

## INSTRUMENTELE MUZICALE ÎN VIAȚA MĂNĂSTIRILOR

Dr. Victor GHILAȘ

### MUSICAL INSTRUMENTS IN THE MONASTERIES

This study addresses a topic related to the usage of musical instruments in the practice of Orthodox Christian monasteries, which is a less researched topic in the literature. Generally, the Byzantine musical art is essentially based on voice. However, in some cases, the Orthodox Christianity employs in its religious practices two musical instruments: chop and bells. In the monasteries within the Romanian space, including in the Republic of Moldova, these musical instruments are still employed for special functions, with a specific repertoire, which is associated with the oral creation, falling within the category of monastery folklore.

În plan general, arta muzicală bizantină în esență este de natură vocală, cântul în creștinătatea răsăriteană fiind executat pe texte narative. Dacă Biserica Catolică apuseană, pentru a sensibiliza artistic și cultural credincioșii, acceptă încă din secolul al VIII-lea orga în procesiuni religioase, centrând astfel muzica liturgică pe o intonare apropiată de cea laică, cântarea din slujbele ortodoxe este exclusiv vocală.

După cum argumentează unii reprezentanți ai Bisericii Răsăritului, absența instrumentelor din secundarea (acompanierea) cântării ar putea fi explicată prin faptul că, în actul intonării textului religios, omul nu trebuie să fie spectator pasiv sau indiferent. El este îndatorat să aibă o relație personală cu conținutul muzicii interpretate.

O altă explicație ce motivează lipsa instrumentelor din Biserica Ortodoxă ar fi aceea că individul nu învață un text oarecare în cântare, ci adevăruri de credință, care îl pot feri de rătăcire în lume. Totuși, în anumite împrejurări, cultul creștin ortodox utilizează instrumentele muzicale în practicile sale religioase. Unicele „aparate sonore” acceptate de Biserica Răsăritului sunt *toaca* și *clopotele*, ambele având inițial rolul de a anunța începutul slujbei și de a chema credincioșii la biserică, funcții menținute, alături de altele noi, până în zilele noastre.

**Toaca** este un instrument muzical de percuție idiofon, cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri în țările ortodoxe. Aceasta a fost utilizată ulterior, cu preponderență, în lăcașurile mănăstirești din în-

treg cuprinsul carpato-dunărean, în care se include fără excepție și cel est-prutean.

Se știe că la începuturile creștinătății fiecare adept era chemat la slujbe personal, la ora și locul stabilit. Mai târziu, se bătea la ușile credincioșilor cu ciocănele de lemn, îndemnându-i astfel să vină la slujbe. Apoi se bătea într-un lemn special lucrat, printre casele creștinilor sau din turla bisericii.

Instrumentul utilizat în asemenea scopuri s-a numit „toacă”. Organologii au atestat-o documentar încă în secolul al IV-lea. Sfântul Sofronie din Ierusalim a numit toaca „trâmbiță a îngerilor”. Obiceiul de chemare la slujbe prin lovire cu ciocanul într-o scândură numită „Sfintele Lemne Sunătoare” este menționat și în actele celui de-al Șaptelea Sinod Ecumenic de la Niceea în anul 787.

În conformitate cu tradiția creștină, acest instrument din clasa autofonelor percutate este confecționat din lemn de paltin sau de cireș, alteleori din fag, în funcție de rezonanța dorită, iar ciocănelele se fac din lemn de esență tare (salcâm, corn, carpen ș.a.). În anumite cazuri, corpul lui poate fi construit dintr-o placă groasă de fier curbată, ea fiind acționată cu unul sau două ciocănașe. Toaca de lemn este, de obicei, de două tipuri: una fixă agățată de un suport și alta portabilă (cu aceasta din urmă se înconjoară biserica).

În viața monahală autohtonă, toaca se bate pe tot parcursul anului, vestind începutul *Sfintei Liturghii*, al celor *Șapte Laude Bisericești* și al unor *Ierurgii*. Bătaia în toacă se face în anumite ritmuri și cu mai multe rosturi. La mănăstiri, semnalizarea fonică din toaca mică de lemn, numită și „toaca mobilă”, se face de către călugări sau călugărițe. În momentul când se toacă, instrumentul este ținut de mijloc cu mâna stângă, iar cu cea dreaptă se bate în el cu un ciocănaș, înconjurând biserica pe partea dreaptă. În fiecare latură a bisericii se face câte o oprire și trei metanii.

Când bate toaca, creștinul rostește rugăciunea lui Iisus Hristos, numită *Rugăciunea minții și a inimii*. Dacă toaca portabilă se bate cu o singură mână, toaca fixă se bate cu ambele mâini, fiind instalată în clopotniță sau în curtea bisericii și se bate separat sau împreună cu clopotul.

Linia melodică generată (de altfel, una elementară) este rezultatul percuției ritmice. Resursele sonore sunt modeste, ele coroborând în funcție de punctul de contact în momentul lovirii. Pentru a avea repere sonore de înălțime diferită, suprafața plăcii de lemn sau metal este percutată în locuri diferite, astfel încât se pot obține sunete cu înălțimi variate.

Toaca de metal, numită „tochița”, se bate în momente speciale ale *Sfintei Liturghii* și anume, când se cântă „Ceea ce ești mai cinstită...” și *Axionul*. Ea se mai bate la anumite sărbători mari, cum este Învi-

erea, împreună cu clopotele, iar toaca de lemn nu se bate între Joia Mare și noaptea Sfintei Învieri, când bătaia clopotelor este înlocuită cu sunetul lin al toacei de fier, amintind de cuiele care au fost bătute în mâinile și picioarele lui Iisus Hristos la Răstignirea Lui. Toaca de lemn în asemenea situații nu se bate.

În cadrul monastic de la noi, funcționalitatea toacei rămâne a fi una pluridimensională. Pornind de la practica muzicală a călugărilor și/sau călugărițelor de la mănăstiri, se poate constata că obiectul sonor de referință funcționează în mediul monahal, mesajul emis poartă un caracter religios, cadrul de manifestare fiind cel liturgic. Ocaziile sau momentele când toaca se produce sunt dintre cele mai diverse.

Glasul toacei poate fi auzit zilnic înainte de *Ceasul IX*, *Vecernie*, *Pavecerniță*, *Utrenie*, *Liturghie* sau în timpul *Utreniei*, la *Cântarea a VI-a și a IX-a*, a *Ceasului VI*, a *Liturghiei*, la citirea *Sfintei Liturghii*, la *Axion*; la *ierurgii* cu ocazia oficierei unor procesiuni funebre (Prohodul Domnului, Prohodul Maicii Domnului, ale călugărilor), de ploaie, la sfințirea bisericii, când se iese cu Sfintele moaște ș.a.; la *sărbători* sâmbătă seara și duminică dimineața, la *Laudele mici* (*Ceasul IX*, *Pavecernița*, *Miezonoaptea* ș.a.), la *Laudele mari* (*Vecernie*, *Utrenie*, *Liturghie*), în *Săptămâna Luminată*; ocazional la *Florii*, la deplasarea la masă cu obștea după *Liturghie* în prima zi de *Crăciun* și de *Paște*, în ziua hramului mănăstirii, în *Săptămâna Patimilor* (la *Liturghie*, *Vecernie*), de *Rusalii* (la *Liturghie*) ș.a. Generalizând experiența de aplicare în viața monahală a semnalelor de toacă, se pot deduce funcțiile de bază ale acestora și anume: cea *liturgică*, având drept scop chemarea la rugăciune, stimularea stării de priveghere (adică de

luare aminte, de păzire a minții, de a nu intra în ispită), celebrarea exorcismului; *ceremonială*, având drept scop marcarea momentului procesiunii religioase, purificarea sufletească, chemarea la biserică; ludică, în scop educativ, formativ; de *semnalizare* în scop de anunț ș.a.

Cercetările de dată recentă vin să demonstreze că utilizarea toacei în cadrul ceremonialului creștin ortodox oficiat la mănăstiri are o motivație preponderent *practică* (anunțarea slujbelor, a momentelor rugăciunii de obște, chemarea la rugăciune, la comuniunea obștii cu Dumnezeu, delimitarea spațiului sacru de cel cotidian, marcarea trecerii de la activitatea cotidiană la cea sacrală, realizarea trecerii de la timpul cotidian la cel sacru); *simbolică* (reprezentarea unor momente de semnificație teologică și doctrinară din istoria mântuirii omenirii, de crucificarea lui Iisus Hristos); *duhovnicească* (chemarea la austeritate, la sacrificiu, la dăruire de sine, la înfrângerea voinței, la o trăire autentică în duhul ortodoxiei) [1]. Semnalele de toacă, în mare parte de natură improvizatorică maximă, sunt executate în tiparele ritmicii prozodice a muzicii bizantine.

Arta sonoră de toacă este percepută, preluată, transmisă și perpetuată de la un toacă la altul, se asociază cu caracterul creației orale, încadrându-se în categoria *folclorului monahal*. Sub aspect general, *repertoriul de toacă apare ca un complex de limbaje, muzical, verbal, gestic, simbolic, ce se întrepătrund, se influențează și contribuie în ansamblul lor la realizarea funcției cu care este investit în cultul liturgic creștin ortodox. Toaca nu se reduce la un simplu semnal muzical, ci este un act liturgic complex. Semnalele liturgice de toacă se constituie, astfel, într-un gen*



Clopot. Mănăstirea Sfântul Vasile cel Mare, Cuizăuca, 2012. (Foto: V. Ghilaș)



Semnale de toacă executate de părintele Pahomie. Mănăstirea Înălțarea Domnului, Hârjauca, 2012. (Foto: V. Ghilaș)

*distinct în tradiția orală românească, fiind delimitat în plan funcțional, organologic și structural* [2].

În Republica Moldova, la etapa actuală, acest instrument muzical este utilizat în practica vieții monahale la mănăstirile Briceni, Frumoasa, Hâncu, Hârbovăț, Noul Neamț, Pripiceni, Rudi, Saharna, Țigănești, Țipova.

**Clopotul** este un alt aparat sonor utilizat pe larg în practica religioasă, cu pronunțate funcții liturgice în așezămintele ecleziastice, el fiind introdus, ca și clopotnița, în primul mileniu al creștinismului. În Biserica din Vechiul Testament – Templul din Ierusalim – credincioșii erau chemați la slujbă cu trâmbițe. Primul clopot care îi chema la slujbă pe creștini a apărut în Europa de Vest, la începutul secolului al VII-lea, pe timpul Papei de la Roma, Savinian, ca în secolele VII-IX să fie folosit în slujbele religioase ale creștinilor. În est, în biserica greacă, clopotul a început să fie folosit în secolul al IX-lea.

Sunetul clopotului este solemn, influențând sentimentele și stările creștinilor. Se știe că un clopot bun, la lovire, trebuie să scoată un sunet melodios, prelung, cu un timbru clar, majestuos, sărbătoresc, încărcat de componente armonice. Acesta poate fi asemuit unui instrument muzical ce produce cinci note deodată: una fundamentală și patru sunete armonice.

Aparat sonor cu predilecție ritmic, clopotul – apanaj al cultului religios și simbol al anunțurilor solemne – cu glasul său specific reprezintă liantul emoțional cu sacralitatea, precedând un eveniment de interes general. Prin timbrul sunetului său grav și amplu, prin armonia fonică se impune în viața comunitară ca un semn al legăturii dintre individ și lume, al comunicării dintre cer și pământ, inducând o stare meditativă.

Ca semn cultural, simbolismul clopotului în spiritualitatea de la noi este legat, mai curând, de perceperea sunetului produs, asociindu-se „vibrației primordiale, revelației divine, glasului transcendenței, armoniei, chemării la meditație și la supunerea față de imperatiile divine” [3]. În viața de obște a mănăstirilor din stânga Prutului, sunetul clopotelor este folosit, practic, cotidian pentru chemarea călugărilor la slujbele religioase, pentru informarea credincioșilor despre momentele importante ale slujbelor. În zilele marilor sărbători creștine sunetele clopotelor amintesc, solemn, de mântuire prin Fiul Lui Dumnezeu, Mântuitorul. În aceste zile clopotul vestește triumful vieții veșnice asupra morții și nesfârșita bucurie de viață din Împărăția lui Dumnezeu.

Ca și sunetul unui clopot de biserică, cel utilizat în cadrul monastic are ceva profund solemn în dangătul său, iar atunci când există mai multe clopote, prin armonizarea unora cu altele, se obține o între-

gă gamă de nuanțe sonore coloristice, realizându-se sonorități polifonice cu caracter evocator, încântător, de mare solemnitate. Având o pronunțată funcție liturgică, sunetul clopotului influențează sentimentele, stimulează trezvia și buna dispoziție umană. Se consideră că o persoană are posibilitatea să-și definească starea sufletească prin percepția sunetului de clopot.

După cum există o ordine canonică de bătut toaca, în viața cotidiană a mănăstirilor există o rânduială bine definită de bătut clopotele, actul sonor fiind precedat de facerea a trei metanii. Clopotele se bat la diverse momente din timpul unei zile liturgice, fie în ansamblu cu toaca (de lemn, din metal, toaca mare), dar, de regulă, după semnalele acesteia, fie singure. O asemenea combinație amplifică volumul și efectul sonor, creând o atmosferă ceremonioasă.

Ca și în cazul toacei, percutarea clopotelor se produce la începutul Sfintei Liturghii, la începutul oficerii altor slujbe importante, la unele momente de seamă din cadrul acestora, la slujba de seară, la miezul nopții, de dimineață, la unele rugăciuni speciale de sfințire numite ierurgii. Alte momente la care este solicitată sonoritatea clopotelor țin de marcarea anumitor evenimente din viața obștii monahale: moartea unui călugăr, când ele sună prelung, rar și tânguioși; în caz de incendii, calamități naturale sau de alte evenimente deosebite, când ele bat precipitat și alarmant.

Rezumând, se poate afirma că rostul campanologic al dangătului de clopot în mediul de care ne ocupăm este următorul: chemarea credincioșilor la slujbele religioase, exprimarea bucuriei triumfătoare a Bisericii și a esenței slujbelor sale divine, înștiințarea celor care nu sunt în biserică despre momentele importante ale slujbelor ș.a. Actualmente, toate mănăstirile din Republica Moldova au clopote.

Contribuția majoră a slujitorilor lăcașurilor monastice din Moldova din stânga Prutului s-a exprimat prin protejarea fundamentelor tradiției muzicale bizantine pe pământ basarabean, de la dimensiunea ei doxologică, de înălțare duhovnicească, până la valorificarea cântării bizantine în articulare românească și promovarea melosului asociat sincretic cu rugăciunea, având ca finalitate regenerarea spirituală.

#### Bibliografie

1. Cristescu Constanța, *O problemă de funcționalitate*. În: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brâiloiu”*. Serie nouă. Tom 5. București: Editura Academiei Române, 1994, p.157-158.
2. Cristescu Constanța, *Chemări de toacă. Repertoriul românesc. Monografie, tipologie și antologie muzicală*. București: Editura Academiei Române, 1999, p.27.
3. Evseev Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura „Amarcord”, 1994, p.42.