

Victor Giuleanu

MELODICA BIZANTINĂ

Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)

Referenți de specialitate:
conf. univ. Dragoș Alexandrescu
prof. Petru Simionescu

GRAFOART



CUPRINS

Prefață	5
Prolegomene — Muzica bizantină în evoluție	9
— Perioade stilistice generale în muzica bizantină	11

PARTEA I

STUDIU TEORETIC 1 („SISTEMATICA 1“)

Cap. I Introducere în teoria modurilor bizantine

1. Muzica bizantină și <i>ideea de mod</i> . Formularea conceptului	21
2. O problemă de semantică: <i>moduri bizantine</i> , sau <i>moduri psaltice</i> ?	24
3. Octoehurile. Terminologie. Scări modale.	27

Cap. II Diastematica muzicii bizantine

1. Intervale muzicale în uz în muzica bizantină obișnuite și în muzica universală apuseană.	31
2. Microtoniile	32
3. Clasificări în diastematica bizantină	34

Cap. III Genurile muzicii bizantine

1. Genul diatonic	39
2. Genul cromatic	43
3. Genul enarmonic	47

Cap. IV Funcționalitatea sunetelor în modurile bizantine

1. Necesitatea aplicării teoriei funcționale modale generale la condițiile muzicii bizantine	51
2. Sunete cu funcții principale și sunete cu funcții secundare	54
3. Ordinea reală (naturală) a sunetelor în moduri	53
4. Concretizarea și formularea funcțiilor pe care le îndeplinesc sunetele în modurile bizantine	54

RITMUL ÎN MUZICA BIZANTINĂ

— Definirea noțiunii de <i>ritm</i>	59
-------------------------------------------	----

Cap. V Ritmica

1. Formele ritmice în raport cu <i>duratele</i> utilizate	61
2. Formele ritmice în raport cu sistemul de <i>accente</i>	64
a) Formele ritmice venind din poezia universală	65
b) Formele ritmice venind din principii de lucru strict muzicale	69

Cap. VI Metrica

1. Măsura de 1 tact (timp)	72
2. Relația aproximativă dintre tactul bizantin și tempoul cîntărilor	75
3. Tactul indoit	75

Cap. VII Tempoul

1. Ritmul în mișcarea <i>recitativă</i>	77
2. Ritmul în mișcarea <i>irmologică</i>	79
3. Ritmul în mișcarea <i>stihirică</i>	80
4. Ritmul în mișcarea <i>papadică</i>	82

Cap. VIII Semiografia muzicală bizantină

Considerațiuni generale	84
1. <i>Sisteme grafice în muzica paleo-bizantină</i>	85
a) notația efonetică	85
b) notația lineară	86
2. <i>Sisteme grafice în muzica medio-bizantină</i>	87
a) notația hagiopolită	87
b) notația cucuzeliană	90
3. <i>Sistemul semiografic modern (neo-bizantin)</i>	92
a) Neumele diastematice	93
b) Neumele ritmice (temporale)	98
c) „Mărturiile“	101

PARTEA A II-a**STUDIU TEORETIC 2 („SISTEMATICA 2“)****Cap. IX Cele patru stări (idiomuri) ale cîntărilor modale bizantine**

1. Cîntarea <i>recitativă</i>	109
2. Cîntarea <i>irmologică</i>	113
3. Cîntarea <i>stihirică</i>	115
4. Cîntarea <i>papadică</i>	117

Cap. X Ornamentica în muzica bizantină. Stiluri specifice

1. Stiluri de ornamentică în perioada paleo-bizantină.....	123
a) Cîntarea efonetică	123
b) Cîntarea primară în grup	125
c) Cîntarea solistică	126
2. Stiluri de ornamentică în perioada medio-bizantină, sec. XIII—XVIII	128
3. Stiluri de ornamentică în perioada neo-bizantină, sec. XIX—XX.....	136
Considerații conclusive cu privire la stilurile ornamentale în muzica bizantină	140

Cap. XI Procedee componistice (de travaliu) în muzica bizantină

1. Repetarea (imitația) — principiu de lucru în cîntarea bizantină	142
2. Procedeele variațional în cîntarea bizantină	143
3. Improvizatia — procedeele componistice fundamentale în cîntarea bizantină	144
4. Centonizarea în cîntarea bizantină	145
5. Compunerea (lucrarea) melodiei după „sistemul diapasonului“ și al „roții“	146
6. Principiul atracției sunetelor în construcția melodică	150
7. Isonul, referință armonică originală în cîntarea bizantină	152

Cap. XII Modulația în muzica bizantină

Generalități	157
1. Despre ftorale. Aspectele grafice ale modulației	158
a) Ftoralele principale	158
— ftorale diatonice	159
— ftorale cromatice	160
— ftorale enarmonice	160
b) Ftoralele secundare	161
2. Categoriile în sfera modulației bizantine	162
A. Modulația după criteriul persistenței (dimensiunii) sale în discursul muzical	162
— inflexiunea	162
— modulația autentică	163
B. Modulația după criteriul direcției (contextului modal) în care se produce	164
1. Modulația în direcție interioară. Procedeele „roții“	164
2. Modulația în direcție exterioară	165
— modulația în cadrul aceluiași gen	166
— modulația utilizînd amestecul de genuri	170

Cap. XIII Muzica bizantină în raport cu principiile generale de dinamică și agogică

A. DINAMICA	178
1. Principiul <i>protasis-apodosis</i>	179
2. Principiul <i>anabasis-katabasis</i>	180
B. AGOGICA	183
Principiul <i>agogic</i> în cîntarea bizantină.	183

Cap. XIV Formule și cadențe modale

1. Ce este și ce se înțelege prin <i>formula melodică modală</i> ?	186
2. Ce este și ce se înțelege prin <i>cadență</i> ?	187
3. <i>Vocalitatea și pluralitatea modală</i> — două trăsături caracteristice ale melodicii bizantine	191

PARTEA A III-a

STUDIU MORFOLOGIC PRIVIND CÎNTĂRILE CELOR 8 MODURI BIZANTINE

Cap. XV Ehul (Modul) 1

1. Scara modului	196
2. Angrenajul funcțional modal	200
3. Formule de acordaj	201
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	201
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	219
6. Cîntarea <i>papadică</i>	224
7. Isonul în cîntarea modului 1	230

Cap. XVI Ehul (Modul) 5

1. Scara modului (în varianta enarmonică)	233
2. Angrenajul funcțional modal	234
3. Formula de acordaj	234
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	234
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	244
6. Cîntarea <i>papadică</i>	248
7. Isonul în cîntarea modului 5	252

Cap. XVII Ehul (Modul) 2

1. Scara modului	255
2. Angrenajul funcțional modal	255
3. Formula de acordaj	257
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	257
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	267
6. Cîntarea <i>papadică</i>	269
7. Isonul în cîntarea modului 2	273

Cap. XVIII Ehul (Modul) 6

1. Scara principală a modului	276
2. Angrenajul funcțional modal	279
3. Formula de acordaj	280
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	281
5. Isonul în cîntarea <i>stihirică</i>	289
6. Cîntarea <i>irmologică</i>	292
7. Cîntarea <i>papadică</i>	295

Cap. XIX Ehul (Modul) 3

1. Scara modului	301
2. Angrenajul funcțional modal	303
3. Formula de acordaj	304
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	304
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	314
6. Cîntarea <i>papadică</i>	317

Cap. XX Ehul (Modul) 7

A. EHUL 7 ENARMONIC	321
1. Scara modului	321
2. Angrenajul funcțional modal	322
3. Formula de acordaj	323
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	324
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	328
B. EHUL 7 DIATONIC (modul „varis“)	331
1. Scara modului „varis“ diatonic (pur)	331
2. Alte variante ale modului 7 „varis“	333
3. Cîntarea <i>papadică</i> a modului 7 „varis“	337
4. Isonul în cîntarea <i>papadică</i> „varis“	342

Cap. XXI Ehul (Modul) 4

A. MODUL 4 STIHIRARIC	344
1. Scara modului 4 stihiraric	344
2. Angrenajul funcțional modal	345
3. Formula de acordaj	346
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	346
B. MODUL 4 „LEGHETOS“ (IRMOLOGIC)	350
1. Scara modului „leghetos“	351
2. Formula de acordaj	351
3. Angrenajul funcțional modal	351
4. Cîntarea <i>irmologică</i>	352
C. MODUL 4 PAPADIC	356
1. Scara modului 4 papadic	356
2. Angrenajul funcțional modal	356
3. Formula de acordaj	356
4. Cîntarea <i>papadică</i>	357

Cap. XXII Ehul (Modul) 8

A. MODUL 8 — FORMA PRINCIPALĂ	362
1. Scara modului	362
2. Angrenajul funcțional modal	362
3. Formula de acordaj	363
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	364
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	370
B. MODUL 8 — FORMA SECUNDARĂ	374
1. Scara modului	374
2. Angrenajul funcțional modal	375
3. Formule modale	377
4. Cadențele modului 8 de această formă	379
C. CÎNTAREA <i>PAPADICĂ</i> A MODULUI 8	379
Postfață	390
Termeni specifici utilizați în muzica bizantină și întilniți pe parcursul acestei lucrări	391
Bibliografie	393
Lucrări, colecții și antologii din care au fost extrase exemplele muzicale	395

Prolegomene

„Orice cultură veritabilă și profundă trece prin cunoașterea și studiul capodoperelor trecutului, acelea pe care timpul le-a consacrat ca atare.“

Pierre Doury

MUZICA BIZANTINĂ ÎN EVOLUȚIE

Bizanțul! O *entitate istorico-socială* extrem de frământată și de zbuciumată a evului mediu, dacă gândim la cele aproape 12 veacuri cât a durat Imperiul Roman de Răsărit, întemeiat de Constantin cel Mare la anul 330 e.n., și șters apoi definitiv de pe harta politică a Europei la 1453, prin ocuparea lui de către turci.

Și totuși, cât de original, de fecund și de impunător avea să se manifeste el ca *entitate artistică*, deci în domeniul artelor plămădite sub egida sa, căci acestea dăinuie și azi, după aproape două milenii — desigur cu evoluțiile de rigoare —, constituind tot mai mult atracția epistemologiei contemporane.

Bizanțul — după cum afirmă istoria culturii universale și ne-o confirmă documentele — a fost un teren deosebit de prielnic pentru toate artele timpului: sculptură, pictură, arhitectură, gravură în metale scumpe, mozaic policrom, țesături frumos împodobite și, implicit pentru muzică — fiecare investite fiind cu „funcții estetice și un rol preeminent“¹ în viața spirituală a imperiului.

Prototipul artei bizantine era ilustrat în arhitectură și pictură prin impunătoarea catedrală Sf. Sofia din Constantinopol, zidită pe timpul împăratului Justinian (527—565).

Sub aspect conceptual, acest monument arhitectural — deținând impresionante linii curbe, cupole imense, dantelării fine, mozaicuri pe fonduri aurite, picturi austere ca înfățișare, dar pe un cadru frumos ornat — constituie modelul stilului de artă bizantină, ale cărui elemente caracteristice erau cu siguranță comune și celorlalte arte ale timpului, în consecință și muzicii.

Concret, cîntul bizantin prinde forme în ambianța cultului creștin de rit ortodox, nu mult după căderea civilizației antice grecești, cu elemente provenind dintr-un amestec de procedee de origine greco-romană, ebraică și arabosiriană, la care se vor adăuga, în mod firesc, structuri consistente ale muzicii laice (populare) de factură orientală.

¹ *Pagini de veche artă românească*. București, Academia Republicii Socialiste România, 1970, pag. 9.

El înglobează, la origine, „melodiile poemelor de ceremonial care erau executate în grup în cinstea împăratului bizantin, a familiei imperiale (aclamațiile) sau în cinstea înalților demnitari ai bisericii, precum și în cîntul teatral“¹.

Răspîndirea artei muzicale bizantine — odată cu aceea a cultului respectiv — a cuprins un spațiu etno-geografic impresionant, incluzînd întreaga Peninsulă balcanică pînă în inima Europei (Iugoslavia), Orientul apropiat, Africa de Nord și toată Rusia veche, pînă departe în Asia centrală.

În contactul cu arta muzicală a atîtor popoare, cea bizantină suportă, de bună seamă, evoluții extrem de variate și complexe, *ce fac aproape imposibilă o privire stilistică generală — cuprînzătoare — asupra tuturor mijloacelor întrebuintate*, mai ales pentru acea artă existentă la periferia ariei sale de răspîndire.

O asemenea privire devine și mai dificilă dacă vrem să facem referiri la zonele sale de contact cu arta lui *cantus planus* gregorian din centrul Europei, unde amestecul de procedee dintr-o parte și din cealaltă împiedică orice selecție riguroasă a mijloacelor.

În această privință, nu greșim dacă vom spune că situații similare vom întîlni chiar în țara noastră, la confluența artei muzicale bizantine cu cea gregoriană din spațiul de dincolo de Carpați (transilvănean).

Dar cele mai mari dificultăți — aproape insurmontabile — le constituie desigur studiul artei bizantine din secolele ce au urmat ocupației turcești de la 1453, cînd mijloacele sale originale suportă influențe și maniere venind din zona turco-arabă, ce pun greu în cumpănă autenticitatea și puritatea sa stilistică.

Cu toate acestea, se poate afirma că muzica bizantină și-a păstrat liniile stilistice fundamentale — prin acele ipostaze și forme structurale ce aparțin organic trunchiului său, cu rădăcini adînc înfipte în solul atît de fecund al vechiului Bizanț.

Dată fiind diversitatea stilistică a muzicii bizantine, survenită prin răspîndirea ei pe atîtea meridiane etno-geografice, și trecînd prin numeroase încercări și „examene“ de rezistență în timp, se pune firesc întrebarea: *care dintre aceste stiluri să reprezinte totuși autenticul melos bizantin?*

Răspunsul nu poate fi decît unul singur: cel din zona balcanică, în special cel făurit în ambianța minăstirilor grecești, deținătoare a unor vechi tradiții de cîntare bizantină și moștenitoare de drept a valențelor acestei arte.

Transformate, în multe cazuri, în puternice centre de cultură muzicală — cu școli și sisteme proprii de învățămînt —, ele au dat pe cei mai vestiți compozitori și interpreți ai melosului bizantin, ce s-au răspîndit apoi ca propagatori în toată Peninsula balcanică și chiar mai departe; iar odată cu ei, și stilul respectiv de cîntări.

Afirmăm aceasta nu pentru că stilul grecesc a fost adoptat și se practică pe scară întinsă pe pămîntul românesc, ci mai ales pentru faptul că el s-a aflat totdeauna cel mai apropiat de marele „muzeu“ unde s-a păstrat și prezervat, de veacuri, arta muzicală bizantină, și care se chema Constantinople.

¹ Moldoveanu, Nicu. *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica ortodoxă română*. București, Editura Institutului biblic, 1974, pag. 12.

PERIOADE STILISTICE GENERALE ÎN MUZICA BIZANTINĂ

Prin *stil*¹, în sens larg, înțelegem amprenta pe care marile epoci de cultură sau personalități de mare forță creatoare — sintetizând mijloace de lucru specifice ca factură — o imprimă unei opere de artă și chiar unor arte întregi, înglobându-le în sfera valorilor utilizând modalități de exprimare similare ori înrudite.

Stilurile constituie deci „mari momente de sinteză“, adevărate „puncte cardinale“² în evoluția și dezvoltarea unei arte, a procedeelelor și mijloacelor sale de exprimare.

Plecînd de la această accepție, în muzică putem vorbi de opere de artă în stil baroc, clasic, romantic, impresionist etc., fiecare utilizînd mijloace de lucru și procedee caracteristice epocii respective, ori putem referi stilul muzical la mari personalități creatoare, care au lăsat modele nepieritoare în compoziția universală, precum sînt cele create de Palestrina, Bach, Mozart sau de alți reprezentanți de seamă ai artei muzicale.

Muzica bizantină, mai puțin legată de numele unor personalități creatoare de suprafață universală — pe de o parte, pentru că a rămas pînă azi la forme monodice, iar pe de alta, pentru că puternica ei tradiție n-a permis aici evoluții spectaculoase —, își definește stilurile prin cele trei mari stadii ale dezvoltării mijloacelor sale de lucru:

- cîntarea în stil bizantin vechi, *stilul paleo-bizantin*, cuprinzînd aproximativ secolele IV—XII;
- cîntarea în stil bizantin mediu, *stilul medio-bizantin*, întinzîndu-se pe aria secolelor XIII—XVIII;
- cîntarea în stil bizantin nou, *stilul neo-bizantin*, corespunzînd stadiului ultim de dezvoltare, din secolele XIX—XX³.

*

1. *Cîntarea bizantină în stil vechi (paleo-bizantină)* cuprinde aproximativ nouă secole de manifestare (sec. IV—XII); trăsăturile caracteristice ale acesteia — din lipsă de documente muzicale scrise — cu greu pot fi conturate.

¹ Pornind pe un drum cu atîtea cotituri și atît de puțin bătătorit în ceea ce privește comentarea, interpretarea și tratarea *pe plan structural* a muzicii bizantine, primul gînd este să fixăm, de la început, cîteva puncte generale de reper — coordonatele pe care vom merge și de care ne vom călăuzi pe parcursul acestei lucrări. Ele nu pot fi altele decît cele de natură stilistică; de aceea, înainte de orice, se impune precizarea noțiunii de stil.

² Totuși, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I. București, Editura muzicală, 1969, pag. 11.

³ O serie de lucrări de specialitate pornesc în periodizarea artei muzicale bizantine de la criterii de natură extrinsecă — bunăoară de la cele privind evoluția notației, adică a semiografiei proprii.

Cea efectuată în studiul de față are în vedere criteriile esențiale — de structură — în dezvoltarea acestei arte, plecînd deci de la mijloacele folosite, în speță, de la stilurile componistice.

Etapetele stilistice de mai sus sînt de altfel delimitate și istoricește prin cele două mari reforme intervenite în evoluția muzicii bizantine: prima înfăptuită de către Ioan Cucuzel (sec. XII—XIII), iar a doua, mai recentă, aparținînd grupului Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul (sec. XIX) — reforme care reflectă și marchează schimbări în factura componistică, deci în sfera mijloacelor de lucru.

Fiind o artă ce s-a transmis îndeosebi pe cale orală, nu și-a fixat decit tîrziu — în secolele X—XII — o semiografie a sa. Tradiția i-a precizat cadrul pe baza căruia practica a lucrat îndelung, pînă ce și-a conturat un sistem semiografic propriu, singurul în măsură a fi asigurat o transmitere fidelă a operelor de artă. Pe de altă parte, manuscrisele muzicale ce ne-au parvenit — puține la număr — nu sînt nici ele în măsură a ne oferi suficiente elemente pe baza cărora să putem efectua, pornind de la surse directe, sinteze de ordin stilistic.

Există și în prezent inscripțiuni muzicale cu vechi neume bizantine care stau încă pe masa de lucru a paleografilor de specialitate fără să fi fost descifrate, încit stilul pur bizantin de la începuturile acestei arte — bazate pe documente muzicale scrise — nu ne este cunoscut.

El poate fi însă reconstituit și recompus — în liniile sale mari — după operele artelor surori, mai norocoase, prin natura lor, în ceea ce privește fidelitatea transducerii trăsăturilor stilistice către posteritate, în special după pictura, sculptura și arhitectura timpului, atît ca forme structurale, cit și ca monumentalitate.

Or, după cum ne-o demonstrează istoria culturii universale, trăsăturile stilistice ale diferitelor arte erau comune pentru epoca și regiunea respectivă; ele se reflectau deci și în muzica veche bizantină, a cărei evoluție se făcea sub semnul somptuoziității și fastuoziității serviciului religios, al caracterului imnic și de masă al cîntărilor, al simplității și totuși măreției execuției în comun, de unde și monumentalitatea invocată mai înainte.

Ne putem imagina, spre exemplu, forța expresivă aparte pe care o revărsa asupra auditorilor acelor timpuri *cîntarea psalmodică (cantus psalmodicus)* moștenită din practica sinagogală, în special *psalmodia responsorială (psalmus responsorius)*, în care un interpret (solist) expunea retoric și solemn 1—2 versete, iar mulțimea relua printr-un refren de tipul „Alliluia“ sau „Kyrie eleison“. Se semnalează, de asemenea, de la început un gen de „cîntare“ în felul recitativului dramatic, utilizînd ușoare inflexiuni melodice, care purta numele de *cîntare ecfonetică*¹, ce va mai fi întîlnită secole de-a rîndul în muzica paleo-bizantină.

Cîntării ecfonetică — dominată de expunerea solemnă și cvasirecitativă a psalmilor — i-a urmat, pe plan evolutiv, *cîntarea melodică autentică în forme antifonice* de exprimare, prefigurate deja în psalmodia responsorială de mai înainte: „tot poporul cînta acum; unii executau primul verset dintr-un psalm, iar alții pe cel de-al doilea, și tot așa în continuare“². În același sens se pronunțau și tratatele timpului: „*et nunc quidem in duas partes divisi alternis, succintes psallunt*“³

Antifonia, practică încă de pe vremea lui Ioan Hrisostom (sec. IV e.n.)⁴, era simplă la origine, dar avea să sporească evident caracterul dramatic și

¹ În limba greacă, *ekfonisis* = exclamație, proclamație, lectură cu voce înaltă, lectură solemnă.

² Rebours, B.J. Le Père. *Traité de Psaltique*. Paris, Alphonse Picard & Fils, Editeurs, 1906, pag. VIII, Introduction.

³ Apud Machabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot, 1928, pag. 9 („Și acum în adevăr — divizați în două părți — cîntă răspunzînd alternativ“).

⁴ Chailley, Jacques. *Cours de l'histoire de la musique*. Paris, Alphonse Leduc, Editions Musicales, 1967, pag. 20.

solemn al muzicii vechi bizantine, fiind preluată apoi, pentru frumusețea și ingeniozitatea formelor sale de exprimare, și de către apuseni, în *cantus planus* gregorian.

Dacă interpretarea în comun a muzicii bizantine îi conferea caracterul de monumentalitate, strălucire și măreție, prin participarea asistenței la unele cîntări, trebuie să admitem însă că, în acest stadiu, pe plan structural — deci stilistic vorbind — melodiile sale erau simple, din nevoia de a fi cîntate de toți credincioșii.

Ca atare, inițial, stilul cîntării bizantine — deși fastuos și impunător ca manifestare — era totuși auster și sobru în formele sale structurale, echivalînd, în această privință, cu ceea ce se consideră în lexicul muzical universal a fi fost *cantus simplex*¹ (*sintomon melos*²).

Era vorba deci de o melodie „simplă, demnă și senină“³, care se plămădea pe fondul cîntării în comun, cu aspectul ei de măreție și grandoare în ceea ce privește forma exterioară de manifestare, dar de o impunătoare simplitate și gravitate ca exprimare (compunere) artistică.

Fenomenul se petrecea aidoma în pictura și arhitectura timpului: se construiau palate și locașuri de cult de o monumentalitate impresionantă (avem în vedere Basilica Sf. Sofia din Constantinopol), dar portretele și chipurile celor adorați, ce decorau interioarele, erau sobre și austere ca înfățișare, așa cum se prezintă, de altfel, și azi în arta picturală bizantină.

Cantus simplex (*sintomon melos*) — cu ale sale formule și cadențe primare — va evolua însă curînd prin aportul acelor vestiți imnozi și melozi, compozitori și interpreți cvasiprofesiioniști, care orientează cîntarea bizantină, destinată inițial a fi interpretată în comun, spre o cîntare de natură solistică, așa cum a rămas, în esența sa, pînă în zilele noastre.

Documentele ne vorbesc de numele unor vestiți poeți-melozi ai perioadei, ca: Anatolios (sec. V), Germanus, Andrei Criteanul (din Creta) și Sergius din Constantinopol (sec. VII), Ioan din Damasc (Damaschinul), Cosma de Ierusalim (sec. VIII) etc.⁴

Printre aceștia, de un mare renume se bucura însă *Roman Sirianul* supranumit „Melodul“ (sec. VI), un adevărat „princeps melodorum“⁵ al întregii epoci de muzică veche bizantină.

Prin cîntarea de natură solistică, arta muzicală bizantină va pierde din monumentalitatea și măreția actului interpretativ în comun; în schimb, ea va cîștiga, de timpuriu, în ceea ce privește dezvoltarea de detaliu, adică în structura formulilor și cadențelor melodice.

Interpretul solist, crescut în ambianța muzicii de tip oriental, va crea și inventa, în stilul său înăscut, pe o melodică mai bogată, ajungîndu-se astfel la *melodia cantilenă*, de contururi modale precise, intrate de acum în tradiție și orientate în evoluția lor de canoanele ecleziastice.

¹ În limba latină, *simplex-icis* = simplu, curat, neîmpodobit, neîntortochiat.

² În limba greacă, *sintomon melos* = melos scurt, concis, *simplu*, pe care Egon Wellesz îl traduce prin expresia germană „das einfache Melos“ (*Byzantinische Musik*, Ferdinand Hirt in Breslau, 1927, pag. 35).

³ Petresco, I.D., *Le Père. Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932, pag. 50.

⁴ Tillyard, H.J.W. *Byzantine Music and Hymnography*. The Faith Press Ltd. 22 Buckingham Street, Charing Cross, 1923, pag. 20, 22, 29.

⁵ Wellesz, Egon. *Byzantinische Musik*, op. cit., pag. 29.

Cantilena, cu caracterul ei liric, meditativ, va domina în muzica veche bizantină, diversificată în cele opt moduri, reunite, pe timpul lui Ioan din Damasc (sec. VIII), într-o operă antologică de cîntări, cunoscută sub numele de *Octoih* ¹.

Concomitent, se semnalează însă — mai ales la virful perioadei stilistice în discuție — existența cîntărilor evasimelismatice, purtătoare și de ornamente (*cantus ornatus*) ², grefate însă pe structurile de tip cantilenic, semn al interferării cu creațiile în stilul artelor orientale.

În artele plastice ale timpului, lucrurile se petreceau la fel: în sculptură, spre pildă, se instaurează practica reliefului mărunț; aplicațiile de tipul broderiei se fac la obiecte — din metal sau din fildeș — de mici dimensiuni; se dezvoltă arta mozaicului policrom, o artă a „picturilor“ de mozaic (așa-numitele „picturi pentru eternitate“ înlocuind pe cele modeste din catacombe) ³; apar modele de stofe prețioase cu bogate ornamentații de felul brocartului; cărțile profane și religioase se împodobesc cu miniaturi fine etc. — toate manifestări ce determină, în esență și conținutul lor, specificitatea artelor orientale bizantine.

Odată cu cîntarea de tip ornamental se încheie de fapt — încă în această etapă — formarea principalelor stiluri de melodică bizantină, ce se vor proiecta în spațiul artistic al etapelor următoare, cu care această artă va lucra pînă în contemporaneitate, și anume:

- cîntarea psalmodică (ecfonică), corespunzînd *recitativului*;
- cîntarea simplă, neornată, corespunzînd celei *irmologice*;
- cîntarea cantilenică, echivalentă celei *stihirarice*;
- cîntarea ornată, corespondenta celei *papadice* ⁴.

Conchizînd, putem considera această etapă veche, în întregul ei, drept etapa de plîmadă a formelor componistice de bază ale muzicii bizantine — marea retortă de frămîntări și căutări, dar și de clarificări și precizări stilistice necesare determinării profilului ei artistic, a identității sale în spațiul cultural al timpului.

Toți cei care admiră frumusețile expresive ale muzicii bizantine gîndesc, în primul rînd, la puritatea stilistică a formelor sale din această etapă, cu toate că — după cum s-a menționat mai înainte — dispunem de puține documente scrise care să-i ateste aceste frumuseți; ele însă sînt suficiente pentru a trage asemenea concluzii, conforme și cu dialectica dezvoltării muzicii în contextul celorlalte arte din lumea Bizanțului.

*

2. *Cîntarea în stilul medio-bizantin*, cuprinzînd aproximativ secolele XIII—XVIII, va dezvolta, în continuare, toate stilurile conturate deja în etapa anterioară, îndreptînd însă resursele creatoare mai mult spre înfrumusețarea și ornamentarea exterioară a melodiei — uneori dusă pînă la exces —, cu toate că tradiția va continua să păstreze, „grosso modo“, formele structurale preexistente.

¹ În limba greacă, *octo* = opt și *ihos* = ton, mod.

² Apud Wellesz, Egon. *Koloraturgesang* = cîntare lentă, înflorită, de colorit (*Byzantinische Musik*, op. cit., pag. 35).

³ Suter, Constantin. *Istoria artelor plastice*. București, Editura didactică și pedagogică, 1963, pag. 142.

⁴ Caracteristicile structurale ale fiecărei cîntări se tratează la pag. 109.

Stilul de cîntare preferat al timpului va fi cel melismatic (*cantus melismaticus*), cunoscut sub numele de cîntare papadică, în care apar însă și direcții nedorite: se etalează virtuozitățile tehnice ale execuției, vocalizele prelungi, ornarea și colorarea excesivă a melodiei etc. Totul se va reflecta într-o semiografie extrem de complicată, cu numeroase neume, mai ales pentru învelișul ornamental al liniei melodice.

În componistică, epoca este influențată de producțiile așa-numiților *melurgi*¹, dintre care mulți imitatori (pseudo-poeti și compozitori de muzică bizantină) obișnuiți a contraface, în stilul lor, melodiile originale vechi, și a le augmenta „frumusețea” exterioară, prin exacerbarea laturii ornamentale sau a celei melismatice².

Fenomenul este agravat prin ocuparea Bizanțului de către turci în secolul XV (1453), căreia i-a urmat în muzică un amestec cu stilurile turco-arabe, ducînd la hiperornamentarea liniei melodice, la prevalența structurilor cu secunde mărite și, în general, la decăderea, în mare parte, a stilului bizantin autentic.

Pe de altă parte, tot acum se impun stilurile naționale și regionale de cîntare bizantină, prin contactul și interferarea ei cu folclorul diverselor popoare de pe vasta arie de răspîndire a melosului bizantin, cuprinzînd variate spații etnografice, așa cum s-a menționat deja în paginile anterioare.

Cu cît se va merge spre periferia vechiului Imperiu Bizantin, cu atît influențele exercitate de diversele muzici naționale vor fi mai puternice și efective, așa încît apar — în această etapă — diversificările stilistice ale cîntării bizantine după criteriile etnologice: în stil grecesc, sîrbesc, rusesc³.

Muzica bizantină — unitară în concepția mare de creație, prin forța tradiției sale — va suporta astfel numeroase ingerințe regionale, păstrîndu-și însă — ca însușiri comune, pe lîngă structurile de bază — atmosfera proprie acestei arte, etosul și spiritualitatea ei, ce se recunosc în contextul oricărei alte arte sonore.

Datorită condițiilor social-istorice specifice, pe pămîntul țării noastre s-a instaurat un stil de artă muzicală venînd, prin psalții greci, direct din zona vechiului Bizanț, căruia, cu timpul, i s-au impregnat vădite elemente autohtone românești, așa cum, de altfel, s-au petrecut lucrurile în arhitectura veche — mai ales în cea brîncovenească —, precum și în pictură — dovadă frescele minăstirilor de pe tot întinsul vechilor Principate Românești —, modele splendide, unice chiar, de simbioză artistică bizantină și românească, după cum afirmă Charles Diehl, referindu-se la unul din numeroasele monumente de acest stil din țara noastră:

„Puternica tradiție bizantină este dominantă la minăstirea Hurezi — poate cel mai frumos monument dintre toate în România ... Frescele sale sînt printre cele mai remarcabile pe care le-a produs arta românească; în ace-

¹ În limba greacă, *melurgos* = muzician; titlu dat muzicienilor bizantini din această epocă, al căror rol era de a orna o melodie veche (*Encyclopédie de la Musique „Fasquelle“*, Tome III. Paris, 1961 pag. 182).

² Activitatea melurgilor se resimte, începînd din sec. XIII, după cum afirmă I. D. Petrescu: „A partir de cette époque (XIII-e siècle) commença l'influence des mélurges. embellisseurs d'anciennes mélodies, mutilateurs, parfois aussi, de ces mélodies“ (*L'office de Noël*, op. cit., pag. 50).

³ În perspectivă — într-un nou volum — vom întreprinde studiul comparat a diferitelor stiluri regionale de muzică bizantină, care comportă dezvoltări largi și complexe.

lași timp ele dovedesc continuitatea artei românești și a artei bizantine, ele arată strălucirea extraordinară pe care a dat-o artelor domnia lui Constantin Brâncoveanu.“¹

Iau ființă și la noi școli muzicale de faimă, cum este cea de la Putna, întemeiată de Eustație în veacul XVI; la curțile domnești se practică o muzică bizantină elevată, după cum ne atestă tratatele de istorie contemporană² — demonstrându-se că, de fapt, această artă nu era destinată doar serviciului religios, ci se generalizase și în viața culturală laică, fiind singura *muzică profesională* în Țările Românești ale acestor timpuri³.

Vom conchide, privitor la muzica din *etapa medio-bizantină*, că stilul melodic înflorit (ornat) predomină, fiind împins la o dezvoltare pînă la exacerbare, din care cauză au apărut degradări și demonetizări ale formelor autentice, și că tot acum se dezvoltă stilurile bizantine „naționale“, prin asimilarea unor elemente din folclorul diverselor popoare cu care această artă a venit în contact, sau chiar s-a interferat.

Numeroasele și complicatele manuscrise muzicale din această etapă atestă amestecul de stiluri, exagerările melismatico-ornamentale, ascunderea liniei melodice sub „greul“ înfloriturilor și glissandourilor de tot felul, contrastînd evident cu eleganța plină de noblețe și fantezie din operele de autentic stil bizantin.

*

3. *Cîntarea în stilul neo-bizantin*⁴ realizează, în bună parte, o recuperare a frumuseților autentice ale acestei arte, prin reforma întreprinsă la începutul secolului XIX de către Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul.

Prima grijă a reformatorilor a fost de a pune ordine în cîmpul teoretic — presărat cu atîtea confuzii venind din etapa precedentă —, apoi și în cel practic, privind cîntările propriu-zise, cu scările, formulele și cadențele modale respective, și, în fine, în domeniul foarte nebulos al semiografiei, prin simplificarea neumaticii cucuzeliene aflate în uz, mai ales a celei ornamentale.

Meritul principal revine, în acest sens, celor două lucrări fundamentale cuprinzînd noul concept formulat de Hrysant:

- *Introducere în teoria și practica muzicii ecleziastice (Isagoghi is to theoritikon ke praktikon tis ekklesiastikis musikis)*, tipărită la Paris în anul 1821;
- *Marele theoritikon al muzicii (Theoritikon mega tis musikis)* editat la Triest în anul 1832.⁵

¹ Apud Popescu, Florentin. *Ciitorii brîncovenești*. București, Editura Sport-Turism, 1976, pag. 49.

² A se vedea Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. București, Editura muzicală, vol. I, 1974, pag. 101.

³ Din aceste realități istorico-culturale ale trecutului poporului nostru decurge și interesul pentru cunoașterea cit mai aprofundată și pe multiple laturi a artei muzicale bizantine.

⁴ Fiind de mare sinteză și cel mai clar exprimat, atît pe plan teoretic, cit și practic, stilul neo-bizantin constituie baza întregii problematice a studiului de față. Pentru acest motiv, nu găsim necesar să mai facem, în acest punct, considerații de amănunt cu privire la caracteristicile lui structurale, deoarece vor fi dezbătute pe larg pe parcursul lucrării.

⁵ A se vedea pag. 23 (subsol)

Noul stil de muzică bizantină, monodic și el în esența sa, va fi pe mai departe subordonat principiului melodicității de tip oriental, dar se va angaja mai clar și mai distinct pe toate cele trei genuri muzicale bizantine — *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic* —, în toate cele *opt moduri* — cu structurile proprii și cele complementare — și prin toate cele patru stări (idiomuri) de cîntări ale fiecărui mod — *recitativă*, *irmologică*, *stihirarică* și *papadică* —, realizînd astfel o sinteză generală și selectivă a mijloacelor din perioadele premergătoare.

Înnoirile muzicii bizantine prin „sistima cea nouă“ — cum mai este numită într-o expresie a timpului reforma efectuată de grupul lui Hrysant — — pătrund, începînd cu prima jumătate a veacului trecut (XIX), și la noi în țară, fiind promovate, pînă în contemporaneitate, prin arta lor, de către psalți componiști vestiți, ca: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefănașe Popescu, Teodor Georgescu, Teodor Stupcanu, I. Popescu-Pasărea și încă alții de pe diversele meleaguri românești.

Două lucrări teoretice își asumă, la început, propagarea principiilor componistice ale noului stil:

— *Theoritikonul* lui Macarie Ieromonahul, tipărit la Viena în anul 1823;

— *Bazul teoretic și practic* al muzicii bisericești, elaborat și publicat la București, în anul 1845, de către Anton Pann, acest vajnic rapsod, al cărui rol în viața muzicală românească a timpului, cu cît trec anii și se fac considerațiuni mai profunde, ne apare mai efectiv, mai inspirat și mai luminos.