele imperfecte pentru toate tipurile de melodii se fac pe sunetele re, sol și la, iar cele perfecte pe finala modului, re. *Glasul VI* în varianta bănățeană utilizează două tipuri de scări proprii melodiilor de *însuși glas* și *tropar*. (Cusma: 154) Melodiile glasului *VI însuși glas* se caracterizează prin ambitusul de septimă mică re-do², scară de nouă sunete, cadențe interioare pe sunetele mi și la, finale pe la. Melodiile glasului *VI tropar* se caracterizează prin ambitusul de cvintă perfectă fa-do², prezența (uneori) secunde mărite între treptele I-II, cadențe interioare pe fa și la, finale pe la.

The sixth tone – hypolydios, uses for irmologic movement the chromatic scale with the final D and ambitus framed in the diapason. For stihiraric and dandelion melodies, mixed diatonic-chromatic scales are used, the ambitus being extended in serious and acute registers by the quartet and quintet wheel process. Imperfect cadences for all types of songs are made on D, G and A sounds, and perfect ones on the mod finale, D. The six tone in the Banat version uses two types of scales specific to the melodies of *the tone* and *troparion*. (Cusma: 154) The melodies of the six tone *itself* are characterized by the ambitus of small seventh D-C², nine-sound scale, inner cadences on the sounds of E and A, final on at. The melodies of the six tone *troparion* are characterized by the ambitus of the perfect quintet F-C², the presence (sometimes) of the increased second between steps I-II, inner cadences on F and A, final on A.



Exemplul nr. 26: *Glasul VI* – *tropar*, melodie specifică
 Example 26: *Tone VI* – *troparion*, specific melody



Exemplul nr. 27: Scara glasului VI – tropar
Example 27: The scale of tone VI – troparion

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 28: Formula melodică inițială
Example 28: Initial melodic formula



Exemplul nr. 29: Formula melodică - mediană cadențială
Example 29: Cadential median melodic formula



Exemplul nr. 30: Formula melodică finală
Example 30: Final melodic formula

Glasul VII hypophrygios utilizează în cântarea psaltică două tipuri de scări, una enarmonică agem cu baza fa pentru melodiile stihirarice și irmologice și una diatonică varis cu baza si în registrul grav (pentru care circulă și o variantă cu trepte mobile) pentru melodiile papadice. Melodiile stihirarice și irmologice vor avea cadențe imperfecte pe sunetul sol și perfecte pe sunetul fa, iar cele papadice se vor caracteriza prin ambitusul de cvintă micșorată si-fa și cadențe pe si.

Glasul VII în varianta bănățeană va avea două melodii specifice una pentru *însuși glas*, una pentru *tropar* (Cusma: 175) care se vor deosebi prin ambitusul scărilor: septimă mică pentru *însuși glas*, octavă pentru *tropar*. Cadențele interioare au aceleași repere pentru ambele

The seventh tone – hypophrygios, uses in psaltic chant two types of scales, an enharmonic agem with the base of F for stihiraric and irmologic melodies and a diatonic varis with base and in the grave register (for which a variant with movable steps also circulates) for papadics melodies. The stihiraric and irmologic melodies will have imperfect cadences on the G sound and perfect on the F sound, and the papadics melodies will be characterized by the ambitus of a shrunken quintet H-F and cadences on H.

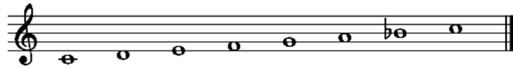
The seven tone in the Banat version will have two specific melodies, one for the tone itself, *one for the troparion which will be distinguished by the ambitus of the scales: small sevenness* (Cusma: 175) for the tone itself, *octave for the troparion*. The inner cadences have the same marks

variante: sol și fa, iar cele finale se fac
în ambele cazuri pe fa.

for both variants: G and F, and the
final ones are made in both cases on F.



Exemplul nr. 31: *Glasul VII - tropar*, melodie specifică
Example 31: *Tone VII - troparion*, specific melody



Exemplul nr. 32: Scara glasului VII - *tropar*
Example 32: The scale of *tone VII - troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 33: Formula melodică inițială
Example 33: Initial melodic formula



Exemplul nr. 34: Formula melodică - mediană cadențială
Example 34: Cadential median melodic formula



Exemplul nr. 35: Formula melodică finală
Example 35: Final melodic formula

Glasul VIII psaltic hypomixolydios, utilizează trei tipuri de scări, una principală cu baza do și ambitus încadrat în diapason, a cărei melodie specifică este alcătuită din structuri tetracordale și pentacordale, cadențe imperfecte pe sol, mi și re, perfecte pe finala do; cea de-a doua scară, secundară cu baza fa, ambitus de octavă do-do², melodie caracteristică

The eight psaltic tone - hypomixolydios, uses three types of scales, a main one with the base of C and ambitus framed in the diapason, whose specific melody is made up of tetrachordal and pentaccordal structures, imperfect cadences on the G, E and D, perfect on the final C; the second, secondary scales with F base, octave ambitus C-C², characteristic

construită după principiul roții de cvartă, cadențe imperfecte pe sol și do², perfecte pe finala fa; iar cea de-a treia scară, enarmonică (nisabur) utilizată în melodiile cu caracter modulatoriu, neavând o melodie proprie.

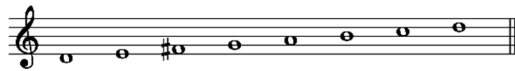
În varianta bănățeană glasul VIII folosește trei tipuri de scări specifice melodiilor *însuși glas*, *tropar* și *antifon*. În melodiile glasului VIII *însuși glas* ambitusul se încadrează într-o septimă mică, cu cadențe interioare pe fa diez și re, finale pe re. Melodiile glasului VIII *antifon* se încadrează într-un ambitus de sextă mare re-si cu cadențe interioare pe la și re, finală pe fa diez. Melodiile glasului VIII *tropar* utilizează o scară diferită de cea din *însuși glas* (vezi exemplele muzicale), un ambitus de octavă și cadențe interioare pe la și sol, finală pe sol.

melody built according to the principle of the quartet wheel, imperfect cadences on the G and C², perfect on the F final; and the third scale, enharmonic (nisabur) used in modulatory melodies, having no melody of its own.

In the Banat version, the eight tone uses three types of scales specific to the melodies *itself*: *the tone*, *troparion* and *antiphon*. In the melodies of the eight tone the *first tone itself* the ambitus falls into a small seventh, with inner cadences on F sharp and D, finale on D. The melodies of the eight tone *antiphon* fall into an ambitus of M6 D-H with inner cadences on A and D, final on F sharp. The melodies of the eight tone *troparion* use a scale different from that of the *the tone itself* (see musical examples), an octave ambitus and inner cadences on A and G, final on the G.



Exemplul nr. 36: *Glasul VIII - tropar*, melodie specifică
Example 36: *Tone VIII - troparion*, specific melody



Exemplul nr. 37: Scara glasului VIII - *tropar*
Example 37: The scale of *tone VIII - troparion*

Formule melodice:

Melodic formulas:



Exemplul nr. 38: Formula melodică inițială
Example 38: Initial melodic formula



Exemplul nr. 39: Formula melodică - mediane cadențiale
Example 39: Cadential median melodic formula



Exemplul nr. 40: Formula melodică finală
Example 40: Final melodic formula

CONCLUZII

Doresc să menționez că din cercetările mele cu privire la repertoriul bisericesc în general și la glasuri în special, am constatat asemănări ale melodiilor între:

- glasul I *însuși glas* și glasul I *tropar*;
- glasul I *tropar* și glasul II *tropar*;
- glasul III *însuși glas* și glasul III *tropar*;
- glasul IV *însuși glas* și glasul VIII *antifon*;
- glasul II *tropar*, glasul IV *tropar* și glasul VI *tropar*;
- glasul V *însuși glas* și glasul V *tropar*;
- glasul II *antifon* și glasul VI *însuși glas*;
- glasul VIII *însuși glas* și glasul VII *tropar*.

Menționez că deosebirile dintre melodiile specifice acestor glasuri se datorează în primul rând formulelor melodice inițiale și cadențiale și în cel de-al doilea rând ambitusului. Consider că în acest caz, care privește prezentarea justă a caracteristicilor melodiilor de strană din Banat precum și a celor din cântarea psaltică, este de o deosebită importanță analizarea temeinică a modelelor aflate în manualele de muzică bisericească folosite în studiu, dar și a cântărilor aflate în uz în stranele bisericilor în prezent, fiind astfel evitate confuzii și

CONCLUSIONS

I would like to mention that from my research on church repertoire in general and the tones in particular, I have found similarities in the melodies between:

- tone I *itself* and tone I *troparion*;
- tone I *troparion* and tone II *troparion*;
- tone III *itself* and tone III *troparion*;
- tone IV *itself* and tone VIII *antiphon*;
- tone II *troparion*, tone IV *troparion* and tone VI *troparion*;
- tone V *itself* and tone V *troparion*;
- tone II *antiphon* and the tone VI *itself*;
- tone VIII *itself* and tone VII *troparion*.

I mention that the differences between the melodies specific to these tones are due, firstly, to the initial and cadential melodic formulas and, secondly, to the ambitus. I believe that in this case, which concerns the fair presentation of the characteristics of the pew melodies from Banat as well as those from the psaltic chant, it is of great importance to thoroughly analyze the models found in the church music manuals used in the study, but also the songs in use in the pews of churches at present, thus avoiding confusions and discrepancies

discordanțe între lucrarea teoretică și cea practică. (Demenescu, 2008: 37)

Urmărind prezentarea justă a caracteristicilor melodiilor de strană din Banat precum și a celor din cântarea psaltică, am sesizat următoarele asemănări și deosebiri:

- glasul 1 tropar - stihiraric al variantei psaltice și glasul 1 tropar al variantei bănățene au aceeași formulă de debut și aceeași cadență finală

- glasul 2 tropar - stihiraric al variantei psaltice și glasul 2 tropar al variantei bănățene au aceeași formulă de debut și aceeași cadență finală

- glasul 3 tropar - stihiraric al variantei psaltice și glasul 3 tropar al variantei bănățene au aceeași formulă de debut și aceeași cadență finală, diferențiindu-se doar prin formula cadenței mediene, în cazul variantei bănățene aceasta coborând la relativa minoră a tonicii.

- glasul 8 trifonic al variantei psaltice, având la bază troparul Rusaliilor și fiind cel mai des utilizat în interpretarea la strană a glasului este aproape identic ca și formule melodice cu glasul 8 tropar al variantei bănățene. (Cinc, 2007)

Cu siguranță o analiză și mai profundă ar aduce la lumină și mai multe asemănări.

between theoretical and practical work. (Demenescu, 2008: 37)

Following the fair presentation of the characteristics of the pew melodies from Banat as well as those from the psaltic chant, I noticed the following similarities and difference:

- tone 1 troparion - stihiraric of the psaltic variant and the tone 1 troparion of the Banat variant have the same debut formula and the same final cadence;

- tone 2 troparion - stihiraric tone of the psaltic variant and tone 2 troparion of the Banat variant have the same debut formula and the same final cadence;

- tone 3 troparion - stihiraric tone of the psaltic variant and tone 3 troparion of the Banat variant have the same debut formula and the same final cadence, differing only by the formula of the median cadence, in the case of the Banat variant it descending to the relative minor of the tonic;

- tone 8 triphonic tone of the psaltic version, based on the troparion of Pentecost and being the most often used in the pew interpretation of the tone, is almost identical in melodic formulas to the tone 8 troparion of the Banat version. (Cinc: 2007)

Surely an even deeper analysis would bring to light even more similarities.

BIBLIOGRAFIE / REFERENCES

- Belean, N. (2004). *Asemănări și deosebiri dintre cântarea bisericească bizantină și cea bănățeană*. Citation: *Altarul Banatului*, Revista Arhiepiscopiei Timișoarei, Aradului, Caransebeșului, Gyulei și Vârșețului (1-3), Timișoara, România: Editura Mitropoliei Banatului.
- Brie, M. (2004). *Muzica bisericească la români până la sfârșitul sec. al XVIII-lea*. Preliminarii, în "Orizonturi teologice", an V, nr. 2, Oradea, 2004, pag. 89
- Cusma, D., Teodorovici I., Dobreanu, Gh. (1980). *Cântări bisericești*, România: Editura Mitropoliei Banatului, 122, 132, 154, 175, 330

- Demenescu, L. V. (2008). *Unele considerații cu privire la originea și evoluția muzicii bisericești din Banat*. Retrieved from: *Studii de istorie a Banatului*, Timișoara, România: Editura Universității de Vest din Timișoara, 37
- Demenescu, L. V. (2009). *Cântarea de strană bănățeană în contextul istorico-geografic după secolul VII* Retrieved from: Festivalul Internațional de Film Documentar Turistic și Religios „CARAIMANFEST”, Bușteni
- Firca, G. *Muzica bănățeană de tradiție bizantină*. Retrieved from crestinortodox.ro