

Rolul cântării chinonicului în Liturgia ortodoxă

George Indrecan*

Rezumat:

Acest studiu încearcă să reafirme rolul liturgic fundamental al chinonicului în cadrul Sfintei Liturghii. În introducere se punctează importanța comuniunii euharistice care potențează starea de rugăciune a omului unit tainic cu Hristos și îl cufundă într-o atmosferă de meditație sau introvertire, ce atribuie specificitate psalmodiei. În contextul acestui moment liturgic, în mod cu totul special, se evidențiază relația organică dintre Euharistie și psalmodie. Apoi, analiza propriuzisă ia în dezbateră o serie de idei și subiecte, precum: funcția, dezvoltarea și genul compozițional al chinonicului, locul acestuia în cadrul ritualului euharistic, înlocuirea neadecvată a lui cu predica sau alte cântări etc. Concluzia principală a acestei cercetări este că, în practica liturgică, în pofida gusturilor vremii, nu trebuie să se renunțe la întrebuintărea chinoncului prin înlocuirea sau substituirea lui cu diverse rânduieli incorecte introduse relativ recent, care nu sunt conforme cu tradiția ortodoxă și trebuie eradicate.

Cuvinte-cheie:

Sfânta Liturghie, Euharistie, chinonic, psalmodie

Introducere

Sfânta Liturghie este momentul central al vieții liturgice comunitare și cea mai înaltă ipostază spirituală a întâlnirii divino-umane. În cadrul ei se produce un cumul de stări sufletești, personificate în rugăciuni de mulțumire, cerere și laudă. Acestea sunt amprentate de elementul mistic al prefacerii pâinii sau vinului în Trupul și Sângele Mântuitorului, respectiv al unirii cu acesta prin Euharistie.

* Pr. Dr. George Indrecan, Asistent al disciplinei Muzică bisericească și ritual la Facultatea de Teologie Ortodoxă „Episcop Dr. Vasile Coman” din cadrul Universității din Oradea. E-mail: indrecangeorge@yahoo.com.

Practic, întregul serviciu liturgic zilnic converge spre cel mai înălțător moment, cel al unirii cu Hristos prin Euharistie, în timp ce Liturghia duminicală, a Învierii, reprezintă culminația întregului ciclu săptămânal. Astfel, Liturghia devine comuniune sau chinonie și de aceea majoritatea răspunsurilor stranei (ce se constituie într-un repertoriu fix, nesupus ciclului octoihiei) se cuvine a fi asigurate de către toți credincioșii prezenți la slujbă.

În spiritualitatea ortodoxă, ritualul Împărtășaniei are loc exclusiv în cadrul Sfintei Liturghii și se desfășoară într-o relație organică cu psalmodia, respectiv rugăciunea. Acest moment de întâlnire și unire tainică a omului cu Hristos potențează starea de rugăciune, care se cufundă într-o atmosferă de meditație sau de introvertire ce atribuie specificitate psalmodiei. Aceasta este conferită de cântări largi, lente, cu multe vocalize, numite chinonice și care au ethos aparte. Ele reprezintă, prin excelență, arhetipuri melodice estetice și de aceea vom încerca să reafirmăm rolul liturgic fundamental al chinonicului în cadrul Sfintei Liturghii. Prin urmare, acest studiu va susține că imnurile asociate cu Sfânta Împărtășanie ar trebui să se conformeze unor tipare tradiționale de practică imnografică și muzicală, în măsura în care structura actuală a întrebuintării chinonicului este, credem noi, neadecvată.

Funcția liturgică a chinonicului

Principalele momente liturgice de jubilație, de virtuozitate muzicală, de climax melodic¹ prin care stările interiorizate² ale credincioșilor se transformă în clipe de exaltare sunt imnul trisaghion, imnul heruvic și chinonicul. În toate aceste momente liturgice importante asistăm la apariția cântărilor idiomului calofonic de tip heruvic, chinonic sau cratimă, în care cuvântul, primind foarte multe sunete, se dilată până când aproape că își pierde înțelesul. Acestea culminează cu cratima, alcătuire care conține cuvinte fără sens, dar care exprimă iarăși simbolic teologia despre întâlnirea omului cu Dumnezeu. Însă acestea reprezintă piese dedicate prin excelență psaltului, specialistului, ce necesită pricepere și virtuozitate vocală.

Chinonicul (din gr. *κοινωνικόν* = ceea ce este comun) este imnul ce se cântă în timpul Sfintei Împărtășanii. Principala sa funcție este aceea de a orienta atenția credincioșilor spre celebrarea euharistică, iar rolul său este de a oferi un acompaniament textual și muzical adecvat ritualului sacru al Euharistiei. Totodată,

¹ Alexander Lingas, „The Genesis of this Project”, în *The Divine Liturgy in English. Byzantine Chant recorded at Holy Rosary Church* (CD înregistrat de Cappella Romana), Cappella Romana, Portland, OR, 2008, p. 7.

² Iacob Yameos, *Principalele aspecte ale istoriei muzicii bisericești*, trad. Luca Mirea, Reîntregirea, Alba Iulia, 2010, p. 41.

are rolul de a rememora și individualiza fiecare Liturghie în parte³. În timpul împărtășirii, chinonicul păstrează neștirbită inteligibilitatea textului imnografic, iar prin frazele sale melodice și vocalele muzicale prelungite conduce rugăciunea, dincolo de căutarea sensurilor, în inimă, adică spre acea simțire duhovnicească.⁴ Într-adevăr, întregul serviciu se edifică și culminează în momentul comuniunii euharistice. Astfel, contextul liturgic al acesteia presupune pregătirea inimilor și sufletelor oamenilor pentru a primi Darurile Sfinte. Aici, mintea coboară în inimă, sufletul se așază, se odihnește, se interiorizează, se statornicește în starea amprentată de ethosul sonor și intră în rezonanță cu psalții. Este momentul de pregătire pentru marea întâlnire a Euharistiei. Totul se suspendă, mintea se adună și, cu atât mai mult, rugăciunea urcă mai presus de cuvinte, din strană auzindu-se ecouri ale sunetelor unei cratime parcă în continuă spirală urcătoare. Se creează o stare de așezare și exaltare, pe care vechii dascăli știau să o folosească în scopul strict duhovnicesc al rugăciunii, pentru a exprima sau articula sentimentele de recunoștință față de Dumnezeu.

Dezvoltarea istorică a chinonicului

Primele ipostaze ale chinonicului se găsesc în Biserica primară⁵, unde imnul împărtășaniei preoților și credincioșilor⁶ consta, se pare, din întonarea integrală a unui psalm, în manieră responsorială⁷. De pildă, în rânduiala Liturghiei Sfântului Evanghelist Marcu chinonicul era alcătuit din psalmul 150⁸. După tradiția liturgică, consemnată în scris încă din secolul al IV-lea, cercetătorii au putut descoperi cu ușurință dovezi care au indicat clar ceea ce a fost cântat în timpul Euharistiei în diferite perioade. Pe baza acestora ei au putut argumenta, care au

³ Dimitri E. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1985, p. 15-16.

⁴ Nicholas Madden, „Aisthesis noera (Diadochus-Maximus)”, în *Studia Patristica: Late Greek Fathers, Latin Fathers after Nicea, Nachleben of the Fathers*, vol. XXIII, ed. Elizabeth A. Livingstone, Peeters, Louvain, 1989, p. 53.

⁵ Christian Troelsgård, „Koinōnikon”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a doua ediție, XIII, ed. Stanley Sadie & John Tyrrell, McMillan, London, 2001, p. 744.

⁶ Ioannis Foundoulis, *Dialoguri liturgice*, III, trad. Sabin Preda, Editura Bizantină, București, 2009, p. 88.

⁷ Andrew Louth, *St. John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 20.

⁸ Charles Edward Hammond, Frank Edward Brightman, *Liturgies, eastern and western, being the texts, original or translated, of the principal liturgies of the church: Eastern liturgies*, vol. I, Clarendon Press, Oxford, 1896, p. 97-99.

fost textele liturgice care însoțeau ceremonialul Sfintei Împărtășanii și se cântau la toate liturgiile, indiferent de sărbătoare⁹.

Printre cele mai vechi imne, întrebuițate din secolul al patrulea până în al nouălea, este Psalmul 33, 9: „*Gustați și vedeți că bun este Domnul, Aliluia*”, atribuit Sfântului Ioan Damaschin¹⁰, care este cunoscut astăzi ca imn al *Liturghiei Darurilor mai înainte sfințite*¹¹.



Chinonicul *Gustați și vedeți*, ehul II plagal, după tradiție, de Sf. Ioan Damaschin (notație mediobizantină târzie), în ms. BAR 27820, f. 256r

Acesta era cântat în mod responsorial (strigare și răspuns) sau antifonic (verset și refren). Cu alte cuvinte, un singur cântăreț striga fiecare verset sau jumătate de verset și comunitatea răspundea cu versetul 9 ca refren. Acesta avea o melodie simplă, ușor de învățat de comunitate, care era condusă de psalt.

Un alt imn foarte vechi ce servea drept chinonic în Biserica primară¹² este Psalmul 115, 4: „*Paharul mântuirii voi lua și numele Domnului voi chema*”. De

⁹ Helen Breslich-Erickson, „The communion Hymn of the Byzantine Liturgy of the Presanctified Gifts”, în *Studies in Eastern Chant*, ed. Miloš Velimirović, Oxford University Press, London, 1973, p. 64-65.

¹⁰ Sophronios Eustratiades, „Ho Hagios Ioannes ho Damaskenos kai ta poietika autou erga”, *Nea Sion*, 26, 1931, p. 385-401.

¹¹ O astfel de liturgie fără anafora este atestată pentru prima dată în Egipt de istoricul Socrate în a sa *Istorie ecleziastică*, V, 22. Ea este menționată și la coptii din Egipt, unde a supraviețuit până în secolele X-XI. Cf. Robert Taft, „La fréquence de l'eucharistie à travers l'histoire”, *Concilium*, 172, 1982, p. 34; Séverien Salaville, *Liturgies orientales. La Messe*, vol. 1, Librairie Bloud et Gay, Paris, 1942, p. 53-54; Sebastia Vincenc Janeras, „La partie vespérale de la Liturgie Byzantine des Présanctifiés”, în *OCP*, 30, 1964, p. 193-222.

¹² Dimitri E. Conomos, *op. cit.*, p. 15-16.

asemenea, un al doilea verset de psalm destul de frecvent¹³ utilizat în ritualul Împărtășaniei, alături de celelalte menționate, este textul Psalmului 148, 1: „Lăudați pe Domnul din ceruri, aliluia”, numit și chinonicul duminical al Împărtășirii. De altfel, rânduielile tipiconale ulterioare secolelor IX-X vor indica o schimbare majoră, care se va contura în cadrul tradiției liturgice, în urma căreia Psalmul 33, 9 („Gustați și vedeți...”) va fi înlocuit cu Psalmul 148, 1 („Lăudați pe Domnul...”). Astfel, acest chinonic va deveni reprezentativ pentru una dintre cele mai importante clase de compoziție ale idiomului papadic. De asemenea, va deveni creația cu cel mai înalt grad de reprezentabilitate înregistrat de tradiția manuscrisă¹⁴ a acestei categorii de cântări.

Privitor la repertoriul Împărtășaniei, Dimitri E. Conomos vorbește chiar de existența unui model muzical pre-octoehal¹⁵, menit să asigure o structură formală și melodică unitară. Ulterior, în perioada cuprinsă între secolele XII–XIII¹⁶ aceasta va fi împrumutată de un segment important al acestei clase de compoziție. Așa se face că, deși simple la origine, se pare că aceste imne vor deveni melodii cu valoare arhetipală ale căror caracteristici de bază se vor regăsi în repertoriile târzii bizantine și post-bizantine, dispersate într-o diversitate modală.

Dezvoltarea inmografiei creștine în cea de a doua jumătate a primului mileniu va duce firesc la îmbogățirea acestui gen poetico-muzical. Acest fapt se va reflecta concret în diversificarea pe care o va cunoaște această clasă compozițională. Astfel, prin secolul al IX-lea vom găsi menționate mai multe chinonice, care vor alcătui deja un repertoriu complet, ce vor individualiza marile sărbători ale anului bisericesc. De asemenea, până în primele decenii ale secolului al XV-lea, tradiția tipiconală va înregistra prezența a 22 de texte care vor sta la baza evoluției și sedimentării finale a acestui gen. În acest răstimp se vor adăuga la chinonicele provenite din psalmi sau alte texte scripturistice imnuri ale împărtășaniei a căror înveșmântare poetică va fi tributară surselor amintite¹⁷. De pildă, sunt în această

¹³ Thomas H. Schattauer, „The Koinonikon of the Byzantine liturgy: An Historical Study”, în *OCP*, 49, 1983, p. 98-100.

¹⁴ Dimitri E. Conomos, „Comunion Chants in Magna Graecia and Byzantium”, în *JAMS*, 33, 1980, p. 98-99.

¹⁵ Idem, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music...*, p. 64.

¹⁶ Idem, „Psalmody and the Communion Cycle”, în *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 25, 1981, p. 47-48. Muzicologul demonstrează că această structură melodică arhetipală era chiar chinonicul duminical *Αίνετε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, ἀλληλοῦσα* (Lăudați pe Domnul din ceruri, aliluia, Psalmul 148, 1).

¹⁷ O inventariere a psalmilor convertiți în chinonice a realizat bizantinologul Nicolae Gheorghită în cartea sa dedicată genului. Lista de chinonice a se vedea la Nicolae

situație textele chinonicelor din Joia Mare – *Cinei Tale* – și cel al Sf. Paști – *Trupul lui Hristos primiți*.

Așa cum am amintit, treptat, textele se vor diversifica și vor avea tematici în directă legătură cu simbolismul și conținutul sărbătorilor. Prin această diversificare textuală, după secolul al IX-lea, chinonicele vor dobândi rolul de a evidenția tematica fiecărei sărbători. De aceea, după întrebuițarea lor ele vor deveni duminicale, săptămânale, praznicale sau pentru alte ocazii ale anului bisericesc, respectiv vor viza acoperirea întregului interval de timp aferent împărțirii preoților și poporului¹⁸. Prin urmare, un verset psalmodic va fi adesea ales pentru o sărbătoare, deoarece conținutul său a fost legat de semnificația și simbolismul acelui praznic. De exemplu, versetul 26 din Psalmul 117 a fost potrivit cu Duminica Floriilor, datorită cuvintelor: „Bindecuvântat este cel care vine în numele Domnului” (εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι κυρίου).

Diversificarea textuală va duce firesc la o îmbogățire modală a acestui gen muzical, care se va dezvolta în secolele XIII-XIV în creații originale caracterizate de un melos foarte floral. Acest stil melismatic va monopoliza creația melodiei chinonicelor, va constitui un revirement în domeniu și va influența desigur creația protopsaltilor din țările române. Creația lor se va înscrie în parametrii stilului eclesiastic bizantin al epocii¹⁹ și va fi caracterizată de o monodie continuă, liber desfășurată într-un stil calofonic melismatic bogat ornamentat. Amintim aici că cele mai vechi chinonice scrise de români sunt cele păstrate în manuscrisele aparținând Școlii muzicale de la Mănăstirea Putna²⁰. Pe filele celor 12 codice realizate în cadrul Școlii muzicale de la Mănăstirea Putna găsim unele dintre primele creații muzicale aparținând unui român: cele 38 de chinonice compuse de Evstatie Protopsaltul²¹, caracterizat de slavista Anne E. Pennington de la Oxford

Gheorghiu, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453 – 1821). Liturgică și muzică*, Editura Muzicală, București, 2007, p. 12-24

¹⁸ Arhid. Prof. Dr. Sebastian Barbu-Bucur, *Lexicon pentru cursurile de Paleografie muzicală bizantină, muzică psaltică, tipic, liturgică, inmografie*, Academia de Muzică, București, 1992, p. 16.

¹⁹ Gheorghe Ciobanu, „Introducere”, în *Izvoare ale muzicii românești, vol. IV – Documenta. Școala muzicală de la Putna. Manuscrisul nr. 1-26/Iași. Antologhion*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 5-6.

²⁰ Dimitri E. Conomos, „The Monaster of Putna end the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century”, în Anne E. Pennington, *Music in Medieval Moldavia – 16th century*, ediție bilingvă îngrijită de Titus Moisescu, Editura Muzicală, București, 1985, p. 237.

²¹ Titus Moisescu, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, Editura Muzicală, București, 1996, p. 128 și 150.

drept „*una dintre cele mai remarcabile figuri din viața culturală a Moldovei timpului său*”.²²

Probleme actuale

Din nefericire, tendințele actuale mărturisesc o deteriorare a practicii liturgice a acestui moment esențial al Liturghiei, mai ales că sensul original și simbolismul comuniunii euharistice este în mare măsură, am putea spune, subminat. Așa se face că întrebarea „De ce este numit chinonicul imn al comuniunii dacă nu este cântat în timpul Împărtășirii?” este îndreptățită. Însă ea provine dintr-o neînțelegere a acestui moment din rânduiala Liturghiei. Pentru un credincios obișnuit care participă la Liturghie s-ar putea să pară foarte bine că Sfânta Împărtășanie începe atunci când preotul iese din altar și îi invită pe oameni la Euharistie. De menționat aici că în practica curentă acest lucru are loc la sfârșitul cântării chinonicului. Însă Împărtășirea cu Trupul și Sângele lui Hristos începe în timpul chinonicului, și nu după fraza invitațională „Cu frică de Dumnezeu...”. Cu alte cuvinte, poporul este pur și simplu invitat să vină și să ia parte la un act care a început deja. Terminologia liturgică distinge între „comuniunea clerului” și „comuniunea credincioșilor”. Dar nu există două comuniuni, ci doar una. Clerul nu este separat de credincioși atunci când vine vorba de Euharistie, ci doar este vorba de o ordine logică a desfășurării ritualului. Așadar, esența Euharistiei are de-a face cu unitatea și comuniunea, iar contextul imnologic ar trebui să reflecte acest lucru.

Totuși, practica curentă fragmentează unitatea actului euharistic prin diferite „rânduieli” greșite. Acestea sunt, desigur, introduceri recente. În primul rând, închiderea Sfintelor Uși în timpul împărtășirii clericilor oprește poporul să nu observe faptul că Sfânta Împărtășanie este în plină desfășurare. Acest fapt îi determină pe oameni să se așeze jos și să considere acest moment neimportant. În al doilea rând, este nepotrivită, credem noi, adunarea donațiilor în acest moment culminant al Liturghiei, care provoacă zgomot și distrage atenția. În al treilea rând, rostirea predicii, al cărei loc și context sunt după citirile biblice. Și în al patrulea rând, care este, fără îndoială, o urmare a celor anterioare, întreruperea chinonicului prin introducerea altor imne. Astfel, avem de a face cu un imn pentru împărtășirea clerului și cu altul pentru cea poporului. Prin urmare, aceste practici, credem noi neadecvate momentului liturgic, frâng în mod clar continuitatea și unitatea comuniunii euharistice. Revenind la tradiție, credem noi că integritatea originală a Euharistiei ar putea fi restaurată. Cu alte cuvinte, potrivit ordinii liturgice amintite,

²² Anne E. Pennington, *Music in Medieval Moldavia – 16th century. Muzica în Moldova medievală (secolele XV-XVI)*, ediție bilingvă îngrijită de Titus Moisescu, Editura Muzicală, București, 1985, p. 100.

chinonicul ar trebui să acopere întregul act al Euharistiei, fără nicio întrerupere, ci doar momentan prin invitația preotului: „Cu frică de Dumnezeu ...”²³.

Disparația împărtășaniei generale a credincioșilor a lăsat un gol care a căutat să fie completat prin introducerea predicii în locul chinonicului. Cu alte cuvinte, s-a înlocuit cuminecarea cu Trupul și Sângele Domnului cu împărtășirea cu Dumnezeu Cuvântul prin predică²⁴. Chiar și atunci când credincioșii se împărtășesc cu Sfintele Taine, predicarea la chinonic²⁵ nu se poate motiva ca o pregătire imediată pentru cuminecare. Acest moment trebuie să fie unul de concentrare launtrică sporită în vederea pregătirii pentru Sfânta Taină a Împărtășaniei, care va urma peste câteva minute²⁶. Însă această practică curentă este greșită și contrazice logica desfășurării actului liturgic, în care împărtășirea prin cuvânt este centrul Liturghiei Cuvântului. Rânduiala Liturghiei ne arată că imediat înainte de împărtășirea credincioșilor se cântă chinonicul (imnul împărtășirii) și se rostesc rugăciuni speciale, acte menite să îi ajute pe credincioși să se adune în sine, cercetându-și sufletul și pregătindu-se astfel pentru întâlnirea cu Hristos. Predicii, ca pregătire pentru împărtășire, îi este rezervat un alt context, în cadrul Liturghiei Cuvântului²⁷, și nu înainte de Euharistie. Acest lucru este cu totul nepotrivit din punct de vedere duhovnicesc atât în ceea ce privește natura predicii, care are la origine drept rol tâlcuirea lecturilor zilei, cât și locul ei, adică trebuie rostită în mod logic imediat citirii Evangheliei. Prin urmare, cele două

²³ Robert F. Taft, *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, vol. V: „The PreCommunion Rites”, cap. VI: The Communion Psalmody or „Koinonikon”, OCA, 261, Roma, 2000, p. 296.

²⁴ Thomas Hopko, „The Liturgical Sermon”, în *St. Vladimir Theological Quaternary*, 41, 1997, p. 182.

²⁵ În favoarea acestei tendințe s-a încercat să se argumenteze prin aceea că preotul, care tocmai s-a împărtășit, poartă plenitudinea vieții lui Hristos în el, fiind un hristofor, un purtător al lui Hristos euharistic. Dar preotul este un hristofor și înainte de a se împărtăși la Liturgia respectivă pentru că el s-a împărtășit de atâtea ori până atunci. Și chiar la acea Liturghie el s-a împărtășit cu Dumnezeu Cuvântul prin lecturile biblice și, de aceea, imediat după primirea cuvântului lui Dumnezeu din Apostol sau Evanghelie este momentul de a-l împărtăși adunării euharistice ca mărturisire a primirii ori înțelegerii lui de către Biserică. Remarcăm, de asemenea, paralelismul dintre cele două părți ale Sfintei Liturghii și în această privință: preotul, după ce se împărtășește la Liturgia Cuvântului cu Dumnezeu Cuvântul prin cuvânt, îl împărtășește adunării euharistice prin predică, iar la Liturgia Euharistică, după ce se împărtășește cu Trupul și Sângele Domnului, îi împărtășește pe credincioși cu Sfintele Taine.

²⁶ Juan Mateos, „La Célébration de la parole dans la Liturgie byzantine: Etude historique”, în OCA, 191, 1971, p. 180-181.

²⁷ Pr. Prof. Dr. Petre Vintilescu, *Liturghierul explicat*, IBMBOR, București, 1998, p.

modalități de împărtășire cu Hristos, prin cuvânt, respectiv cu Însuși Trupul și Sângele Său, nu se exclud sau nu se înlocuiesc una pe alta, ci se presupun reciproc, împărtășirea prin cuvânt fiind o pregătire pentru împărtășirea cu Sfintele Taine²⁸. Așadar, este nefiresc ca preotul să predice în timpul și în locul cântării chinonicului.

O altă problemă a fost determinată de pătrunderea muzicii corale în serviciile de cult ortodoxe din țara noastră. Aceasta a favorizat nașterea unui gen nou, oarecum echivalent cu vechiul chinonic, numit după tradiția slavă priceasnă²⁹, și anume concertul coral³⁰, care a luat locul genului tradițional, practicându-se în ambele medii: liturgic și concertistic. Sub influența concertului liturgic coral se va naște ceea ce am putea numi concertul în notație psaltică. Dacă îl judecăm după elementele sale specifice: destinație, melodică, conținut literar sau muzical și prelungirea sa în zona muzicală a unor psalmi, acesta ar putea constitui un echivalent al chinonicului. Bineînțeles, se face confuzia între vechiul chinonic, creație bisericească prin excelență, și priceasnă, rod al evlaviei sau al creației religioase populare. Chinonicul, spre deosebire de priceasnă, are ca text un verset din psalmi, cu tematica specifică duminicii, praznicului sau zilei respective și este încadrat în tactul papadic al unui eh bisericesc bine stabilit. Priceasna nu are melodia specifică a unui eh, ci este o creație extra-modos, în afara ehului, o creație ce aparține poporului³¹. Totodată, cântările Sfintei Liturghii presupun comuniunea, adică sunt menite să păstreze un echilibru între trezvie și introvertire³². Biserica primară a folosit cântări monodice, care au evoluat în perioada bizantină în muzică a poporului. Acest ethos este bine ilustrat de Sfântul Ignatie al Antiohiei, care descrie comuniunea liturgică asemenea unei lire armonioase: „Faceți din voi un cor, pentru ca într-o singură voce și într-o singură minte, luând nota principală (croma) a lui Dumnezeu, să cântați la unison cu o singură voce prin Iisus Hristos către Tatăl, care să vă audă și să vă recunoască în faptele voastre bune, ca frați ai

²⁸ Pr. Alexandre Schmemmann, *Euharistia. Taina Împărăției*, trad. Boris Răduleanu, Anastasia, București, 1993, p. 82.

²⁹ În limba română, din punct de vedere terminologic, termenul „priceasnă” vine din cuvântul slavon „прѣчїстїна”, „prēcistina”, care înseamnă „preacurată” și desemnează un cântec dedicat Precistei, adică Sfintei Fecioare Maria.

³⁰ Vasile Vasile, *Profiluri de muzicieni români. Sec. XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1986, p. 182.

³¹ Lucia Vetrici, *Dicționarul tânărului muzician*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2007, p. 80.

³² Athanasios Vourlis, *Δογματοθηκαί όψεις της ορθοδόξου ψαλμοδίας* (Viziuni dogmatico-etice asupra psalmodierii ortodoxe), Koultoura, Atena, 1994, p. 95-96.

Fiului Său. Este bine pentru voi, deci, să fiți într-o unitate perfectă astfel încât să puteți fi în orice moment părtași ai lui Dumnezeu”³³.

Ponderea mare de ectenii în stil ecfonetic, recitativic, la care se adaugă Răspunsurile Mari și multe alte răspunsuri liturgice, constituie un element ce imprimă Liturghiei acest aspect dinamic, de trezvie și în același timp mistic. De aceea, chinonicul converge cu cel mai înălțător moment al Sfintei Liturghii, cel al unirii, al chinoniei cu Hristos în chip euharistic. Acesta, spre deosebire de priceasnă, nu are rolul de a încuraja spectacolul sau sonoritățile sentimentale. Așadar, aceste cântări înlocuitoare sunt nepotrivite, fără relevanță pentru ciclul comuniunii euharistice și nu au suport, iar chinonicul nu poate fi înlocuit de ele, cu simplul scop justificat de a anima sau nu plectisi poporul.

O problemă actuală în Biserica noastră este cauzată de lipsa de pregătire a psalților, în care, de multe ori, nu se investește îndeajuns, nu doar sub aspect financiar, ci și ca imagine sau „instituție” a psaltului. O prestație incorectă, modestă a stranei ar trebui să determine o reacție a slujitorilor altarului spre a investi toate forțele de care dispun pentru remedierea unei cântări neglijente, false, simpliste. Mai mult, dacă psaltul are cunoștințe sau abilități insuficiente în tradiția muzicală bizantină (așa cum se întâmplă adesea), textul inmografic devine încetșosat, cântatul monoton și comunitatea pierde orice sens al cuvintelor imnului. În astfel de cazuri, singura persoană din Biserică care înțelege rostul chinonicului este psaltul.

Însă, în bisericile unde există psalți bine pregătiți profesional, chinonicul este cântat în stilul papadic, ale cărei ample vocalize și broderii muzicale sofisticate³⁴ dau impresia unei autosuficiențe melodice și a unei desprinderi de cuvânt, care păstrează prin memoria prototipurilor sale legătura cu textele sacre, respectiv încărcătura lor dogmatică. Acest stil de cântare asmatică³⁵ se caracterizează prin aplicarea de fraze muzicale lungi și extinse la texte relativ scurte³⁶. Lor li se adaugă acele înlănțuiri de silabe aparent fără sens: te-re-re, ne-ne-na, to-ro-ro, ti-ti-

³³ St. Ignatios of Antioch, *Letter to the Ephesians*, cap. 4, colecția „The Fathers of the Church”, vol. I, CUAP, Washington D.C., 1962, p. 89.

³⁴ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 115.

³⁵ Maria Dora Spadaro, „Sulla liturgia dell’Inno «Akathistos»: «quaestiones chronologicae»”, în *La mariologia nella catechesi dei Padri (età postnicena)*, ed. S. Felici, LAS, Roma, 1991, p. 247-264.

³⁶ Andrija Jakovljević, „Koukouzeles’ part in the funeral service of mediaeval Serbia and Byzantium”, în *Cyrrillomethodianum*, vol. I, Association hellénique d’études slaves, Thessaloniki, 1971, p. 130; Edward V. Williams, „A Byzantine Ars Nova: the 14 th-century reforms of John Koukouzeles in the chanting of Great Vespers”, în *Aspects of the Balkans. Continuity and change*, ed. de H. Birnbaum și S. Vryonis jr, Slavistic Printings and Reprintings, Haga-Paris, 1972, p. 212.

ti etc., intitulate kratimi³⁷, și pasaje intenționate a repeta mesajul imnografic în altă formă muzicală, introduse de cuvinte precum λέγε (*spune, zi*) și πάλιν (*iarăși*). Însă lungimea cântărilor nu este un deziderat în sine. Orice trăsătură a spiritualității ortodoxe revelate reflectă cerul pe pământ, iar arta creștină este un efect al realității transcendente descoperite Sfinților Bisericii.

Din păcate, majoritatea oamenilor simt o aversiune față de vocalele nesfârșite, extinse murmurate de un singur cântăreț (spre deosebire de un cor)³⁸. Însă muzica bisericească nu trebuie să oglindească gustul vremii, nici preocupările și aptitudinile culturale ale muzicienilor sau ale credincioșilor, ci este chemată să îi facă pe creștini părtași Împărăției Cerurilor prin lumea transfigurată a prezenței lui Dumnezeu, El fiind Autorul sau Auditorul cauzal și necauzat, iar imnografia, melurgii, psalții sunt vase alese prin care bucuriile cerești trebuie să fie strălucite în auzul inimii credincioșilor. Criteriul fundamental al compoziției, interpretării, audierii, copierii și studierii cântărilor vechi era acela de a fi purtătoare de har. De aceea, vechile creații melurgice vizau Cerul și transfigurarea omului³⁹. Cuvintele noastre sunt incapabile să exprime ceea ce se întâmplă în întâlnirea omului cu Dumnezeu și, de asemenea, neputincioase în a-L lauda pe Dumnezeu comparativ cu modul în care El există sau Se comunică nouă. Cântarea vine să explice un astfel de moment prin această melodie fără cuvinte, numită *cratimă* sau *tererem*, ca expresie a neputinței omului de a-L lauda pe Dumnezeu prin cuvinte omenești. *Tereremul* reprezintă corespondentul liturgic al teologiei isihaste și, precum isihasmul, este o invitație adresată omului de a se ridica deasupra gândurilor sau

³⁷ Terisamatele sau kratematele sunt compoziții muzicale în esență libere, scrise începând cu secolul al XIV-lea și mai ales în perioada post-bizantină. De asemenea, sunt compoziții muzicale care nu folosesc cuvinte, ci mai degrabă silabe, cum ar fi te-ri-rem sau ne-na-no. Kratematele sunt adesea atașate la sfârșitul unei melodii, fie pentru a ocupa timp, fie pentru a servi ca o digresiune muzicală sau o tangență. Corespunzând traducerilor vestice tra-la-la, tererismatele au fost mijloacele prin care compozitorii puteau produce creații muzicale libere de constrângerile cuvintelor și care curgeau cu un ritm regulat.

³⁸ Aceștia consideră că întreaga procedură este în mod exacerbat exagerată de introducerea de către psalt a silabelor lipsite de sens în versurile psalmului. Chiar Sfântul Nicodim a fost fără echivoc împotriva lor, așa cum se vede foarte clar din comentariul său la canonul 75 al Sinodului al VI-lea Ecumenic de la Constantinopol. A se vedea St. Nicodemus the Hagiorite, Agapius the Monk, *The Rudder (Pedalion) of the Metaphorical Ship of the One Holy Catholic and Apostolic Church of Orthodox Christians*, trans. D. Cummings, The Orthodox Christian Educational Society, Chicago, 1957, p. 286.

³⁹ Ideea aceasta o găsim la Sfântul Maxim Mărturisitorul în *Mystagogia* sa și este explicitată de René Bornert, „La Mystagogie de Saint Maxime le Confesseur: Les Commentaires byzantins de la divine Liturgie du VII au XV siècle”, în *Archives de l’Orient chrétien*, vol. 9, Institut français d’études byzantines, Paris, 1966, p. 83-124.

raționamentelor pentru a atinge unirea cu Dumnezeu. Așadar, *cratima* sau *tereremul* exprimă muzical teologia apofatică, în sensul imposibilității omului de a-L slăvi pe Dumnezeu prin intermediul textelor.

Concluzii

Rolul principal al repertoriului liturgic bizantin, caracterizat de o anumită dinamicitate, este acela da valoare textelor cântate. Însă piese precum chinonicul sau heruvicul sunt adevărate arhetipuri sonore, care exprimă muzical teologia apofatică. Acestea sunt piese alcătuite din formule melodice clasice, care au scopul de a ne suspenda mintea într-o stare extatică mai presus de cuvintele liturgice. Cu alte cuvinte au rolul de a capacita comunitatea rugătoare la meditație, introvertire și pregătire pentru momentul sacramental al Euharistiei.

Chinonicul este specific genului compozițional al idiomului calofonic din muzica bizantină, care reclamă un nivel înalt de cunoaștere muzicală și virtuozitate vocală. Prin compoziție, el aparține unui stil melodic aparte, integrabil, bineînțeles, într-un canon bizantin caracterizat de generozitate melismatică, varietate a structurilor ritmice, fantezie improvizatorică în proliferarea melodică și rigoare arhitectonică. Datorită respectării într-o proporție covârșitoare a acestui caracter convențional, chinonicul reușește să surprindă, respectiv, să angajeze ascultătorii într-o stare de meditație, de așezare sau trezvie a minții și a inimii. De aceea, în practica liturgică, în pofida gusturilor vremii, nu trebuie să se renunțe la întrebuințarea sau substituirea lui prin înlocuirea lui cu diverse „rânduieli” incorecte introduse relativ recent, care nu sunt conforme cu tradiția ortodoxă și care trebuie eradicate.