

UNIVERSITATEA TRANSILVANIA DIN BRAŞOV

Facultatea de Muzică

Cristina Georgeta MOLDOVEANU

Autoare de cântări bisericeşti în monahismul românesc (sec. XIX – XX): monahiile EPIHARIA MOISESCU şi MAGDALINA NICOLESCU

Authors of church hymns in Romanian monasticism (19th-20th century): the nuns EPIHARIA MOISESCU and MAGDALINA NICOLESCU

REZUMAT

Conducător ştiinţific

Prof.dr. Petruţa Maria COROIU

BRAŞOV, 2024

CUPRINS

LISTA TABELELOR, FIGURILOR, SIMBOLURILOR	7
LISTA ABREVIERILOR	7
REZUMAT	8
ABSTRACT	9
INTRODUCERE	10
PARTEA I – MONAHIIILE EPIHARIA MOISESCU ŞI MAGDALINA NICOLESCU	13
CAPITOLUL I – BIOGRAFIA ŞI ACTIVITATEA CELOR DOUĂ MONAHII	13
1. MONAHIA EPIHARIA MOISESCU	13
1.1. Activitatea administrativă	15
1.2. Activitatea de creaţie	16
1.2.1. Creaţia muzicală religioasă	16
1.2.2. Creaţia laică	16
2. MONAHIA MAGDALINA NICOLESCU	17
2.1. Activitatea administrativă	18
2.2. Activitatea de creaţie	19
2.2.1. Creaţia muzicală religioasă	19
CAPITOLUL II – STRUCTURA LUCRĂRILOR COMPUSE DE CELE DOUĂ MONAHII	20
1. ELEMENTE ALE FORMELOR LITERARE	20
2. ELEMENTE ALE FORMELOR MUZICALE	22
PARTEA A II-A – ANALIZA LUCRĂRILOR COMPUSE DE CELE DOUĂ MONAHII	25
CAPITOLUL I – LUCRĂRILE COMPUSE DE MONAHIA EPIHARIA MOISESCU	25
1. SLUJBA ACOPERĂMÂNTULUI MAICII DOMNULUI	25
1.1. CÂNTĂRILE VECERNIEI	25
1.1.1. Stihirile de seară şi Slava	25
1.1.1.1. Analiza lingvistică şi muzicală	25
1.1.1.2. Concluzii	56
1.1.2. Stihirile de la Litie şi Slava	56
1.1.2.1. Analiza lingvistică şi muzicală	56
1.1.2.2. Concluzii	75
1.1.3. Stihirile de la Stihoavnă şi Slava	75
1.1.3.1. Analiza lingvistică şi muzicală	75
1.1.3.2. Concluzii	94
1.2. CÂNTĂRILE UTRENIEI	94
1.2.1. Sedelna 1	94
1.2.1.1. Analiză lingvistică şi muzicală	94
1.2.1.2. Concluzii	99
1.2.2. Sedelna 2	99
1.2.2.1. Analiză lingvistică şi muzicală	99
1.2.2.2. Concluzii	104
1.2.3. Stihirile de la Laude şi Slava	104
1.2.3.1. Analiză lingvistică şi muzicală	104

1.2.3.2. Concluzii	123
2. SLUJBA ADORMIRII MAICII DOMNULUI	124
2.1. CÂNTĂRILE VECERNIEI	124
2.1.1. Stihirile de seară și Slava	124
2.1.1.1. Analiza lingvistică și muzicală	124
2.1.1.2. Concluzii	174
2.1.2. Stihirile de la Litie și Slava	175
2.1.2.1. Analiza lingvistică și muzicală	175
2.1.2.2. Concluzii	206
2.1.3. Stihirile de la Stihovă	207
2.1.3.1. Analiza lingvistică și muzicală	207
2.1.3.2. Concluzii	240
2.2. CÂNTĂRILE UTRENIEI	241
2.2.1. Sedelnele 1 și 2	241
2.2.2. Stihirile de la Laude și Slava	241
2.2.2.1. Analiza lingvistică și muzicală	241
2.2.2.2. Concluzii	264
CAPITOLUL II – LUCRĂRILE COMPUSE DE MONAHA MAGDALINA NICOLESCU	266
3. SLUJBA SFINTEI MARI MUCENIȚE FILOFTEIA	266
3.1. CÂNTĂRILE VECERNIEI	266
3.1.1. Stihirile de seară și Slava	266
3.1.1.1. Analiza lingvistică și muzicală	266
3.1.1.2. Concluzii	280
3.1.2. Stihirile de la Litie și Slava	281
3.1.2.1. Analiza lingvistică și muzicală	281
3.1.2.2. Concluzii	297
3.1.3. Stihirile de la Stihovă și Slava	298
3.1.3.1. Analiza lingvistică și muzicală	298
3.1.3.2. Concluzii	312
3.2. CÂNTĂRILE UTRENIEI	313
3.2.1. Sedelna 1 și Slava	313
3.2.1.1. Analiză lingvistică și muzicală	313
3.2.1.2. Concluzii	322
3.2.2. Sedelna 2 și Slava	323
3.2.2.1. Analiză lingvistică și muzicală	323
3.2.2.2. Concluzii	331
3.2.3. Stihirile de la Laude și Slava	332
3.2.3.1. Analiză lingvistică și muzicală	332
3.2.3.2. Concluzii	342
4. SLUJBA SFÂNTULUI CUVIOS DIMITREI CEL NOU	343
4.1. CÂNTĂRILE VECERNIEI	343
4.1.1. Stihirile de seară și Slava	343
4.1.1.1. Analiza lingvistică și muzicală	343



4.1.1.2. Concluzii	355
4.1.2. Stihirile de la Litie și Slava	356
4.1.2.1. Analiza lingvistică și muzicală	356
4.1.2.2. Concluzii	371
4.1.3. Stihirile de la Stichoavnă și Slava	372
4.1.3.1. Analiza lingvistică și muzicală	372
4.1.3.2. Concluzii	385
4.2. CÂNTĂRILE UTRENIEI	385
4.2.1. Sedelna 1 și Slava	385
4.2.1.1. Analiza lingvistică și muzicală	385
4.2.1.2. Concluzii	392
4.2.2. Sedelna 2 și Slava	392
4.2.2.1. Analiza lingvistică și muzicală	392
4.2.2.2. Concluzii	401
4.2.3. Stihirile de la Laude și Slava	401
4.2.3.1. Analiza lingvistică și muzicală	401
4.2.3.2. Concluzii	413
5. SLUJBA SFÂNTULUI CUVIOS GRIGORIE DECAPOLITUL	415
5.1. CÂNTĂRILE VECERNIEI	416
5.1.1. Stihirile de seară și Slava	416
5.1.1.1. Analiza lingvistică și muzicală	416
5.1.1.2. Concluzii	445
5.1.2. Stihirile de la Litie și Slava	446
5.1.2.1. Analiza lingvistică și muzicală	446
5.1.2.2. Concluzii	467
5.1.3. Stihirile de la Stichoavnă și Slava	467
5.1.3.1. Analiza lingvistică și muzicală	467
5.1.3.2. Concluzii	487
5.2. CÂNTĂRILE UTRENIEI	487
5.2.1. Sedelna 1	487
5.2.1.1. Analiză lingvistică și muzicală	487
5.2.1.2. Concluzii	494
5.2.2. Sedelna 2	494
5.2.2.1. Analiză lingvistică și muzicală	494
5.2.2.2. Concluzii	500
5.2.3. Stihirile de la Laude și Slava	500
5.2.3.1. Analiză lingvistică și muzicală	500
5.2.3.2. Concluzii	523
CAPITOLUL III – CONCLUZII GENERALE	524
BIBLIOGRAFIE	530
ANEXE	532
Anexa 1	532
Anexa 2	567



INTRODUCERE

Tema lucrării de față s-a conturat odată cu cântarea auzită la Denia de marți seara „Doamne, femeia cea ce căzuse în păcate multe” despre care ulterior am aflat că este o idiomelă scrisă în glasul opt de Sfânta Casiana, cea mai cunoscută femeie imnograf al spațiului răsăritean, a cărei lucrare a trecut atât examenul timpului cât și pe cel al traducerilor, muzica și textul păstrându-se în cea mai bună formă până în zilele noastre. Acest aspect m-a determinat să cercetez îndeaproape și să descopăr cu emoție că în panoplia compozitorilor din spațiul românesc sunt menționate monahiile Epiharia Moiescu și Magdalena Nicolescu, a căror compoziții au fost tipărite la începutul secolului XX. **Motivația alegerii temei** a fost dorința de a scoate în evidență importanța realizării celor cinci slujbe, a momentului în care au fost create și a scopului, demonstrate prin analiza melodică, hermeneutică, semantică și stilistică, care adună laolaltă toate caracteristicile muzicii bisericești de rit bizantin, ca alternativă valoroasă a repertoriului liturgic psalmodiat astăzi și nu în ultimul rând poziționarea celor două compozitoare în actualitate, la același nivel cu figurile marcante ale genului. Cercetarea de față are rolul de a pune în valoare talentul, iscusința și osteneala care au condus la lucrările create spre împlinirea dorinței exprimată de monahia Magdalena Nicolescu în prefața Slujbei Sfântului Grigorie Decapolitul „de a fi bine primite și puse în întrebunțare prin sfintele lui Dumnezeu locașuri” secundată în același glas de monahia Epiharia și de evlavia acestora pentru Maica Domnului și Sfinții cărora le-au fost închinat slujbele. După stabilirea metodologiei bazată pe examinarea comparativă cu lucrări similare scrise înainte de anul 1900 care au constituit fără doar și poate sursa de inspirație și a strategiei de studiu sugerată prin cele mai importante elemente care definesc conținutul și caracterul lucrărilor, am structurat în subcapitole liniile directe pentru o analiză lingvistică succintă și una muzicală detaliată, axată pe procedeele de lucru surprinse în ansamblul modal, melodic, ritmic și cadențial, redată într-un limbaj care se îndreaptă mai mult către terminologia caracteristică sferei apusene, dintr-o perspectivă occidentală, întrebunțate pentru a crește gradul de accesibilitate către cunoașterea tezaurului muzicii bisericești de rit bizantin.

În structura tezei fiecare monahie are rezervat capitolul în care sunt dezvoltate direcțiile de cercetare pornite de la prezentarea generală a fiecărei lucrări la analiza amănunțită a elementelor definitorii, finalizate cu concluziile aferente. Primul capitol din partea întâi a tezei l-am dedicat biografiei, activității administrative, de creație și editoriale a fiecărei monahii, unde sunt consemnate rezultatele cercetărilor întreprinse pentru această direcție, prin care consider că am clarificat prin argumentele aduse datele biografice ale celor două monahii, aspect foarte important în identificarea corectă a perioadei în care cele două au viețuit.

Capitolul secund este structurat pe subcapitole dedicate formelor de bază ale lucrărilor compuse de cele două monahii în care sunt prezentate elemente ale formei literare identificate în organizarea internă a cântărilor Vecerniei Mari cât și în cele ale Utreniei cărora li se alătură elementele formei muzicale, definite cât mai accesibil pentru o bună cunoaștere și înțelegere a procesului de întrepătrundere la nivelul fiecărui moment liturgic. Partea a doua a lucrării este structurată pe două capitole care tratează lucrările fiecărei monahii. În capitolul unu sunt înregistrate cele două slujbe scrise de monahia Epiharia Moiescu, Slujba Acoperământului și cea Adormirii Maicii Domnului iar în cel secund cele trei lucrări semnate de monahia Magdalena Nicolescu, dedicate Sfintei Marii Mucenițe

Filofteia de la Argeş, Sfântului Cuvios Dimitrie cel Nou, ocrotitorul Bucureştilor şi Sfântului Grigorie Decapolitul de la Bistriţa, pentru fiecare în parte alcătuind un studiu comparativ aprofundat al sistemelor muzicale, liniilor modale configurative, ambitusului melodic, sistemului intervalic, celui cadenţial, al tipurilor de modulaţii şi ornamentării, aferente fiecărei categorii de cântări aflate în structura Vecerniei Mari şi a Utreniei, finalizate cu concluziile în care am surprins aspectul contributiv al fiecărei autoare la îmbogăţirea repertoriului liturgic. Întregul demers analitic aduce concluzii valoroase şi convingătoare la nivel compoziţional şi în egală măsură al celui pedagogic, care atât în contextul începutului de secol XX cât şi în cel de astăzi reprezintă remarcabile puncte de plecare în procesul de creaţie, în cel al exerciţiilor de paralaghisire, intonaţie şi rostire şi nu în ultimul rând în cel al introducerii în circuitul liturgic, acolo unde este locul binemeritat al acestor lucrări.

Cel de-al treilea şi ultimul capitol este dedicat concluziilor generale în care sunt expuse trăsăturile comune dar şi particularităţile identificate pe parcursul analizei, în privinţa autoarelor şi a lucrărilor semnate de acestea. În ultima parte a acestuia am considerat oportun să supun atenţiei că în momentul cercetărilor de început am descoperit în jur de şaisprezece monahii trăitoare în aceeaşi perioadă cu cele alese pentru teza de doctorat, a căror contribuţie este definitorie în păstrarea muzicii bisericeşti de origine bizantină la strana mănăstirilor, mai ales în perioadele de grea încercare în care efectele produse de decretul 410/1959 a avut consecinţe dezastruoase în desfăşurarea şi continuitatea vieţii monahale şi implicit a serviciului liturgic. Calitatea de cântăreţe şi nu de puţine ori cea de copist, activitate extrem de apreciată în acele vremuri, consider că a reprezentat o trăsătură de bază în profilul tuturor celor ce alegeau slujirea lui Dumnezeu, cântarea psaltică necesitând cunoştinţe aprofundate de citire, scriere neumatică şi în egală măsură a caracteristicilor întregului sistem modal. Aici interveneau cu răbdare, pricepere şi multă dăruire monahiile cunoscătoare, acele chipuri îngereşti dedicate vieţuirii duhovniceşti precum au fost monahiile Epiharia Moisescu şi Magdalina Nicolescu, care la rândul lor au recunoscut şi mărturisit sprijinul şi contribuţia celor care le-au fost îndrumătoare dintru început. Cu siguranţă, pentru o însuşire complexă a muzicii psaltice sunt necesare cunoştinţe de organizare a cântărilor cuprinse în tipic, de dogmatică, liturgică şi cu siguranţă multe alte domenii care se înlănţuiesc într-o profundă legătură intrinsecă cu vieţuirea în cadrul mănăstiresc, model pentru toţi cei ce îşi doreau să dobândească experienţă în acest domeniu, aspect perfect valabil şi în prezent.

Întregul demers analitic aduce concluzii valoroase şi convingătoare la nivel compoziţional şi în egală măsură al celui pedagogic, care atât în contextul începutului de secol XX cât şi în cel de astăzi reprezintă remarcabile puncte de plecare în procesul de creaţie, în cel al exerciţiilor de paralaghisire, intonaţie şi rostire şi nu în ultimul rând în cel al introducerii în circuitul liturgic, acolo unde este locul binemeritat al acestor lucrări.

PARTEA I

MONAHIIILE EPIHARIA MOISESCU ŞI MAGDALINA NICOLESCU

CAPITOLUL I – BIOGRAFIA ŞI ACTIVITATEA CELOR DOUĂ MONAHII

1. MONAHIA EPIHARIA MOISESCU

În baza cercetărilor întreprinse am reușit să înlătur îndoiala strecurată de-a lungul timpului asupra datelor biografice ale monahiei Epiharia Moiescu, care s-a născut în anul 1864 în Satulung – Săcele, județul Brașov și a trecut la cele veșnice în anul 1943 la Mănăstirea Bistrița, județul Vâlcea.

1.1. Activitate administrativă

Punctând cele mai importante momente, în anul 1911 monahia Epiharia Moiescu este numită în funcția de directoare a Leagănelui Sfânta Ecaterina din București, iar un an mai târziu, la data de 16 mai, semnează actul de înființare a Societății religio-culturale „Acoperământul Maicii Domnului”, pe care o conduce până la sfârșitul vieții, mutându-se definitiv la Bistrița în urma hotărârii Ministerului Cultelor. La mănăstirea Bistrița rămâne treisprezece ani, timp în care revitalizează mănăstirea, preluată într-o stare avansată de degradare în care viețuie un singur monah care se îngrijea de racla cu moaștele Sfântului Grigorie Decapolitul. În anul 1925, monahia Epiharia Moiescu va fi numită de Episcopul Vartolomeu Stănescu, stareț a Mănăstirii Hurezi cu scopul de a schimba modul de viețuire al monahiilor prin înlocuirea sistemului „de sine” cu cel „de obște”, pentru ca în anul 1940 să revină la mănăstirea sa de suflet și la activitățile cărora și-a dedicat întreaga viață. După trei ani în ziua de 14 septembrie, monahia Epiharia Moiescu trece la cele veșnice fiind înmormântată în cimitirul schitului Păpușa care aparținea de mănăstire la vremea aceea, la deshumarea de șapte ani fiind mutată în curtea mănăstirii Bistrița foarte aproape de locul în care a slujit ani de zile, de strana dreaptă a sfintei mănăstiri alături de care au fost înmormântate nepoatele sale Olga și Teodosia Gologan care au urmat cu demnitate misiunea mătușii lor.

1.1. Activitate de creație

1.1.1. Creația muzicală religioasă

La zece ani de la absolvirea Seminarului „Nifon Mitropolitul” din București, monahia Epiharia Moiescu cântăreață la strana dreaptă în Mănăstirea Țigănești, semnează prima sa lucrare „Slujba Acoperământului Maicii Domnului”. În anul 1911 publică un „Manual de cântări bisericești care cuprinde slujba completă a Adormirii Maicei lui Dumnezeu, Prohodul Adormirii Maicei Domnului, Ediția a II-a”, precum și compoziții ale altor autori cum ar fi: Macarie Ieromonahul, Ștefanache Popescu sau Nicolae Apostolescu. În perioada 1911-1940, deși nu mai apare nici o lucrare publicată sub semnătura monahiei Epiharia Moiescu, aceasta desfășoară o activitate prolifică alcătuiind lucrări de psaltichie spre „întărirea vieții călugărești a monahiilor din țară prin învățătură și muncă, potrivit nevoilor noastre sufletești și naționale”, care au rămas în manuscris, aflate spre păstrare în mănăstirile Polovragi și Tismana¹¹, din care amintim Axioane, Heruvice și un foarte frumos Polieleu „Cuvânt Bun”, închinat Maicii Domnului.

1.1.2. Creația laică

În anul 1910 monahia Epiharia găsește timp și inspirație pentru broșura „O chestiune de interes moral” publicată de Institutul de Arte grafice și Editura „Minerva”, București pe care o semnează în calitate de directoare a „Leagănelui Sfânta Ecaterina”, prin care face apel la oamenii înstăriți ai țării pentru a se implica în opera de binefacere pe care intenționa să o înceapă pentru creșterea și educarea orfanilor.

2. MONAHIA MAGDALINA NICOLESCU

Datele biografice ale monahiei Magdalina Nicolescu erau înscrise la interferența dintre sec. XIX și XX, o perioadă incertă, singurele repere aflate la îndemână fiind anii în care au fost tipărite lucrările sale și anul 1933 care o găsea în ascultarea de stareță a Mănăstirii Zamfira. Cercetările întreprinse în arhiva Mănăstirii Zamfira, au scos la iveală documente în care se regăsesc datele biografice ale monahiei Magdalina Nicolescu, care atestă faptul că s-a născut în data de 10 februarie 1873 la București și a încetat din viață în data de 11 ianuarie 1939 la mănăstirea în care s-a format și a viețuit.

2.1. Activitate administrativă

În anul 1908, stareță a mănăstirii Zamfira este menționată „Monahia Marina, care va crește generații de maici”¹⁴ între care cu siguranță s-a aflat și monahia Magdalina Nicolescu. Până în anul 1925 nu am reușit să aflu concret dacă în scaunul stăreției a rămas monahia Marina, însă cu siguranță în data de 20 mai 1925 în „Tabloul cu Membrele Consiliului Iconomic, spiritual și de numărul călugărițelor și al surorilor din Sfânta Monastire Zamfira, jud. Prahova” la prima poziție este menționată monahia Magdalina Nicolescu cu „funcțiunea de stăreță”, la „alte note” fiind consemnate activitățile pe care le desfășura în acel moment, respectiv „Cântăreață, Compozitoare de cântări bisericești și Maestră în arta broderiei artistice”. Anul 1933, singura semnalare a existenței sale în afara anilor în care au fost tipărite lucrările sale, o poziționează în aceeași funcție administrativă pe care constituie să o îndeplinească până în anul 1937, în care aflăm „stareță pe monahia Teodora Teodorescu.

2.2. Activitate de creație

2.2.1. Creația muzicală religioasă

Primele compoziții ale monahiei Magdalina Nicolescu văd lumina tiparului într-un singur volum, în al cărui conținut se află Slujba Cuviosului Dimitrie cel Nou de la București, urmată de cea a Sfintei Marii Mucenițe Filoftea de la Curtea de Argeș, editată în anul 1902 la Tipografia Cărților Bisericești din București. Trei ani mai târziu, primește aprobarea Sfântului Sinod pentru tipărirea manuscrisului care cuprindea Slujba Sfântului Grigorie Decapolitul, astfel încât aceasta vede lumina tiparului un an mai târziu. După acest an Monahia Magdalina Nicolescu a continuat să compună, unele din lucrările sale fiind incluse în cărțile sale de Ion Popescu Pasărea sub denumirea de melofaceri.

CAPITOLUL II – STRUCTURA LUCRĂRILOR COMPUSE DE CELE DOUĂ MONAHII ÎN CADRUL LAUDELOR BISERICEŞTI

1. ELEMENTE ALE FORMELOR LITERARE

În cântările Vecerniei și Utreniei care reprezintă elementele de bază ale lucrărilor analizate, din cele patru forme principale cristalizate de-a lungul veacurilor, regăsim stihirile, imnurile scurte desfășurate într-o formulă melodico-ritmică complexă grupate în cicluri tematice generate de contextul liturgic și podobia, troparul cu un tipar melodic creat pe calapodul modal al glasului caracteristic, cu aceeași metrică ce constituie model pentru cântările cu conținut literar și tematică asemănătoare. La începutul cântărilor Utreniei se identifică sedelnele cu o construcție derivată tot din tropar, care reprezintă cântări liturgice ale catismelor ce alcătuiesc psalmii. În conformitate cu rânduiala slujbei din Tipicon, Vecernia din punct de vedere al formelor imnografice are în componența sa Stihirile de Seară la care se pot adăuga Stihirile Sfântului prăznuit, Stihirile de la Litie și Stihirile de la Stihovna, iar Utrenia se deschide cu cele două Sedelne intercalate cu catismele Psalterii și de încheie cu stihirile de la Laude, finalizate cu cântările Slavelor. Conform indicațiilor aflate în Minei, toate stihirile menționate au ca model podobiile glasurilor în care urmează să fie cântate, excepția aparținând stihirilor de la Litie construite pe samoglasnice. Pe tot parcursul studiului vom regăsi în textele cântărilor formele arhaice ale unor cuvinte întrebuințate în limbajul bisericesc scrise în sistemul ortografic stabilit în anul 1881 când alfabetul latin a fost adoptat oficial, inclusiv de către Biserica Ortodoxă Română.

1. ELEMENTE ALE FORMELOR MUZICALE

Metrica, accentele și conținutul mesajului dogmatic al versetelor ce alcătuiesc textul rugăciunilor sunt puse în evidență prin arhitectura sonoră special creată pentru fiecare în parte, ceea ce definește în muzica bisericească cele patru stiluri: Recitativ, Irmologic, Stihiric și Papadic. În cele cinci slujbe se identifică stilul Irmologic întrebuințat în cântarea podobiilor și a stihirilor, în care relația dintre muzică și textul psaltic este foarte strânsă prin legătură strictă între silabă și sunet, metrica foarte simplă, ritmica cu durate egale de o bătaie, două note în ridicarea mâinii și foarte rar triolet, dactil sau anapest, tempo alert, linie melodică simplă cu mers sinuos ascendent, descendent, întrerupt de salturi cuprinse între trei până la opt trepte, ambitus restrâns de cel mult o octavă și ornamentație redusă și cel Stihiric întrebuințat în cântarea Slavelor, unde relația dintre muzică și textul psaltic este mai lejeră, în condițiile în care unei silabe îi corespund două, trei sunete diferite, metrica și ritmica complex structurată, tempo moderat, linie melodică alcătuită pe mersul treptat în cele două sensuri cu inserții de intervale cuprinse între trei și cinci sunete, ambitus larg care poate depăși octava, stil ornamentat cu finaluri melismatice. Toate elementele expuse au ca punct de plecare notația psaltică neumatică alcătuită din semnele vocale care urcă sau coboară melodia, cele timporale (clasma, apli, gorgonul sau digorgonul) responsabile cu succesiunile ritmice ale treptelor propuse, cele consonante care susțin procesul de ornamentare (varia, omalonul, epistروفul, antichenoma, psifistonul și eteronul), ftoralele și mărturiile aferente celor opt glasuri încadrate în genurile diatonic, cromatic și enarmonic proprii muzicii bisericești⁵⁷ regăsite în analiza muzicală a celor cinci slujbe aflate în conținutul părții secunde a lucrării de față.

PARTEA A II-A

ANALIZA LUCRĂRILOR COMPUSE DE CELE DOUĂ MONAHII

CAPITOLUL I – LUCRĂRILE COMPUSE DE MONAHIA EPIHARIA MOISESCU

În acest capitol am pus accent pe studiul amănunţit al fiecărei lucrări semnate de autoare, al cărui scop este determinat de evoluţia stilistică a conţinutului sonor, definită prin împletirea între componentele variaţionale valorificate cu fiecare tipar melodic şi conceptul personal provenit din experienţa de strană, cunoştinţele muzicale dobândite precum şi stăpânirea artei componistice la cel mai înalt nivel.

1. SLUJBA ACOPERĂMÂNTULUI MAICII DOMNULUI

În subcapitolul dedicat Vecerniei (1.1) am prezentat succint analiza lingvistică, în detaliu analiza muzicală şi conluziile ce se impun pentru Stihirile de seară (1.1.1.), Stihirile de la Litie (1.1.2.) şi Stihirile de la Stihioavnă (1.1.3.), toate finalizate cu cântarea Slavei.

Analiza structurii celor şase stihiri incluse în prima parte a Vecerniei Mari subliniază modul în care monahia Epiharia dinamizează discursul melodic în raport cu structura podobiilor, prin întrebuiţarea unui număr mai mare de intervale în profilul discursului melodic atât pe parcursul liniei melodice din interiorul propoziţiilor cât şi la interferenţa dintre ele, punând mereu accent pe alternarea registrelor dar şi a genurilor în contextul inflexiunilor modulatorii, aducând astfel un suport sonor bogat în expresivitatea cea mai potrivită cu susţinerea conţinutului ideatic al textului. Stihirile Litiei scrise pe samoglasnicele glasurilor autentice ale fiecărui gen propriu muzicii bisericeşti alcătuiesc un tablou modal complex pe care autoarea a concentrat elementele conturului melodic ondulatoriu combinat cu inserţiile anticipaţiilor devenite leitmotiv pe parcursul liniilor melodice precum şi la confluenţa acestora, susţinut de sistemul cadenţial într-o unitate generată de întrebuiţarea aceloraşi tipare cadenţiale create pe treptele aferente. Păstrând nota cântărilor anterioare, identificăm o sumă de similitudini menite să contureze unitatea melodică în care se desfăşoară finalul slujbei Vecerniei prin cele trei stihiri create la rândul lor pe câte unul din cele trei genuri din care autentic cromatic, plagal diatonic şi enarmonic. În mod obişnuit stihirile Stihioavnei aveau ca sursă de inspiraţie o podobie proprie glasului, în cazul de faţă arhitectura melodică este inspirată de samoglasnice ceea ce permite autoarei să exceleze într-o evoluţie de natură melodică exprimată prin anticipaţii combinate cu traiecte sinusoidale şi intervale de trei până la patru trepte în ambitusul unei octave pe parcursul primei şi celei din urmă stihiri, cea secundă fiind construită pe arcuiri ample legate exclusiv prin salturi de terţă în desfăşurarea intervalului de nonă mare. Cântările Slavei propuse de monahia Epiharia au ca numitor comun linii melodice ample construite pe arcuiri sonore alternative care conferă un traiect liniştit, aşezat în matca conturului sinusoidal îmbogăţit cu elemente ale profilului intervalic care inserează culminaţii detensionate prin formule ritmico-melodice create pe trepte alăturate bogat ornamentate. Toate elementele travaliului componistic subliniază preocuparea monahiei Epiharia Moiescu pentru crearea contextului melodic potrivit fiecărui cuvânt aflat în rugăciunile ce alcătuiesc cântările, demonstrând astfel că muzica slujeşte cuvântul.

Capitolul secund se adresează Utreniei (1.2.) în care sunt surprinse analizele lingvistice, muzicale și concluziile celor două Sedelne (1.2.1. și 1.2.2.) cântate în prima parte a slujbei și stihirilor și Slavei de la Laude (1.2.3.) care finalizează slujba dimineții, urmate în mod constant de cântările Slavei. Prima sedelnă are ca model podobia glasului 3 semnată de Macarie Ieromonahul, într-o desfășurare melodică creată pe mersul sinuos al ambitusului de septimă mică, presărată cu câteva anticipații și salturi de terță și cvartă pe parcursul celor unsprezece propoziții. La polul opus, autoarea propune o frazare în care cuprinde două versete, alcătuită prin augmentare numai șase propoziții în țesătura cărora se identifică aceleași intervale, arcuiri ample și mai multe anticipații care imprimă în anumite locuri un scurt recitativ, finalizate pe formule cadențiale similare cu cele ale automelei. Sedelna secundă se înscrie în aceeași serie a cântărilor inspirate, în cazul de față, de cântarea glasului 6 „A treia zi din groapă ai înviat” alcătuită din șapte propoziții cu un profil melodic presărat cu intervale de terță și cvartă desfășurat în ambitusul restrâns al intervalului de sextă mare, finalizat în cadențe pe tiparul broderiei inferioare, al notei de pasaj ascendent și a celui ascendent cu anticipație. Stihirile și Slava Laudelor reprezintă legătura cu Sfânta Liturghie dedicată prăznirii Cinstului Acoperământ al Maicii Domnului. Cu ajutorul procedurilor variaționale podobia glasului opt „O Prea slăvită minune” este vizibil prezentă în arhitectura sonoră concepută de monahia Epiharia Moisescu pentru cele trei stihiri, a căror dimensiuni înregistrează unsprezece, nouă și respectiv opt propoziții, ca rezultat al propriului mod de frazare al textului aflat în Minei față de cele zece identificate în model, pe un ambitus situat între treptele di(sol) grav și di(sol) pentru prima și ultima stihire, respectiv di(sol) grav și ke(la) pentru stihira secundă, raportat la scara diapason a glasului 8 aflată între sunetele ni(do) și ni(dọ). Sistemul intervalic al modelului este construit pe salturile de terță, cvartă și octavă, din care autoarea păstrează propunerile pentru prima stihiră, în profilul ultimelor două înlocuind intervalul de octavă cu cel al cvintei și sextei, transformând însă formula cadențială a notei de pasaj descendent cu finalitatea pe sunetul di(sol)-grav în leitmotivul stihirilor, aspect care confirmă întinderea melodică menționată. Și în cântarea Slavei amprenta personală a creativității monahiei Epiharia este prezentă prin extinderea la șaisprezece propoziții față de cele treisprezece semnate de Ieromonahul Visarion, augmentare provenită din reșezarea versetelor în contextul melodic propus pe scara mixtă a glasului 6 într-un ambitus redus la intervalul de nonă mare față de undecima mică identificată în model. Profilul melodic bazat în general pe conturul ondulatoriu interferează cu salturile de terță, cvartă și septimă, considerate de autoare suficient de expresive, finalitatea acestuia fiind asigurată prin treptele cadențiale proprii glasului de bază cărora le adaugă încă două prim prisma diversificării sonore și nu în ultimul rând pentru susținerea textului.

2. SLUJBA ADORMIRII MAICII DOMNULUI

Lucrarea dedicată Adormirii Maicii Domnului se încadrează în categoria praznicelor Împărătești și înregistrează o elaborare de mare complexitate în privința stihirilor de seară dar mai ales a cântării Slavei creată pe cele opt glasuri proprii muzicii bisericești. Și în această lucrare am structurat subcapitolele Vecerniei (2.1.) și Utreniei (2.2.) în stucturile menționate anterior, reușind astfel să păstrez caracteristicile analizei în aceeași parametri, pentru Stihirile de seară (2.1.1.), Stihirile de la Litie (2.1.2.) și Stihirile de la Stihioavnă (2.1.3.) finalizate cu cântarea Slavei.

Podobia primului glas „O prea Slăvită minune” semnată de Macarie Ieromonahul inspiră cele trei stihiri, este foarte cunoscută și întrebuințată pentru plurivalența melodică care susține într-un mod adecvat conținutul dogmatic al textului, pe parcursul celor unsprezece propoziții preluate de autoare în prima stihiră, augmentate în stihira secundă la treisprezece și diminuată la zece în cea din urmă. Travaaliul variațional ades întrebuințat în acest context stilistic aduce arcuiri și formule melodice similare, preluate întocmai ori secvențate pe ambitusul scării modale în ultima stihiră, în interiorul intervalelor de nonă mare în prima stihie și în cel de decimă mare în cea secundă, oferind astfel un spațiu sonor bogat exprimării propriei versiuni melodice. Din punct de vedere intervalic alături de obișnuitele salturi de terță și cvartă, monahia Epiharia Moisescu dinamizează linia melodică a ultimelor două stihiri cu intervalele de sextă, respectiv de octavă, mișcare îndrăzneată asumată în plan prozodic, toate finalizate pe tiparul clasic al formulelor cadențiale ale anticipației, echapée, broderiei ori notei de pasaj create pe ambele sensuri. De menționat faptul că formula echapée creată pe treptele zo`si`-di(sol) devine leitmotiv ritmico-melodic pentru același verset plasat în penultima propoziție, parte componentă a finalului atribuit fiecărei stihiri conceput de autoare. Slava stihirilor de seară își începe periplul modal în cele aproape cincizeci de propoziții scrise sub ambele semnături cu primul glas cu care se și finalizează. Cu două excepții monahia Epiharia inspirată de lucrarea lui Anton Pann propune același număr de propoziții sau chiar unul mai mare, augmentând discursul melodic finalizat cu un număr mai mare de cadențe aferente glasurilor respective. Trecerea prin scările modale se face cu ușurință prin notarea ftoralelor proprii, aspect înlesnit și prin diversitatea ambitusului întrebuințat în ambele lucrări. Fie că baza intervalului este mai jos cu una sau trei trepte, fie că vârful acestuia se situează mai jos la rândul său sau mai sus cu două, trei trepte, octava aferentă scărilor modale este înlocuită în general cu nona mare și punctual cu decima și undecima mare în varianta model, autoarea alegând cu excepția fragmentului propriu glasului 2 unde înregistrează un ambitus de duodecimă micșorată, scara modală ori fluctuații de oridinul septimei mari și cel mult al intervalului de nonă mare, ceea ce conferă o omogenitate a fluxului melodic care susține textul literar al Slavei. Finalitate frazărilor sunt reprezentate prin cadențele bazate pe tiparele anterior amintite, cărora autoarea adaugă o formulă a notei de pasaj descendent cu anticipație, și o structură echapée extinsă pe saltul de cvartă pa`re`-ke(la), care aduce printr-o singură mișcare linia melodică din registrul acut în cel mediu. Din punct de vedere al inflexiunilor modulatorii aflate într-un număr limitat, putem conchide faptul că fac parte din procesul de pregătire și tranziție între glasuri ceea ce le conferă o notă de firesc, trăsătură asumată și redată în aceeași manieră de autoare. Cele patru stihiri ale Litiei, prin natura indicațiilor existente în Minei acoperă cele trei genuri aflate în muzica bisericească, prima scrisă în glasul 1, următoarele două în glasul 2 și ultima în glasul 3, asigurând astfel o paletă complexă dispusă de autoare într-o simetrie ritmico-melodică creată între prima și cea de-a treia stihiră, stihira secundă și ultima. Cu toate acestea pentru fiecare, monahia Epiharia Moisescu a dezvoltat un context sonor înscris în ambitusuri diferite, prima derulată pe decima mică a treptelor ke(la) grav-ni`do`, a doua pe duodecima creată între sunetele ni(do)- di(sol) la nivelul șapte al sistemului difoniei, cea de-a treia în octava pa(re)-pa`re` și ultima în intervalul de nonă mare cuprins între treptele pa(re)-vu`mi`, aspect care a permis desene melodice ample, dinamice prin inserarea salturilor de terță, cvartă și cvintă legate prin anticipații și finalizate cu ajutorul formulelor cadențiale consacrate stilului irmologic. Slava Litiei este scrisă în plagalul primului glas conform tuturor rigorilor impuse de stilul stihiraric pe întinderea a treizecișipatru de propoziții în varianta lui Anton Pann și de numai douăzecișidouă în conceptul monahiei Epiharia Moisescu, pe un

profil melodic prelucrat cu ajutorul procedeelelor variaţionale melodice şi ritmice al căror rezultat este materializat în traiecte ondulatorii îmbogăţite cu formule ornamentale, anticipaţii şi salturi pornite de la terţă, cvartă, cvintă, combinaţiile dintre ele pe tiparul intervalelor construite pe treaptă comună, pe care le particularizează prin adăugarea salturilor de septimă şi octavă într-un ambitus de undecimă perfectă creat între treptele zo(si)grav şi vu(mi). Sistemul cadenţial este diversificat prin combinarea tiparului anticipaţiei cu cel al broderiilor superioare sau inferioare, al notei de pasaj create în ambele sensuri, cu formula echapée, pregătite cu fragmente melodice diminuate încadrate perfect în frazarea proprie. Stihirile Stihovnei spre deosebire de cele ale primei lucrări, reprezintă prelucrări alcătuite de autoare după cele scrise de Dimitrie Suceveanu, în acelaşi glas 4 leghetos. Cu toate acestea în profilul melodic al fiecărei stihiri propuse de monahia Epiharia Moisescu se identifică o linie melodică inspirată de model însă diferenţiată prin secvenţare, inversare, recurenţă şi de cele mai multe ori suprimare a sunetelor care conchid într-un context sonor adecvat propriului concept cu care susţine textul cântărilor. Prezenţa intervalelor de terţă, cvartă în mod constant şi câteva cvinte inserate printre anticipaţiile de patru şi chiar cinci trepte, conduce la alternarea pasajelor dinamice cu scurtele momente recitative, într-o contopire a schimbărilor de registru de care se foloseşte în ambitusul de nonă mică pentru primele două stihiri şi decimă mică pentru ultima stihiră. Construind acelaşi număr de propoziţii, deosebirea este asigurată prin întrebuintare diferită a treptele cadenţiale ceea ce determină şi regândirea desenului melodic, în interiorul căruia identificăm inflexiuni modulatorii numai la nivelul ultimelor două stihiri, prima rămânând în spectrul timbral al glasului de bază. Cântarea Slavei este reprezentată de Anton Pann pe parcursul celor treizecişisapte de propoziţii de mare amplitudine, ornamentate în conformitate cu rigorile impuse de stilul stihiraric într-un ambitus de undecimă creat între treptele ke(al)-grav şi pa(re), sursă de inspiraţie pentru monahia Epiharia care diminuează discursul melodic la treizeci de propoziţii cu ajutorul procedeelelor de variaţie, conducând traiectul sonor din zona suboctaviană pe arcuiri largi secvenţate cu ajutorul treptelor superioare, plasând astfel conţinutul literar al textului într-un alt context melodic raportat la model, în intervalul de duodecimă alcătuit între treptele di(sol) grav şi pa(re) ce constituie ambitusul propus de autoare.

În Cântările Utreniei (2.2.) pentru cele două Sedelne (2.2.1. şi 2.2.2.), monahia Epiharia Moisescu face trimitere la volumul secund al Idiomelarului „tradus din greceşte în româneşte de Dimitrie Suceveanu protopsaltul sfintei mitropolii cu binecuvântarea arhiepiscopului Sucevii şi mitropolit al Moldaviei tipărit în tipografia mănăstirii Neamţ în anul 1856„ (Suceveanu, ed.II, 1996). Astfel încât ne rămân spre analiză stihirile şi slava de la Laude (2.2.3.), cântări cu caracter concluziv al versetelor ce alcătuiesc textul literar al acestora. Stihirile inspirate de podobia „Ca pre un viteaz între Mucenici” desfăşurată pe cele zece propoziţii scrise în glasul 4 leghetos, pe întinderea a numai nouă propoziţii, reprezintă o constantă binevenită într-un profil diferenţiat prin densitatea ţesăturii melodice a fiecărei cântări. Încipitul podobiei creat pe anticipaţia celor patru trepte vu(mi) este preluat de autoare şi transformat în leitmotiv pentru deschiderile sau interiorul desenului melodic al celor trei stihiri, împreună cu formule melodice alcătuite pe arcuiri şi salturi prelucrate prin secvenţare, ornamentare sau inversare, cu modificări ritmice impuse de metrica înregistrată de cuvintele textului. Dacă ambitusul podobiei aparţine intervalului de octavă perfectă creată pe treptele ni(do)-ni(do) autoarea alege să lucreze pentru prima şi ultima stihiră pe întinderea dintre treptele pa(re) şi ni(do) încadrând linia melodică în intervalul de septimă mică iar pentru stihira secundă păstrează propunerea din model. Sistemul intervalic dezvoltat de monahia Epiharia excelează în combinarea salturilor de terţă

și cvartă în interiorul discursului melodic sau la interferența acestuia, fie prin formula construită pe treaptă comună, categorie în care înregistrează o îndrăzneță combinație între intervalele de terță și sextă aflate în sens contrar, pe parcursul stihirii secunde, cu finalizare pe treptele cadențiale aferente scării modale în tipare aparținând structurilor consacrate ale anticipației, notelor de pasaj și broderiilor pe ambele sensuri, dar și combinațiilor dintre acestea care aduc un plus de originalitate dorit.

CAPITOLUL II – LUCRĂRILE COMPUSE DE MONAHIA MAGDALINA NICOLESCU

3. SLUJBA SFINTEI MARIU MUCENIȚE FILOFTEIA

Asemenea primului capitol și în cel dedicat lucrărilor semnate de monahia Magdalena Nicolescu modelul de analiză este același pentru subcapitolele Vecerniei (3.1.) în care sunt cuprinse analizele lingvistice, muzicale și concluziile acestora pentru Stihirile de seară (3.1.1.), Stihirile de la Litie (3.1.2.) și Stihirile de la Stihioavnă (3.1.3.) și Slavele acestora și al Utreniei (3.2.) unde sunt supuse atenției Sedelnele (3.2.1. și 3.2.2.), stihirile și Slava de la Laude (3.2.3.).

Stihirile de seară deschid în mod fericit șirul cântărilor Vecerniei dedicate prăznuirii Sfintei Marii Mucenițe Filofteia, pe scara diapason a glasului 8 în care este scrisă podobia „O! Prea Slăvită minune”, model inspirațional pentru cele patru stihiri, create pe douăsprezece și respectiv unsprezece propoziții, într-o exprimare augmentată. Regăsim în discursul melodic al fiecărei stihiri o succesiune de leitmotive preluate din model și prelucrate în funcție de cerințele metrice ale textului și conținutul mesajului prin procedeele variaționale de secvențare, inversare, ornamentare, augmentare ori diminuare în tipare ritmice și structuri cadențiale adaptate. Cu siguranță, acest proces nu este unul rigid, luând în considerare că ponderea o reprezintă mesajul transmis de text, cursivitatea exprimării acestuia și implicit respectarea pe cât posibil a izotoniei, izosilabiei și izoritmiei, derulat în contextul intervalului de nonă mare pentru stihira secundă și octavă perfectă pentru celelalte construită între treptele di(sol) grav și ke(la), respectiv di(sol), cu mult mai jos decât scara diapason a glasului de bază. Alături de stihiri se derulează cântarea Slavei într-o continuare modală guvernată de inflexiunile modulatorii în același gen reprezentat de primul glas asemenea stihirilor, pe parcursul celor nouăsprezece semnate de Anton Pann și a celor cincisprezece propuse de monahia Magdalena prin reconsiderarea înlănțuirii versetelor, atât din punct de vedere al punctuației cât și al exprimării ideatice. Cele patru stihiri ale Litiei înmănușiate în genuri diferite, alcătuiesc împreună o cântare cursivă prin unitatea textului derulat în profilul melodic propus de dimensiunile fiecărei stihiri unde alături de traiectele unilaterale, arcurile create în ambele sensuri și salturile pregătite cu ajutorul anticipațiilor se identifică fragmentele secvențate, care devin un procedeu preluat de autoare și pe parcursul cântării Slavei, ceea ce îl transformă în leitmotiv. De reținut că primele două stihiri se înscriu sub incidența caracteristicilor primului glas, însă prin natura ambitusului creat între treptele ke(la)grav și ke(la) se pot considera în glasul 1 tetrafon din ke, celelate două stihiri încadrându-se în octava scării modale respective. Cântarea Slavei înscrisă în genul cromatic prezintă o particularitate prin hotărârea autoarei de a întrebuința în scrierea sa scara modală a glasului 6 cu toate caracteristicile sale pe parcursul celor zece propoziții, mai puține la număr ca cele ale modelului însă energic susținute de reorganizarea punctuală a frazării din perspectiva mesajului transmis, într-un context melodic augmentat, finalizat în treptele sistemului cadențial adecvat fiecărei idei construite. După primele

categoriile de cântări studiate, putem avansa ideea unei maniere rezervate, concise, creată pe întrebuiţarea procedurilor de compoziţie destinate implementării conceptului propriu bazat pe modificări sensibile de ordin melodic sau ritmic, bine încadrate în rigorile impuse de caracteristicile stilistice şi deopotrivă cele lingvistice ale stihurilor de la Stihovă. Debutul podobiei se identifică în formula melodico-ritmică susţinătoare a adverbului „când” în toate cele trei stihuri, aspect întrebuiţat în mod curent şi în alte lucrări, cărora i se alătură tipare melodice reprezentate prin traiecte ondulatorii create pe binomul anabasis-katabasis dinamizate cu ajutorul salturilor de terţă, cvartă, cvintă în prima şi ultima stihură şi a primelor două intervale folosite separat sau în formula treptei comune în stihura secundă. Pe de altă parte cântarea Slavei scrisă de monahia Magdalina se subordonează procedurii variaţională al diminuării prin concentrarea într-o singură propoziţie a desenelor melodice a două sau chiar trei propoziţii aflate în cântarea model, în care păstrează structura de bază, careia îi aplică o ornamentare minimă fără prelungiri melismatice la nivel silabic. Faţă de ambitusul încadrat în intervalul de terţiadecimă în care scrie Anton Pann, autoarea noastră se limitează la octava scării modale cu a cărei material sonor construieşte în majoritatea propoziţiilor arcuiri alternative flancate sau completate cu salturi de terţă, cvartă şi cvintă în interiorul acestora ori la interferenţa dintre ele, procedeu care pune într-o mişcare vioaie întregul discurs melodic finalizat pe formulele cadenţiale ale anticipaţiei şi broderiei inferioare, pentru cadenţele imperfecte şi perfecte din care se inspiră şi pentru tiparul cadenţei finale.

În contextul primei sedelne şi Slavei acesteia avem de-a face cu podobia glasului 4 „Spăimântatu-s-a Iosif” semnată de Macarie Ieromonahul întrebuiţată pentru ambele cântări propuse de monahia Magdalina scrise în contexte stilistice diferite, de aici rezultând şi anumite diferenţe. Elementul comun este sistemul modal şi implicit cel cadenţial, el diferit fiind textul care prin prozodie solicită un cadru sonor adecvat, cu ajutorul secvenţării, ornamentării şi implementării sistemului intervalic de la terţă până la sextă într-o mişcare energică derulată pe ambitusul de nonă mare creat între sunetele pa(re) şi vu(mi). Cântarea Slavei vine cu aceeaşi perspectivă unde se resimt modificări în zona ritmică şi ornamentală pe care autoarea le tratează în cea mai simplificată variantă, cu interferenţe ale fluxului melodic creat pe arcuiri combinate şi salturile de terţă, cvartă şi sextă identificate în cele două propoziţii alcătuite pe ambitusul intervalului de septimă mică construit între sunetele pa(re) şi ni(do). Procesul se reia în Sedelna secundă având în centrul atenţiei podobia glasului 3 „De frumuseţea fecioriei tale” sub aceeaşi semnătură, autoarea continuând să întrebuiţeze toate mijloacele componistice pentru o versiune mult mai energică construită pe traiecte aflate în permanentă mişcare ondulatorie presărată cu intervale de terţă şi cvartă, alternate cu propoziţiile în care desenul melodic este alcătuit exclusiv pe mersul sinuos inclus într-un dispozitiv sonor de numai cinci sunete. Frazarea Slavei aduce cu sine condensarea primelor patru propoziţii ale modelului în două, prin procesul menţionat anterior unde dublările de sunetele şi anticipaţiile iau locul salturilor, devenind liantul dintre seriile mersului treptat dezvoltat în ambele sensuri. Finalul Utreniei aparţine stihurilor de la Laude construite pe modelul podobiei primului glas „Ceea ce eşti bucuria”, din care autoarea se inspiră desfăşurând un conţinutul melodic creat pe formule modelate prin secvenţare, inversare şi ornamentare pe paliere melodice ritmice şi cadenţiale într-o simetrie bazată pe elemente comune identificate între podobie şi stihura secundă, precum şi între prima şi ultima stihură. Cântarea Slavei definită printr-un profund caracter laudativ, aduce în cele douăzecişiunu de propoziţii semnate de Anton Pann desfăşurări ample ale traiectelor sinusoidale bogat ornamentate, cu salturi de terţă,

cvartă, combinația acestora pe treaptă comună și cvintă, domolite cu ajutorul treptelor dublate și anticipațiilor, elemente preluate de monahia Magdalena Nicolescu și condensate în cele paisprezece propoziții propuse, în care identificăm cu ușurință osatura melodică, ornamentată într-o manieră simplificată la nivelul apogiaturilor inserate în arcurile create pe ambele sensuri.

4. SLUJBA SFÂNTULUI CUVIOS DIMITRIE CEL NOU

Lucrarea secundă dedicată Sfântului Cuvios Dimitrie cel Nou, este structurată pe aceleași principii, studiul acesteia vizând cântările Vecerniei (4.1.) în care identificăm Stihirile de seară (4.1.1.), Stihirile de la Litie (4.1.2.) și Stihirile de la Stihovăna (4.1.3.) urmate îndeaproape de Slave precum și pe cele ale Utreniei (4.2.) unde se regăsesc Sedelnele (4.2.1. și 4.2.2.), stihirile și Slava de la Laude (4.2.3.). Deși configurația este aceeași, conținutul melodic are particularitățile sale transmise de indicațiile aflate în Minei destinate realizării unei concordanțe depline cu descrierea evenimentului liturgic.

Slujba Sfântului Dimitrie cel Nou se deschide cu cele șase stihiri de seară inspirate de podobia glasului 4 „Ca pre un viteaz între mucenici” dedicată Sfântului Mare Mucenic Gheorghe Purtătorul de Biruință, desfășurată pe parcursul a zece propoziții desfășurate în contextul octavei dintre sunetele ni(do) și ni(do) debutează pe anticipația treptei de bază vu(mi) completată cu un salt de cvartă, elemente care vor fi exploatate de monahia Magdalena. Prima stihiră păstrează anticipația în deschidere, stihirile doi și șase încep direct cu saltul de terță urmat de arcuri inferioare, identificat în deschiderea stihirii a treia, pentru ca stihirile patru și cinci să aibă un incipit comun creat pe arcuri superioare, elemente care subliniază preocuparea autoarei pentru personalizarea melodică a fiecărui grup de versete pornind de la ambitusul diferențiat, de octavă perfectă inspirată de podobie aplicată stihihrilor unu, trei, patru și cinci și de septimă mică aflată între sunetele pa(re)-ni(do) pentru stihirile doi și șase, continuând cu inserția sistemului intervalic și încheind cu formulele cadențiale alcătuite pe tiparele anticipației, broderiei inferioare, echapée și a notei de pasaj descendent. Cântarea Slavei aduce timbralitatea cromatică a glasului 2 prin cele cincisprezece propoziții propuse de monahia Magdalena Nicolescu înregistrate în urma unui susținut proces de diminuare a pasajelor melismatice în favoarea celor silabice care aduc un profil melodic concis susținut de sistemul cadențial prin formulele consacrate, anterior menționate. Stihirile Litiei urmează exemplul samoglasnicilor diatonice ale primului și ultimului glas, iar cele două variante ale Slavei propuse de autori continuă în același gen pe scara modală a glasului 5. De remarcat consistența melodică a stihirilor care însumează nouăsprezece și respectiv douăzecișitri de propoziții derulate în ambitusul creat între treptele ke(la) grav și ke(la) cu trei trepte mai jos decât scara modală pentru prima și exact pe scara modală ni(do)-ni(do) pentru cea de-a doua, pe traiecte de acumulare și detensionare melodică secvențate pe trepte superioare și completate cu proiecția lor în oglindă, îmbogățite cu intervale de terță, cvartă și cvintă care definesc parcursul melodic. Cele douăzecișitri de propoziții ale Slavei propusă de Anton Pann inspiră pe monahia Magdalena la o reorganizare a textului prin prisma al topicii, punctuației și nu în ultimul rând al mesajului transmis reflectată în arhitecturii melodice concentrate pe arcuri de trei până la cinci sunete secvențate în ambele sensuri legate prin clasicele salturi de terță, cvartă și a combinației lor pe treaptă comună, toate în ambitusul de octavă al scării modale, de unde pleacă spre inflexiuni modulatorii în genul cromatic de două ori și către cel enarmonic de trei ori, aducând astfel diversificare timbrală într-un spațiu sonor restrâns dar intens lucrat. Finalul Vecerniei Mari aparține

genului diatonic în care sunt scrise stihirile Stihovnei având sursă de inspirație podobia primului glas „Prealăudaților mucenici” alcătuită din nouă propoziții pe ambitusul intervalului de octavă ni(do)-ni(do) cu o treaptă mai jos față de cea a scării modale. Cele opt propoziții ale primei stihiri încadrate în ambitusul de sextă mică creată între treptele pa(re) și zo(si), a doua alcătuită din nouă propoziții desfășurate pe ambitusul decimei aflate între treptele ke(la)grav și ni(do) și ultima stihiră cu opt propoziții încadrate în ambitusul podobiei, sunt propunerile monahiei Magdalina Nicolescu scrise sub incidența caracteristicilor primului glas cu o arhitectură melodică impusă de textul poetic-liturgic al acestora. Remarcabil este faptul că întreaga evoluție a țesăturii melodice aplicată fiecărei stihiri în parte, este încununată cu același pasaj de pregătire și încheiere identificată în tiparul creat pe formula punctată a anticipației preluată din podobie. În privința Slavei, autoarea se limitează la cincisprezece propoziții, cu două mai puțin față de lucrarea model, dezvoltate pe materialul sonor înscris în ambitusul de nonă mare alcătuit pe treptele ni(do)-pa(re), pe structuri melodice largi dezvoltate pe pante ascendente sau descendente ale scării modale, cu dublări de trepte sau formule ritmico-melodice, dinamizate cu ajutorul salturilor de terță, cvartă și combinațiilor acestora, finalizate cu fragmentele ce preced formulele cadențiale ale fiecărei categorii.

Prima sedelnă a Utreniei Sfântului Dimitrie cel Nou are ca sursă de inspirație podobia glasului 2 „Mormântul Tău Mântuitorule” al cărui conținut melodic se desfășoară în timbralitatea cromatică a ambitusului de octavă perfectă creată între treptele pa(re) și pa(re), interval întrebuințat și în cazul lucrărilor semnate de monahia Magdalina Nicolescu, însă plasat cu o treaptă mai sus, tendință care asigură liniei melodice un registru acut mult mai bogat situat la nivelul șase al sistemului difoniei, toate trei fiind exprimate în șapte propoziții finalizate pe treptele impuse de glasul menționat. Traiectul sinusoidal creat pe dublări de note, anticipații și salturi cuprinse între trei și șase sunete definesc arhitectura melodică a podobiei macariene, preluată într-o manieră proprie de autoare și materializată în formule ritmico-melodice de tipul arcurilor combinate cu intervale de terță și cvartă în interiorul propozițiilor sau în debutul acestora, așa cum apar și pe parcursul Slavei. Sedelna secundă inspirată de podobia glasului 4 „Spăimântatu-s-a Iosif”, una din cele mai des întâlnite în praznicele dedicate sfinților, scrisă în unsprezece propoziții pe ambitusul intervalului de nonă mare creat între treptele ni(do)-pa(re), care va constitui și cântarea Slavei, singura cântare cu text diferit valorizat cu ajutorul țesăturii melodice propuse de monahia Magdalina. Sedelna conține douăsprezece propoziții derulate pe ambitusul scării modale pe arcuiri melodice alternative preluate identic sau prelucrate prin secvențare din podobie, în timp ce cântarea Slavei prezintă similitudini din perspectiva conținutului sonor frazat în același număr de propoziții, cu particularitatea aflării secvențării modelelor create pe trepte ornamentale și a pasajelor ritmico-melodice repetate în desenul melodic a acesteia, completate cu salturi de trei până la șase sunete și încheiate cu ajutorul tiparelor cadențiale ale anticipației, broderiei, notei de pasaj și a anticipației ornamentate în cazul cadenței finale. Pregătirea atmosferei de rugăciune a Sfintei Liturghii trece prin stihirile și Slava Laudelor, cântări concepute într-o apoteoză a rugăciunilor cuprinse în ultimii psalmi, cei ai de laudelor care se regăsesc în versetele acestora. Podobia primului glas „Ceea ce ești bucuria” inspiră conținutul melodic al celor patru stihiri derulate într-un număr de propoziții și ambitusuri diferite, parte componentă a fenomenul de variație, aplicat de autoare într-o simetrie aproape predictibilă a stihirilor unu cu trei din punct de vedere al țesăturii melodice creată pe arcuiri scurte generatoare de traiecte ondulatorii plasate în registrul mediu și doi cu patru, caracterizate prin arcuiri inferioare desfășurate în sona suboctavianță

completate cu cele superioare dezvoltate până în registrul acut reprezentat de treapta ni̇(dȯ) legat cu anticipații și salturi. În contextul Slavei identificăm aceleași procedee variaționale, care conduc către frazarea diferită reflectată în numărul de zece propoziții propuse de autoare, în raport cu cele treisprezece semnate de Anton Pann, deschise pe pantele sinuoase ale binomului anabasis-katabasis preluate identic din model și flancate cu salturi de trei până la cinci trepte sau întoarceri în unele propoziții, ori secvențate pe treapta superioară și completate cu pasaje create în sens opus în altele, pe ambitusul generos al intervalului de decimă mare alcătuit între sunetele ni̇(dȯ) și vu̇(mi̇), în conformitate cu rigorile stilistice ale lucrării.

5. SLUJBA SFÂNTULUI CUVIOS GRIGORIE DECAPOLITUL

Cea de-a treia și ultima lucrare semnată de monahia Magdalena Nicolescu este dedicată Sfântului Cuvios Grigorie Decapolitul și are în componența sa cântările Vecerniei (5.1.) alcătuite din Stihirile de seară (5.1.1.), Stihirile de la Litie (5.1.2.) și Stihirile de la Stihovă (5.1.3.) finalizate cu cântările Slavei precum și pe cele ale Utreniei (4.2.) în care identificăm Sedelnele (5.2.1. și 5.2.2.), stihirile și Slava de la Laude (5.2.3.) urmate la rândul lor de Slave, toate construite pe aceleași principii componistice ca toate cele supuse atenției anterior. În deschiderea Vecerniei dedicată prăznuirii Sfântului Grigorie Decapolitul, stihirile de seară sunt urmate de stihiri dedicate sfântului, fiecare având ca sursă de inspirație podobia glasului în care sunt scrise. Prima categorie se subscie podobiei primului glas „Ceea ce ești bucuria”, primele trei stihiri caracterizându-se prin desene melodice create pe arcuiri desfășurate în ambele direcții susținute de anticipații, dublări de note și ornamentări reprezentate prin apogiaturile anterioare care asigură o melismatică primară în cadrul stilului irmologic bazat pe sistemul giusto-silabic, toate încadrate în ambitusul octavei zȯ(si̇)-zȯ(si̇) pentru stihirile unu și trei și în cel al septimei mici aflată între pȧ(re) și ni̇(dȯ) pentru cea secundă. Stihirile Sfântului Grigorie Decapolitul au ca model podobia glasului 4 leghetos „Cela ce ești chemat” de asemenea pe dimensiuni diferite în funcție de textul alocat, prima frazată în unsprezece propoziții deopotrivă cu podobia, ce de-a doua în douăsprezece și ultima în nouă propoziții, toate trei desfășurate în intervalul octavei perfecte create între treptele ni̇(dȯ)-ni̇(dȯ), situată la rândul ei cu trei trepte mai jos în raport cu scara modală. În ambele cazuri sistemul cadențial se dovedește a fi unul clasic, construit pe treptele cadențiale aferente glasurilor în tiparele consacrate întâlnite anterior, cu amendamentul că monahia Magdalena aplică pentru fiecare categorie cât mai multe variante obținute prin ornamentare sau pasaje de pregătire particularizare pe text, atât melodic cât și ritmic. O altă caracteristică identificată în aceste stihiri o constituie inflexiunea modulatorie către genul enarmonic plasată în arhitectura fiecărei cântări, aspect absent la stihirile de seară. Cântarea Slavei încununează prin timbralitatea cromatică conferită de glasul 6 în cele optsprezece propoziții semnate de autoare, cu două mai puțin față de model, a căror țesătură creată pe bolte melodice cu inserții ale leitmotivului preluat din stihiri, a salturilor de terță, cvartă și îngemănării pe trepte comune, a dublării notelor, pasajelor și a secvențărilor, alcătuiesc o mișcare energetică a evoluției sonore în care se manifestă de obicei stilul stihiraric propriu acestei categorii. Stihirile Litiei sunt construite pe samoglasnica primului glas, într-o succesiune de arcuiri sonore în care sunt deseori prezentă dublările de note și întoarcerile pe trepte superioare, pasaje descrise pe sensurile opuse ale acestora, flancate de scurte fragmente ale anticipației și intervale cuprinse între trei și cinci trepte în prima și cea de-a treia stihiră, și numai terță și cvartă în cea secundă și ultima. Pentru fiecare există un context de natură dogmatică în care

linia melodică ajunge în zona suboctaviană, astfel încât ambitusul se înscrie în intervalul de undecimă perfectă creat între treptele ke(la) grav și vârful scării modale pa(re), ceea ce aduce o continuitate unitară la nivelul celor patru stihiri propuse de monahia Magdalina. Slava Litiei desăvârșește rugăciunile psalmodiate în cântările anterioare atât prin natura conținutului literar cât și prin cel melodic înscris în plagalul glasului propus stihirilor, pe parcursul celor douăsprezece propoziții obținute de autoare prin frazarea concisă a fluxului melodic adaptat stilistic tactului stihiraric, colorat timbral prin inflexiunile modulatorii către genul enarmonic și cel cromatic prin care autoarea a subliniat idei importante aflate în text. Stihovna, cel din urmă moment al Vecerniei, se caracterizează prin cântări concentrate pe rezumatul informațiilor legat de evenimentul liturgic, în cazul de față prin cântarea stihirilor în genul cromatic definit de glasul secund, a căror desfășurarea se încadrează în nivelul șase al sistemului difoniei prin ambitusul construit între treptele vu(mi) și ga(fa). Liniile melodice se caracterizează prin combinații dese între scurtele arcuiri pe ambele sensuri, anticipații și pasaje unilaterale urmate îndeaproape de salturile de terță, cvartă și cvintă create în general pe sens opus aducând astfel o revitalizare în mișcarea melodică. Autoarea preia fragmentul plasat în registrul acut propus de podobie pe parcursul fiecărei stihiri, cu finalitate pe treapta cadențială pa(re) deopotrivă cu contextul inflexiunii modulatorii în genul cromatic, modalitate aleasă pentru accentuarea mesajului referitor la Divinitate. Într-un firesc al continuității cântarea Slavei scrisă cu ajutorul caracteristicilor diatonice ale glasului 8, este propusă de autoare prin conținutul celor optsprezece propoziții, cu una mai mult decât propunerea inspirațională din care păstrează ambitusul creat pe intervalul decime mici al treptelor zo(si)-pa(re). Particularitatea adusă în discursul melodic constă în fluiditatea acestuia creată pe alternarea pasajelor arcuite pe trei trepte cu cele unilaterale preluate din model și plasarea textului legat de omenesc și păcat în ample arcuiri inferioare, reflectate sub aspect modal în inflexiunea modulatorie către genul enarmonic cu fragmente incluse în timbralitatea cromatică a glasului 2 și trimiteri către zona diatonică a glasului 5, cadențele finalizând discursul melodic în glasul de bază. O lucrare cu un spectru sonor bogat derulat pe o arhitectură complexă demnă de încheierea cântărilor de seară.

Prima sedelnă este inspirată de podobia „Mormântul Tău Mântuitorule”, creată de autoare pe scara glasului 1 din ke(la) patronată de timbralitatea cromatică, respectând frazarea pe cele șapte propoziții desfășurate pe scara modală, conturate prin alternanța dintre arcuirile superioare pe culminația cărora construiește fie anticipații, fie broderii inferioare conferind amploare în desfășurare, într-o alternanță generată de semnificația literară a versetelor cu arcuiri inferioare flancate de intervale cuprinse între trei și patru trepte, modalitate care asigură o dinamică perpetuă în fluiditatea melodică a cântării. Sistemul cadențial asigură finalitatea propozițiilor pe tiparul anticipației în cazul cadențele imperfecte și pe formula atipică alcătuită cu ajutorul saltului de terță poziționat anterior treptei cadențiale în cadențele perfecte, cu care alege să încheie întreaga lucrare, manieră deosebită față de modelul inspirațional. Sedelnea secundă rămâne genul cromatic prin natura sistemului modal în care este plasată podobia „Spăimântat-s-a Iosif”, monahia Magdalina respectând și în acest caz frazarea celor unsprezece propoziții propuse, diferența fiind înregistrată la nivelul treptelor cadențiale folosite în funcție de cerințele textului. Raportat la același criteriu traiectul melodic semnat de autoare este patronat de acumulări și detensionări pe trei maxim patru trepte, completate cu oscilații între două sunete, salturi de terță, cvartă și cvintă plasate între anticipații, poziționate în interiorul propozițiilor sau la interferența dintre ele, într-un sistemul cadențial alcătuit pe numai două tipare, cel al broderiei

și notei de pasaj realizate în ambele sensuri, în încheierea lucrării fiind preferată formula cadențială finală bazată pe tiparul anticipației față de formula echapée, întrebuințată în model. Stihirile de la Laude, asemenea celor de seară au în componența lor și pe cele ale înainte-prăznuirii sau ale sfântului, astfel că primul set de trei stihiri se subscriu primului glas în care podobia „Ceea ce ești bucuria” este alcătuită din șapte propoziții create pe ambitusul octavian al treptelor zo(si)-zo`(`si`), cu trei trepte mai jos față de scara modală, iar următoarele trei sunt inspirate de podobia „Ca pre un viteaz”, cântări des întâlnite pe parcursul studiului efectuat asupra lucrărilor semante de cele două autoare. În ambele cazuri țesătura melodică se caracterizează prin numărul mare de anticipații identificate, flancate de broderii pe ambele sensuri, traiecte sinusoidate cu dimensiuni reduse dar ferme și prezența exclusivă a salturilor de terță simple, dar și în formulele construite pe treaptă comună de două, chiar trei intervale, plasate în interiorul propozițiilor și la interferența acestora. Indiferent de categorie, monahia Magdalina a adaptat formule melodice, ritmice și cadențiale inspirate din fiecare automelă în maniera cea mai adecvată profunzimii textului liturgic aflat în fiecare din cele șase stihiri, respectând deopotrivă regulile principiului variațional și pe cele ale compoziției într-un mod creativ și lipsit de rigiditate. Cântarea Slavei continuă în genul diatonic dând naștere unui flux melodic unitar prin cele șaisprezece propoziții semnate de Anton Pann, în timp ce autoarea păstrează în arhitectura melodică conturul concis, derulat pe centri sonori importanți, înlăturând întoarcerile, dublările de trepte proprii prelungirii silabelor, înlocuind mersul sinuos cu salturi în situațiile în care morfologia textului permite acest procedeu, concretizate într-un număr de paisprezece propoziții. În limita permisă de ambitusul creat pe intervalul de nonă mică a treptelor ni(do)-pa`(`re`), plasează conținutul textului în registrul în care consideră că este cel mai bine exprimat, păstrând elementele de bază ale desenului melodic, transpus în propria viziune prin secvențare, căreia i se adaugă intervalele de terță, cvartă și cvintă preluate din lucrarea model. Spre deosebire de alte cântări semnate de autoare, cea de față are un sistem cadențial aparte, în care tiparul anticipației este singurul întrebuințat pentru cadențele imperfecte pe treapta di(sol) iar cel al cadențelor perfecte este dominat de formule amplificate prin elemente ritmice și de ornamentare, noutate care pune în opoziție caracterul rezervat manifestat anterior. Deși abordarea monahiei Magdalina Nicolescu poate părea în anumite momente reținută, am convingerea că întotdeauna a urmărit cu multă atenție fiecare pas făcut, respectând cu sfințenie rigorile impuse de stil, context și posibilitățile oferite de procedeele variaționale pentru obținerea unui rezultat remarcabil.

CAPITOLUL III - CONCLUZII

La finalul analizei comparative amănunţite la nivel de sistem modal, linii modale configurative, ambitus, intervale melodice, formule cadenţiale, tipuri de modulaţii şi ornamentare, prin care se definesc particularităţile travaliului componistic susţinut, elaborat, realizat cu răbdare şi pricepere de cele două autoare, în scopul alcătuirii celui mai potrivit suport melodic pentru fiecare verset şi pentru fiecare nuanţă a mesajului transmis, am consemnat cele mai grăitoare impresii personale care vin în sprijinul temei alese şi a dorinţei de evidenţiere a contribuţiei la îmbogăţirea repertoriului lirturgic actual.

Secolul XIX, secol marcat de evenimente cruciale în istoria muzicii bisericeşti de rit bizantin, cum sunt marea reformă de la Constantinopol 1814-1815 în urma căreia a fost adoptată „sistema cea nouă” care a revoluţionat întreaga structură a muzicii psaltice şi complexul proces de „românire a cântărilor bisericeşti”, dominat de figurile marcante de protopsalţi, compozitori şi profesori din care amintim pe Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Visarion Ieromonahul, Dimitrie Suceveanul, Ştefanache Popescu, a căror scrieri au inspirat pe cele două autoare şi care se regăsesc parţial în teză fiind întrebuiţate în analiza comparativă care domină această lucrare, este şi cel în care s-au născut cele două monahii. Continuatoarele a valorilor acumulate de înaintaşi şi în acelaşi tip deschizătoare de drumuri în mănăstirile unde au vieţuit, devin la rândul lor figuri feminine marcante ale istoriei muzicii bisericeşti româneşti prin desăvârşirea în arta psalmodierii care le-a conferit o deosebită experienţă, benefică actului de creaţie, prin lucrările semnate precum şi prin implicarea şi dăruirea pe plan pedagogic, întrunind astfel toate cele trei calităţi ale predecesorilor şi în mod special ale profesorului Ştefanache Popescu a cărui ucenice au fost. Deşi muzica psaltică este de factură monodică şi numai în prezenţa isonului putem spune că îndeplineşte condiţiile polifoniei primare, aspect care ar induce o anumită limitare de exprimare în raport cu muzica apuseană, tocmai combinarea elementelor anterior menţionate materializate în profilul melodic al cântărilor, îmbogăţite cu inflexiunile modulatorii destinate evidenţierii textului, reprezintă bogăţia, unicitate şi autenticitatea sa. Căci muzica slujeşte cuvântul într-o împreună slujire şi cu cât este mai potrivită, cu atât este mai expresivă şi aduce înălţarea spirituală, ajutând ca rugăciunea cântată să pătrundă adânc în conştiinţa şi sufletul credincioşilor.

În contextul existenţei unor lucrări similare există riscul de a nu se distinge relevanţa celor compuse de cele două autoare, însă am convingerea că fiecare lucrare are capitalul său de unicitate ceea ce conduce la concluzia că monahiile Epiharia Moisescu şi Magdalena Nicolescu pot fi considerate repere feminine importante în muzica bisericească românească, iar datorită contribuţiei la îmbogăţirea tezaurului muzicii psaltice, lucrările lor pot fi socotite la fel de valoroase ca şi cele ale marilor compozitori români.