

Preot lect. dr. Stelian Ionașcu

TEORIA MUZICII PSALTICE
PENTRU SEMINARIILE TEOLOGICE
ȘI ȘCOLILE DE CÂNTĂREȚI

Lucrare tipărită cu binecuvântarea
Prea Fericitului Părinte Patriarh
† TE OCTIST



București, 2006

23. I. D. Petrescu, *Transcrierea muzicii psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, București, 1937.
24. Nifon Ploșteanu, *Carte de muzică bisericească*, București, 1902.
25. Dimitrie C. Popescu, *Gramatica și Noul Anastasimatar*, ediția I, București, 1908.
26. Nicolae Severeanu, *Curs elementar de muzică orientală (bisericească)*, ediția a II-a, Buzău, 1926.
27. Theodor V. Stupcanu, *Metodă pentru a învăța psaltichia (cântările bisericești) după vechea notație orientală*, ediția a II-a, București, 1932.
28. Dimitrie Suceveanu, *Theoreticon*, Iași, 1848.
29. Marin Velea, „Originea și evoluția semiografiei cântării bisericești de la începuturi până în zilele noastre”. *S.T.București an XVII* (1965), nr. 9-10, p. 593-620.
30. Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică în cărțile de ritual și cântarea bisericească*, București, 1937.

Cuprins

Cuvânt înainte	5
Recomandare	7
Introducere	9
Capitolul 1. Semiografia notației bizantine	11
Din istoricul notației bizantine	13
Notația actuală a muzicii bizantine	17
Caracteristicile generale ale melodiei bizantine	18
Capitolul 2. Teoria, practica și metodica predării muzicii psaltice	20
I. Semne vocalice simple și compuse	20
I.1. Semne vocalice simple; exerciții	20
I.2. Semne vocalice compuse (semne combinate, sprijinite și înlăntuite)	23
Exerciții suplimentare pentru capitolul I	25
Tabloul general al semnelor vocalice până la octavă	27
Semne vocalice peste octavă	28
Exerciții de paralagie care folosesc semnele vocalice până la octavă	29
I.3. Sprijinirea semnelor pe oligon și petasti	31
Exemple muzicale cu text	32
II.1. Semne temporale	35
1. Clasma	36
2. Gorgonul	36
3. Clasma urmată de gorgon	37
4. Petasti cu clasmă	38
5. Întâlnirea dintre epistrof și elafron	39
Exerciții de paralagie	39
Exerciții suplimentare	41
II.2. Semne temporale deriveate ale gorgonului	44
Digorgonul	44

Exerciții 47
Exerciții suplimentare 48
Tabloul combinațiilor principale între apli, gorgon și derivatele lor 51
Exemple muzicale cu text 52
III. Ornamente (semne consonante cu melisme) 57
1. Varia 57
2. Omalonul 59
3. Antichenoma 60
4. Psifistonul 61
5. Eteronul 62
Exerciții 64
Exerciții suplimentare 65
Exemple muzicale cu text 69
Variante melismaticice în sfera semnelor vocalice și a semnelor din „sistema veche“ 72
IV. Alte semne din notația neumatică, florale și mărturii 77
Florale 77
Mărturii 80

Capitolul 3. Analiza glasurilor bisericești 83
Despre moduri (glasuri). generalități 83
Sisteme muzicale 85
Genurile muzicii bisericești 88
Tactul cântărilor bisericești (tempo, mișcare) 91
Despre cadențe 93
Scările glasurilor: analiză comparată 96
Analiza grafică a „scărilor“. deosebiri de structură și intonație 99
Glasul I 104
Glasul al II-lea 109
Glasul al III-lea 115

Glasul al IV-lea 120
Glasul al V-lea 128
Glasul al VI-lea 135
Glasul al VII-lea 141
Glasul al VIII-lea 149
Exerciții de intonare a glasurilor bisericești, urmărind sistemul de cadențe 156
Capitolul 4. Mijloace de îmbogățire a melodiei bizantine 167
Isonul – angrenaj sonor de îmbogățire a cântărilor bisericești 167
Modulația în cântările bisericești 176
Unitate și diversitate în cântarea bisericească 189
În loc de încheiere 202
Fragment din prefața la <i>Irmologhion</i> sau
Catavasieru musicesc a lui Macarie Ieromonahul 204
Către cîntători 207
Dicționar 208
Bibliografie 224

Am observat însă, atât ca elev cât și ca profesor, că utilizarea notației duble pentru inițierea elevilor în muzica psalitică este ineficientă, aceștia fiind tentați să facă analogia silabelor psaltice (Ni, Pa, Vu, Ga ...), cu notația liniară occidentală și să nu-și însușească cu claritate noțiunile de bază (semne vocalice, temporale, consonante și lucrarea acestora).

Atât timp cât elevul seminarist pășește în anul I cu noțiuni minime de muzică liniară, pedagogic este să nu ne folosim decât foarte rar de similitudini între notația psalitică neumatică și cea liniară occidentală.

Cu siguranță că pentru un absolvent de liceu, școală de muzică sau Conservator este chiar indicat să folosim paralelismul notației pentru inițierea acestuia în muzica psalitică, pentru că se face pornind de la niște premize, de la ceva ce știe foarte bine.

Cartea de față - special pentru elevii seminariști și cântăreți își propune o expunere sistematică, clară, cu exemplificări practice și amănunte teoretice, fără să apelăm în exercițiile la notația liniară. Acolo unde am prezentat scara unor glasuri în notație occidentală am făcut-o pentru că explicațiile respective privesc niște cazuri particulare ale unor scări auxiliare utilizate în muzica biserică grecească, grecii având octava, divizată în șaptezeci și două de secțiuni și astfel am simplificat teoretizarea lor.

Autorul

Capitolul 1 SEMIOGRAFIA NOTAȚIEI BIZANTINE

Muzica bizantină s-a format, s-a dezvoltat și a evoluat în cadrul Imperiului Bizantin. Bizanțul a fost o entitate *istorico-socială* extrem de frâmântată și de zbuciumată a evului mediu, dacă ne gândim la cele aproximativ douăsprezece veacuri cât a durat Imperiul Roman de Răsărit, întemeiat de Constantin cel Mare la anul 330 d. Hr. și sters apoi definitiv de pe harta politică a lumii la 1453, prin ocuparea lui de către turci.

Și totuși, ca *entitate artistică*, deci în domeniul artelor, plămădite sub egida imperiului, dăinuie și astăzi, după aproape două milenii - bineînțeles cu evoluțiile și transformările de rigoare.

Bizanțul a fost un teren deosebit de prielnic pentru toate artele timpului: sculptură, pictură, arhitectură, gravură în metale prețioase, mozaic policrom și implicit muzică. Prototipul artei bizantine era ilustrat în arhitectură și pictură prin impunătoarea catedrală Sfânta Sofia din Constantinopol, zidită pe timpul împăratului Justinian (527-565).

Cântul bizantin prinde forme în ambianța cultului creștin ortodox, nu mult după căderea civilizației antice grecești, cu elemente provenind din lumea greco-romană, ebraică și arabo-siriană, la care se vor adăuga, în mod fieresc, structuri consistente din muzica laică orientală. Se adaugă la origini și melodiile poemelor de ceremonial care erau executate în cinstea împăraților bizantini, a familiilor imperiale, transferate mai târziu în zona liturgică în imne la închinarea arhiereilor înainte de începerea Sfintei Liturghii și în polichronii (urări de "mulți ani!"), în diverse ocazii.

Semioagrafia constituie ansamblul de semne utilizate pentru reprezentarea în scris a operelor muzicale de artă (semeion=semn; grafo=a scrie).

Fixarea muzicii prin modalități grafice - ca de altfel a oricărui limbaj, fie el vorbit sau artistic - datează din timpuri străvechi, utilizându-se procedee variate, începând cu înscrerile curieiforme consemnante la popoarele orientale antice și continuând cu literele alfabetului - cum întâlnim la vechii greci, care atribuiau fiecarei litere, din cele alese pentru redarea muzicii, o semnificație concretă (melografia antică).

Așadar, în zona și perioada de început a muzicii bizantine, principalul procedeu de grafie muzicală era cel cu ajutorul alfabetului elin.

Bizantinii au mers însă pe altă cale decât vechii greci în elaborarea sistemelor semiografice pentru muzica lor, ajungând la soluții originale bazate pe *principiul scrierii diastematice*.

Conform acestui principiu, fiecare semn grafic - în speță fiecare neumă - reprezintă un interval melodic oarecare, ascendent sau descendenter, iar nu un sunet fix ca în notația occidentală cu portativ.

Aceasta explică faptul că notația bizantină n-a avut nevoie și nu va utiliza în evoluția sa portativul muzical - elementul principal de referință pentru întreaga semiografie occidentală.

Muzicologii bizantiniști, români și străini, recunosc *cinci etape sau perioade principale ale sistemului semiografic* grupate în scrierea *paleo-, medio- și neo-bizantină*.

a) Muzica *paleo-bizantină* folosește două sisteme primare de notație, atingând și spații concomitente în timp:

- notația *ecfonetică*, pe parcursul secolelor V-XII;
- notația *lineară*, în uz între secolele IX-XIV.

b) Muzica *medio-bizantină* utilizează, de asemenea, două sisteme de notație, venind însă în ordine cronologică:

- notația *hagiopolită*, în vigoare între secolele XII-XV;
- notația *cucuzeliană*, în uz între secolele XV și XVIII.

c) Muzica *modernă (neo-bizantină)* se oprește la un singur sistem semiografic, durând de la începutul secolului XIX și până astăzi - sistem realizat prin reforma condusă de Hrysant de Madytos (notația *hrysantică*).

Din istoricul notației bizantine

Creștinismul a împrumutat - cum era și firesc - în primele veacuri creștine, muzica psalmilor din sinagoga iudaică, ce constituie fără dubii elementul primordial, esențial și fundamental în originea cântărilor noastre bisericești. Răspândirea creștinismului în lumea greacă și romană ne face să credem că elementului muzical primordial de la sinagoga iudaică î se va adăuga amprenta culturii eline și arabo-siriene, care împreună vor constitui plămada muzicii Bisericii Creștine.

Nu știm însă cum era (cum „suna“) această cântare a primilor creștini pentru că nu ni s-a transmis nici un document muzical, care să ne pună la curent cu melodiile religioase ale vechilor evrei, maniera lor de învățare fiind exclusiv orală. Cei ce se pregăteau să devină „solisti“ la templu sau sinagogă memorau după auz formulele muzicale, mai mulți ani și le aplicau la rândul lor în cult.

Mai târziu, s-a introdus obiceiul de a indica pe text, locurile de cadență, prin niște *semne* ce atrăgeau atenția solistului, executând aici o formulă melodică mai amplă, mai bogată din punct de vedere melismatic. Semnele erau foarte simple (punct, virgulă, accent grav, accent ascuțit sau apostrof). Ele stau la baza scrierii sau *notației ecfonetice*, prima formă semiografică întâlnită în muzica bizantină.

Așadar, de o notație propriu-zisă muzicală putem vorbi mai cu seamă în vremea Imperiului Bizantin; ea s-a format, a funcționat și s-a dezvoltat în cadrul Imperiului pe o anumită perioadă de timp, dar nu s-a confruntat cu evoluția istorică a Imperiului, care la 1453 dispare. Cântarea, ca și celelalte arte, se transferă în spațiile vecine, în special la popoarele ortodoxe; astfel și muzica noastră bisericescă este o muzică de „sorginte“ bizantină care va căpăta particularități proprii poporului român prin „amprenta“ geniului românesc impusă de mari psalți: Macarie Ieromonahul,

Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu
 Pasărea s.a.

Sistemul de notare a muzicii derivă din prosodia grecească (greutatea silabelor accentuate) și nevoia de a conduce corul cântăreștilor; la acestea se mai adaugă și necesitatea păstrării în scris pentru posteritate a lucrărilor muzicale.

Notăția muzicii bizantine constă într-un sistem de semne care se scriu deasupra unui text din Sfânta Scriptură (Apostol, Evanghelie) sau textelor liturgice alcătuite de Sfinții Părinți. Aceste semne se numesc *neume*. Sistemul de notăție a evoluat în decursul timpului, perfecționându-se până la actualul sistem de notăție din Biserica Ortodoxă.

a) Din punct de vedere cronologic, prima notăție muzicală este *notația eckfonetică* (citire cu voce tare) folosită în secolele V-XII, pentru citirea solemnă a pericopelor din Evanghelie, a Apostolului și a textelor din profeti (Paremii). Acest sistem constă din semne de culoare roșie scrise deasupra, dedesubt sau între cuvintele textului, precum și la sfârșitul textului. Forma lor e diferită: linii simple, duble, drepte, oblice, curbe, zig-zag, grupuri de trei puncte și o cruce aurită la sfârșitul frazelor. Este o semiografie aproximativă care nu explică cu exactitate înălțimile sunetelor, derivând din sistemul prosodiei grecești, atribuit lui Aristofan din Bizanț.

Se păstrează până astăzi un manuscris în notăție ecfonetnică: „Lecționarul evangelic grecesc“ (ms. 160) din Biblioteca Centrală a Universității de la Iași, cercetat de arhid. prof. Grigorie Panțiru și analizat în lucrarea: „Lecționarul Evangelic de la Iași“ - București, 1983.

b) Al doilea moment al evoluției semiografiei bizantine îl reprezintă *notația paleobizantină* folosită între sec. IX-XII. Este o notăție mai evoluată decât cea eckfonetică indicând și ceva din „mișcarea melodiei“ ci vagi aproximări ale înălțimii redate prin semne. Această notăție se împarte în trei perioade:

1) notația „esphigmeniană“, după un manuscris de la Muntele Athos din Mănăstirea Esphigmenion.

2) notația chartres, după câteva foi ale unui alt manuscris de la Muntele Athos, aflate în biblioteca Chartres, distruse însă în al II-lea Război Mondial.

3) notația andreatică, după codex 18 al Schitului Sf. Andrei de la Muntele Athos.

Ultima perioadă a acestei epoci (sfârșitul sec. XI, începutul sec. XII) scoate la iveală notația Coislin, după un codice (220) al Bibliotecii Naționale din Paris. Acum apare prima oară isonul (—) pentru indicarea unei note repetitive.

c) Perioada sec. XII-XIV este a unor prefaceri deosebite în Imperiu și care vor afecta pozitiv și muzica bizantină. Cercetătorii numesc notația specifică acestei perioade: *hagiopolită, rotundă sau medie bizantină*. Denumirea de rotundă vine de la faptul că folosesc semne rotunde. În notația acestei perioade mediobizantine semnele capătă precizie definitivă. La clarificarea liniei melodice mai contribuie acum și folosirea unor semne numite „mărturii“, care indică precis ehul sau modul (glasul), fiind așezate la început, în cuprinsul și la sfârșitul melodiei.

Se găsesc acum trei semne foarte clare (ison, oligon și o variantă mai veche numită „oxia“ = ascuțit) pe care le putem numi „semne fundamentale“ - cu semnificații asemănătoare domeniului teologiei (Treimea) - care vor sta la baza celorlalte semne (petasti, hamili, epistrof) și a combinațiilor dintre ele care generează intervale muzicale de terță, cvartă, cvintă etc.

d) Notăția sec. XV-XIX este numită „notația lui Cucuzel“. Tradiția îi acordă acestuia un mare rol creator în compozitia și notația muzicală bisericăescă, aşa cum în trecut i s-a acordat lui Ioan Damaschin. Semnele vocalice (de înălțime) rămân și în această epocă, având aceeași întrebunțare. Totuși, ca o caracteristică, desprindem enormă înmulțire a semnelor dinamice și expresive numite „semne (hironomice)“ sau „marile hipostase“. Se presupune că cel care conduce corul desena cu mâna în aer forma lor, indicând astfel ritmica, dinamica, tempo și expresia melodica. Aceste semne hironomice se scriau cu roșu deasupra sau sub

semnele vocalice. În perioada cucuzeliană numărul acestor semne variază între 35 și 45 de semne expressive și 15 semne vocalice (astăzi sunt doar 10 semne vocalice).

Perioada sec. XIV până la 1814, anul reformei Școlii de la Constantinopol este una de constanță a semiografiei, dar înlăuntrul ei au apărut acele momente de „exighisire“ (tălmăcire, retraducere a unei tradiții). Acest lucru s-a datorat momentului istoric 1453 (căderea Imperiului Bizantin de Răsărit), când s-a produs o dispersie a marilor personalități ale muzicii bizantine spre țările ortodoxe din jur (Școala de la Putna din Țara noastră - sec. XV-XVI, școlile din Serbia, Athos, Grecia sau Rusia); în această perioadă tradiția bizantină suferă; muzica nu se putea învăța din cărți ci era nevoie de un „maestru“ - aşa cum se numea și Cucuzel - acest termen având o conotație mai largă: profesor, dar și relație ucenic-duhovnic sau „îndreptar“ din toate punctele de vedere.

Prin căderea Constantinopolului se creează un „hiatus“, tradiția se rupe și atunci, ceilalți maeștri de pe la 1650-1660 sunt nevoiți să reactualizeze muzica scrisă înainte de Căderea Constantinopolului. Ei „exighisesc“ (tălmăcesc) muzica și se înmulțesc semnele „negre“ (vocalice) în defavoarea celor „roșii“ (semne expressive, hironomice).

Printre aceștia amintim pe la anul 1671 pe Balasie Preotul Nomofilax, de la care se păstrează un manuscris de la Muntele Athos în care se tălmăcesc cântările lui Cucuzel, Glichis, Agalianos, Agathon și alții. După 1750, Petre Protopsaltul din Peloponez - Grecia, a reactualizat și el cântările mai vechi în notația contemporană lui.

Pentru că tradiția mai veche se pierdea treptat - fiind puțini cei care să mai tălmăcească semnele lui Ioannis Cucuzel - școala din Constantinopol va lua o măsură radicală - aceea a reformei - asemănătoare cu cea a Papei Marcelus în Apus (sec. XV) care ordonă unei mari personalități a vremii, Giovanni Pierluigi da Palestrina, să reformeze muzica gregoriană.

Aceeași măsură o iau și bizantinii prin mitropolitul Hrisant, împreună cu psalții Hurmuziu Hartofilax și Grigorie Levitul, la începutul sec. XIX.

Notația actuală a muzicii bizantine

Vechea notație muzicală, despre care am vorbit mai înainte, a fost folosită până la începutul sec XIX, când Mitropolitul Hrisant, împreună cu Hurmuziu Hartofilax și Grigorie Levitul au purces la reforma ei. Deși această reformă avusese loc în 1814, ea s-a concretizat printr-o lucrare teoretică: „Introducere în teoria și practica muzicii ecclaziastice“ tipărită la Paris în 1821.

La această lucrare se mai adaugă și „Marele teoreton al muzicii“, editat la Triest în 1832, care sintetizează istoric și practic scopul reformei:

- reforma introduce un sistem de solfegiere (paralaghisire) ca în Apus, cu ajutorul denumirii înălțimii sunetelor - Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni, Pa - înlocuind paralaghia polasilabică (ananes, neanes etc.)
- reduce numărul semnelor ascendențe și descendențe;
- reduce numărul semnelor dinamice și expressive;
- fixează tactul (tempoul) cântărilor și scările celor opt glasuri.

La noi în țară vorbim de o muzică psaltică de sorginte bizantină, care înseamnă o „românire“ a muzicii care se cântă în imperiu și apoi o dezvoltare cu nuanțe proprii, prin punerea pecetei „geniului românesc“ autentic. „Românirea“ cântărilor psaltice începe odată cu Filotei Monahul, psalt la curtea lui Mircea cel Bătrân, Filotei sin Agăi Jipei, Mihalache Moldovlahul, Șerban Protopsaltul și continuând cu o pleiadă de psalți români care vor desăvârși acest proces, dând muzicii bizantine nota caracteristică în limba română: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Ioan Popescu-Pasărea.

Înnoirile muzicii bizantine prin „sistema cea nouă“ - cum este numită într-o expresie a timpului reforma actuală efectuată de Hrysant, episcop de Madytos - pătrund astfel, începând cu prima jumătatea a secolului al XIX-lea, și în Țările Române; de fapt, Macarie Ieromonahul traduce și

tipărește la Viena în 1823, la doar 2 ani lucrarea teoretică a lui Hrisant, sub denumirea de „Theoreticon“. La aceasta se mai adaugă o altă lucrare de propagare a principiilor componistice ale noului stil: „Bazul teoretic și practic“ al muzicii bisericești, elaborat și publicat la București în 1845, de către Anton Pann.

Au urmat de-a lungul anilor o seamă de lucrări teoretice pe care le vom menționa la Bibliografie, Gramatici care au avut menirea să păstreze tradiția de veacuri a Bisericii noastre strămoșești: muzica bisericească.

Caracteristicile generale ale melodiei bizantine

Notăția muzicii psaltice are la bază „relaționarea“ și „relativizarea“ dintre sunetele vocalice. În mod obligatoriu trebuie să cunoaștem glasul în care ne aflăm, să intonăm o „formulă de acordaj“ specifică glasului, să pornim de la o „mărturie“ iar semnele ne ajută să conducem melodia. Semnele nu se vizualizează pe un portativ ca în muzica occidentală și de aceea cât mai multe exerciții trebuie să creeze elevului deprinderea de a intona intervalele cu exactitate.

Muzica psaltică este eminentătatea melodica, beneficiind de o dezvoltare orizontală bogat ornamentată și cu un ambitus considerabil, putând fi însoțită de o pedală (ison), o notă lungă ținută pe coarda de recitare, baza scării glasului respectiv.

Deși caracterul dinamic și agogic al cântărilor nu e consemnat grafic, acesta este detectat direct la fiecare melodie din dialectica de construcție a frazelor discursului muzical și, de asemenea, din însăși substanță și structura melodiei, unde acționează în mod logic principiile de dinamică expresivă cunoscute în limbaj occidental de „antecedent - consecvent“ iar oriental: „anabasis - catabasis“ și „protasis - apodosis“.

Modulația în muzica psaltică se face cu mare ușurință cu ajutorul floralelor, putându-se face inflexiuni modulatorii în cele trei genuri: dia-tonic, enarmonic și cromatic, fără pregătiri cum sunt necesare în muzica apuseană.

De asemenea, am urmărit să prezentăm mai în detaliu sistemul de cadențe al fiecarui glas, necesare atât în cântarea practică (improvizatorică), dar mai ales pentru sesizarea „parfumului“ deosebit al fiecarui glas în parte.

