

DE LA NEUMĂ LA INTERPRETARE SAU DESPRE PROCESUL COMONISTIC ÎN MUZICA BIZANTINĂ

NICOLAE GHEORGHITĂ*

Abstract

The paper discusses compositional techniques of the Byzantine sacred chant in the medieval and post-medieval periods. A pioneering research in local and international medieval musicology, the article relies on contemporary musical codices, theoretical treatises and liturgical books to chart the relationship between the musical notation and the actual sounds produced, as well as the liturgical, theological and cultural context in which a particular composition was created.

Keywords: Neumes, Byzantine musical manuscripts, composition techniques, Psalm chants, *mimesis*, orality.

Într-un sistem de comunicare în care mesajele sunt transmise printr-un corpus convențional de semne, nici analiza proprietăților intrinseci ale semnelor și nici analiza conținutului pe care ele – prin aceeași convenție – le transmit, nu epuizează înțelesul ce se află în acea unitate de semne.

Fenomenul comunicării este însă și mai complicat atunci când vorbim despre lumea medievală și muzica ei sacră. Sistemele neumatice, deopotrivă bizantine și apusene sunt, fără îndoială, „scrieri fără cuvinte” în care sunt implicate o multitudine de variabile, fără a căror „citire” corectă complexul lanț al comunicării și receptării textului muzical ar fi scurtcircuitat. Cunoaștem noi oare, cu adevărat, cum erau compuse cântările liturgice în Evul Mediu sau cine au fost cei care au consemnat piesele? Autorul însuși (formula ideală!), un alt muzician (poate chiar un performer), un pictor – lucru obișnuit în epocă, de vreme ce producția scriptoriilor includea, pe lângă alte tipuri de manuscrise, și pe cele muzicale? Când, unde și ce sistem de notație muzicală a fost folosit? Mai mult, ce se poate spune despre sursele orale/scrise ale cântărilor sau variantele care au supraviețuit prin copii? Dar despre contextul cultural, istoric și liturgic în care acestea au apărut etc.?

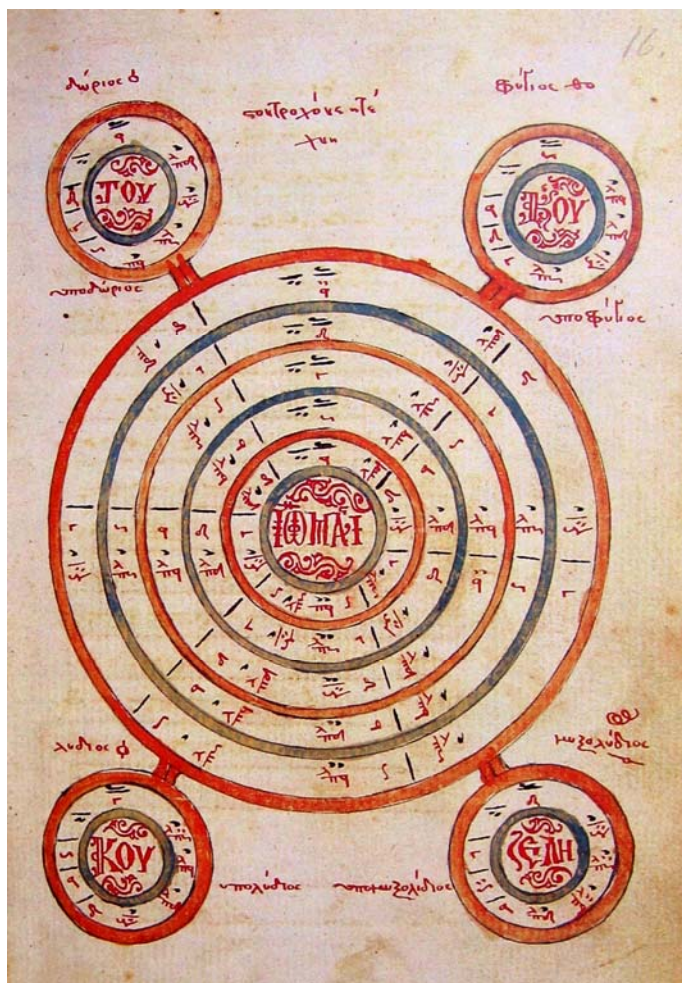
Dincolo de acești pași esențiali fără de care cercetarea *sound*-ului medieval nu poate fi imaginată, muzicologii și performerii vremurilor noastre trebuie să înțeleagă și faptul că anumite concepte care în epoca evului de mijloc erau foarte coerente și „în firea lucrurilor”, astăzi nu ne mai sunt la fel de clare și familiare și, în mare măsură, nu mai corespund *meaning*-ului contemporan. Noi astăzi citim sau, mai precis, încercăm să descifrăm un sistem grafic și o cântare pe care medievalii le cunoșteau foarte bine și ne așteptăm să vedem o relație absolută și identică între imaginea notațională (notată) și muzică, între litera scrisă și *sound*. Pentru contemporani, mecanismul componistic este unul răsturnat: noi astăzi consemnăm și mai apoi cântăm, în timp medievalii notau ceea ce ei deja știau, de cele mai multe ori, pe de rost, neumele în sine constituind nu cântecul, nu piesa, ci cântarea propriu-zisă.

În arta muzicală bizantină, oralitatea a constituit numitorul comun al întregului mecanism al predaniei cântării de strană, iar relația maestru – ucenic, modelul unic și exemplar prin care aceasta se realiza. De cele

* Prof. univ. dr. Nicolae Gheorghită predă la Universitatea Națională de Muzică din București (UNMB) și conduce Direcția de Cercetare, Inovare și Informare a instituției. Adresă e-mail: naegheorghita@hotmail.com.

mai multe ori eliptice și fragmentare și în care rareori se făcea distincție între metodologia predării și tehnicile de compoziție, informațiile colportate de codicele medievale ale Bisericii răsăritene relevă faptul că în lumea bizantină s-au uzitat două instrumente de bază în predarea cântării:

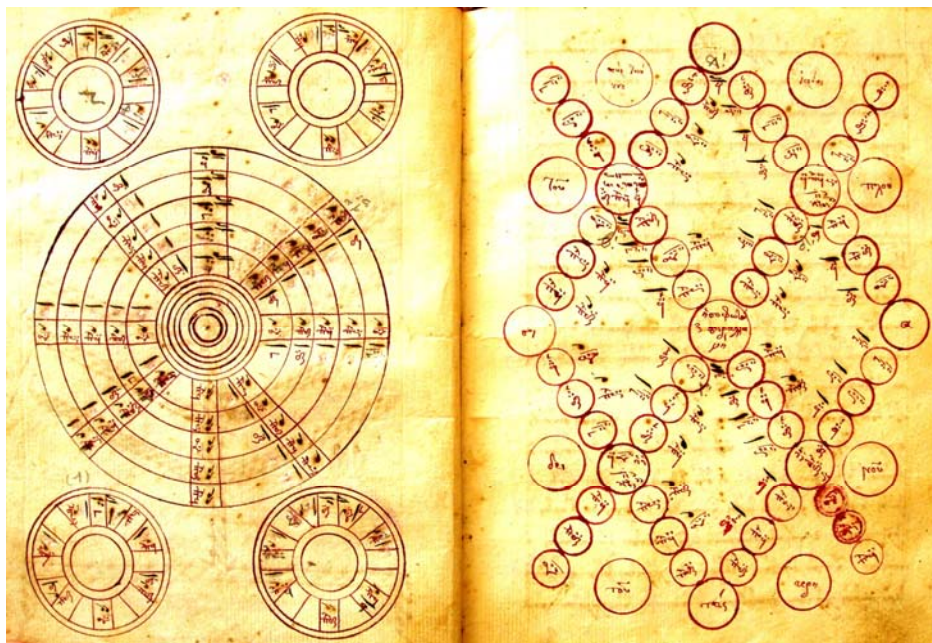
- un corpus de exerciții destinat memorării și care avea un evident caracter mnemotehnic (*Ex. 1a, b*) cunoscut sub denumirea de „propedie” (προπαιδεία – curs pregătitor, învățătură pregătitoare, instrucție preliminară)¹ și
- așa-numitele „enhiridii” [εγχειρίδια] – scrieri preponderent teoretice, adevărate tratate muzicale al căror conținut se adresa punctual anumitor tematici de interes în epocă, fără însă a oferi prea multe soluții practice².



Ex. 1a
Roata glasurilor de Sfântul Ioannes Koukouzelis (aprox. 1300)
Muntele Athos, Pantocrator 205, f. 16r (aprox. 1685 - 1700), autograf Kosmas Ieromonahul Iviritul.

¹ Există un corpus terminologic divers la nivelul acestui instrumentar, lucru observabil prin faptul că, uneori, în vechile manuscrise, compozitorul sau copistul încerca să precizeze conținutul demersului didactico-pedagogic prin termeni de genul: παπαδική (paradichie), γραμματική μουσική (gramatică muzicală), ψαλτική τέχνη (artă psaltică), εισαγωγή εις... (introducere la/in...), διδασκαλία (didascalie), ερμηνεία (ermenie) etc.

² Privitor la evoluția și concepțiile tratatelor muzicale bizantine, a se vedea Nicolae GHEORGHIȚĂ, „Tratate ale muzicii bizantine. Tratatul lui Manuel Chrysaphes – Lampadarul”, în: *Bizantion Romanicon*, vol. VI, Iași (2002), pp. 28–81. Pentru tipologia și circulația acestor scrieri în bibliotecile din România, vezi IDEM, „Byzantine music treatises in Romania with an analysis of MS Gr. 9 from the National Archives in Drobeta Turnu-Severin”, în: *Tradition and Innovation in Late and Postbyzantine Liturgical Chant II*, Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November. Edited by Gerda Wolfram and Christian Troelgård, *Eastern Christian Studies* 17, A. A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven-Paris-Walpole, MA (2013), pp. 59–96.



Ex. 1b
Roata glasurilor și Preaînțeleapta paralaghie (solfegiere) ale lui Ioannes Plousiadinos Cretanul
MS 188A, f. 5v-6r (aprox. 1800, Biblioteca Lilian Voudouri – Atena).

În ceea ce privește procesul învățării cântărilor sfinte, acesta era unul de durată, în care mecanismele memoriei jucau un rol esențial. În aceeași bună tradiție a educației medievale, primele noțiuni pe care elevul trebuia să le însușească era chiar corpusul neumatic (semnele diastematice [intervalice], cheironomice, modulatorii [ftoralele], cheile glasurilor etc.), nimic altceva decât „alfabetul” acestei muzici. Deseori asociate cu cele 24 de litere ale alfabetului grec sau totalul orelor unei zile³, semnele muzicale dădeau naștere, prin combinație, formulelor melodice numite de tratatele bizantine *theseis*-uri (*thesis*, sg.). După cum afirma Manuel Doukas Chrysaphes Lampadarul (activ între aprox. 1440–65), un renumit muzician care a trăit la curtea din Constantinopol în ultimele decenii ale Imperiului:

„*theseis* înseamnă unirea semnelor care formează melodia (*melosul*). Precum în gramatică unirea celor 24 de litere formează cuvintele în silabe, în același fel, semnele sunetelor sunt științific unite și formează melodia (*melosul*). Aceasta numim, deci, *theseis*”.⁴

Gabriel Ieromonahul (activ aprox. 1453), un alt important compozitor și teoretician contemporan cu Chrysaphes, în capitolul *Despre theseis*-uri din tratatul său intitulat *Despre semnele artei psaltice și despre etimologia lor*, încearcă să aducă o mai bună lămurire asupra termenului: „În arta cântului, *theseis*-urile sunt create de semnele fonetice și de semnele mute care joacă același rol ca și cuvintele în gramatică”.⁵

³ Asocierea dintre numărul literelor alfabetului grec și a celor 24 de ore ale unei zile cu semnele muzicale medievale bizantine constituie un concept care a circulat cu mare succes nu numai în scrierea lui Manuel Chrysaphes dar și în alte tratate muzicale ale lumii Orientului ortodox. Vezi, spre ex. *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory*, Preliminary edition by Jørgen RAASTED, Copenhagen (1983), p. 30.

⁴ Pentru mai multe detalii asupra acestei scrieri teoretice, vezi *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it* (Edited from Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120 [July, 1458]). Text, Translation and Commentary by Dimitri E. CONOMOS, *Corpus Scriptorum de re Musica* II, sumptibus Academiae scientiarum Austriacae Heriberti Hunger consilio editum (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien (1985). Traducerea în limba română a tratatului ca și comentarii asupra acestor tipuri de scrieri, în: GHEORGHIȚĂ, „Tratate...”. Pentru citatul de față, vezi CONOMOS, *op. cit.*, pp. 40 (14r, rândurile 91–96), 41; GHEORGHIȚĂ, *op. cit.*, p. 71.

⁵ Gabriel Hieromonachos, *Abhandlung über den Kirchengesang*, Hrsg. von Christian HANNICK und Gerda WOLFRAM, *Corpus Scriptorum de re Musica* I sumptibus Academiae scientiarum Austriacae Heriberti Hunger consilio editum (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien (1985), r. 377–399, pp. 72–74.

Mai mult, aceiași Chrysaphes amintea faptul că *metodele theseis* ale marilor săi înaintași Ioannes Glykys (a doua jumătate a secolului al XIII-lea – prima jumătate a secolului al XIV-lea) – remarcabil compozitor și fost patriarh al Constantinopolului între 1315–20, Ioannes Koukouzelis (aprox. 1270 – † înainte de 1341) și Xenos Korones – protopsaltul Sfintei Sofii (aprox. 1225 – prima jumătate a sec. al XIV-lea), *nu au stricat calea* vechilor cântări, iar compozitorii *nu s-au abătut de la melodiile originale...*, ci au urmat cu strictețe *melodiile din tradiție, așa cum sunt cuprinse în Vechiul Stihirar*. Iar teoreticianul medieval continuă:

„Primul autor de *icoase* a fost Aneotes, al doilea Glykys care l-a imitat (*μιμούμενος*) pe Aneotes; următorul, al treilea, a fost așa-numitul Ithikos și care, ca dascăl, a fost profesorul celor doi menționați mai sus. Iar după toți aceștia a urmat Ioannes Koukouzelis cel plin de har, cel care, deși era cu adevărat un mare dascăl, nu s-a depărtat de știința predecesorilor săi. El a urmat, deci, pașii înaintașilor și a hotărât să nu schimbe nimic din ceea ce ei au considerat și decis că este înțelept.”⁶

Rezumând, pentru muzicienii bizantini *Vechiul Stihirar* reprezenta un corpus de cântări cu valoare arhetipală, adevărat prototip compozițional care, conservat și nealterat în substanța sa intimă din vechime, a străbătut veacurile. Din timp în timp, psaltii l-au *înfrumusețat* cu ajutorul *metodelor theseis*-urilor, *al doilea compozitor urmând întotdeauna pe predecesorul său, iar succesorul urmându-i*, fiecare, în parte, păzind cu strictețe tehnica acestei arte în cea mai bună tradiție cu putință.

Dincolo de aceste considerații teoretice, trebuie spus că nu numai pentru Manuel Chrysaphes sau Gabriel Ieromonahul *Vechiul Stihirar* constituia piatra de încercare, ci pentru oricare alt psalt medieval care dorea să devină „desăvârșit în arta cântului”. Formulele melodice (*theseis*-urile) ale acestei clase de compoziție erau cele mai complexe din întreg repertoriul muzical bizantin (de aceea numite de tratate *theseis*-uri *dificile* [*δενέες θέσεις*]), astfel încât ele trebuiau asimilate pe de rost, în cele opt glasuri, devenind modele sonore aplicabile în practica de zi cu zi pentru această categorie stilistică de cântări.⁷ Și în acest caz, memoria muzicală trebuia să fie extrem de selectivă și distributivă și să rețină melodic (*melosul*) ce-și schimba fizionomia în funcție de patru parametri, valabili, de altminteri, pentru întregul limbaj monodic bizantin:

- treapta structurii infraoctaviante (difonie, trifonie, tetrafonie, pentafonie) sau octaviante a glasului (ehului);
- apartenența la unul dintre cele trei genuri: diatonic, cromatic sau enarmonic;
- idiomul (sau *genul melodic* – *γένος μελοποιίας*) în care *thesis*-ul apare: irmologic, stihiraric sau papadic;
- culoarea semnului cheironomic, care putea fi roșie sau neagră.

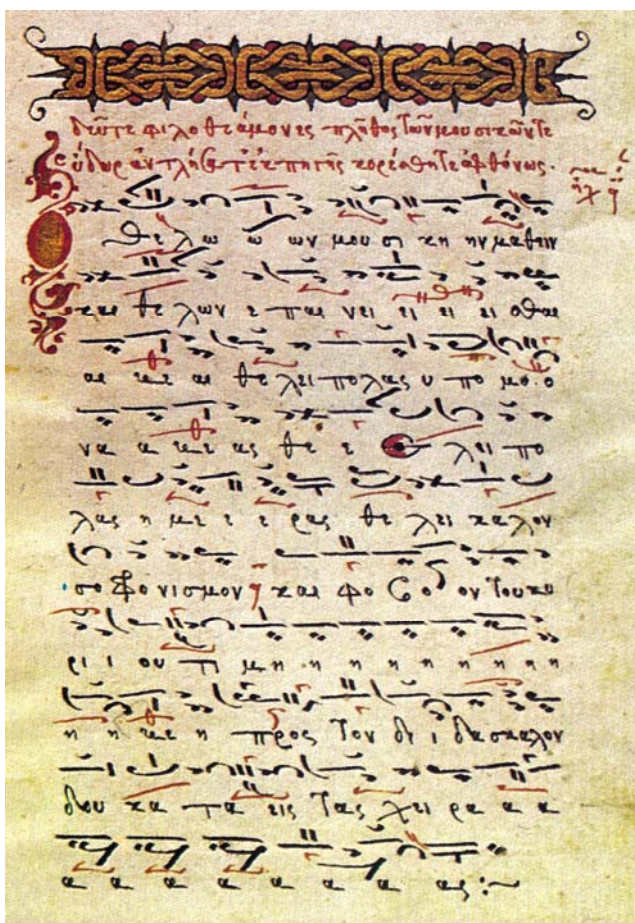
Vorbim, practic, despre asimilarea, depozitarea și memorarea unui corpus formulaic, în baza unui algoritm firește, ce permitea cântărețului construirea unei arhive sonore mentale și pe care o putea accesa ulterior în procesul cântării și, evident, al compoziției⁸. Trecerea de la învățarea formulei melodice

⁶ CONOMOS, *op. cit.*, p. 44 (16r, rândurile 143–151), 45; GHEORGHITĂ, „Tratate...”, p. 72.

⁷ Trebuie spus că practica se întâlnește și la nivelul altor clase de compoziție din lumea bizantină. Spre exemplu, completarea ciclului octoehal pentru idiomul papadic începând cu Renașterea Paleologilor, dispunerea/clasificarea cântărilor pe ehuri (*κατ' ἔχρον*) și, mai ales, compunerea unor piese *oktaihon* constituie intenții la fel de evidente că aceste materiale se doreau a fi memorate și asimilate pe de rost. În zona cântului Bisericii apusene *tonarium*-ul constituia colecția ale cărei cântări erau folosite în scopul memorării melosului gregorian (vezi Anne Maria Busse BERGER *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, p. 5 și capitolul II, pp. 159–251).

⁸ Fenomenul este unul comun întregului univers muzical medieval european, deopotrivă răsăritean și apusean. Pentru cântul de limbă latină literatura este destul de bogată. A se vedea, în special, cercetarea „clasică” a domeniului: L. TREITLER și colecția sa de studii reunite sub titlul *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford University Press, Oxford (2003) și bibliografia citată; IDEM, “Know your notator” (www.scribserver.com/.../Treitler_Know_Your...). Accesat la data de 09.05.2013. De asemenea, vezi și excelentul studiu amintit mai sus al Annei Maria Busse BERGER (*Medieval Music and the Art of Memory*) ce investighează interferența tradițiilor orale și scrise în muzica medievală apuseană. Pentru cântul Bisericii bizantine singurul demers notabil aparține lui Achilleus Chaldaiakes, “The Greek-speaking Instruction of the Psaltic Art. Past, Present and Future” în: *Musicology Today* 2/2012, pp. 1–21 (<http://www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.12/Studies2.php>). Accesat la data de 07.05.2013; IDEM, „The Story of a Composition: or 'Adventures' of Written Melodies during the Byzantine and Post-Byzantine Era”, în: *Tradition and Innovation in Late and Postbyzantine Liturgical Chant* II, Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November. Edited by Gerda Wolfram and Christian Troelgârd, *Eastern Christian Studies* 17, A. A. Bredius Foundation, Peeters, Leuven–Paris–Walpole, MA (2013), pp. 261–290.

(thesis) la învățarea unei cântări liturgice ample se făcea gradual, secțiune cu secțiune, de la simplu la complex, instrumentul fiind chiar *metodele* despre care Manuel Chrysaphes menționa în tratatul de mai sus. Botezate de paleografi și muzicologi *poeme didactice*, aceste adevărate creații sunt consemnate în codicele muzicale bizantine și post-bizantine sub denumirea de *tropare* (τροπάριον) sau *îndemnuri către ucenici* (νουθεσία πρὸς μαθηταῖς). Alături de *Marele ison* de Ioannes Koukouzelis, una dintre cele mai faimoase și intens copiate astfel de *metode* este cea a lui Chrysaphes cel Tânăr (aprox. 1650–1685), protopsalt al Marii Biserici din Constantinopol și liderul tetradei secolului al XVII-lea – „veacul de aur al muzicii post-bizantine” după cum mai este cunoscut, alături de Balasios Preotul (a doua jumătate a sec. al XVII-lea), Petros Bereketis (aprox. 1670 – † aprox. 1725) și Germanos – episcop al Patrasului (aprox. 1650 – † aprox. 1700). Creația sa didactică a fost notată spre 1671 (Ex. 2)⁹, devenind cel mai uzitat „manual” pentru învățarea *theses*-urilor de bază (formulelor) ale melosului clasei de compoziție numită *Stihirarul calofonic*,¹⁰ până spre prima jumătate a secolului al XIX-lea.



Ex. 2
Îndemnul către ucenici,
 Xenofontos 128, f. 6r (anul 1671),
 autograf Chrysaphes cel Tânăr.

Notat fie în ehluk întâi fie pe toate cele opt glasuri (ὀκτώηχον), *troparul către ucenici* are, în forma sa originală, o singură strofă compusă în binecunoscuta tehnică *imnografică* a celor 15 silabe¹¹. Textul, de data aceasta non-liturgic, este preluat din universul educațional comun lumii medievale răsăritene și exprimă, extrem de elocvent, demersul paideic – în sens muzical – dintre maestru/*didaskalos* și ucenic și relația specială care trebuie să existe între cei doi, element atât de caracteristic spiritualității ortodoxe:

⁹ MS gr. nr. 128, f. 6r, autograf Chrysaphes cel Tânăr, M-rea Xenophontos, Muntele Athos, în: Gr. STATHIS, *Tà Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς – Ἁγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, vol. I, Atena (1975), p. 57.

¹⁰ STATHIS, „Παναγιώτης Χρυσάφης ὁ νέος καὶ Πρωτοψάλτης”, în: *Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (1995–1996)*. Μελοῦργοί τοῦ ΙΖ' αἰῶνα, Atena (1995), pp. 7–16.

¹¹ STATHIS, *Ἡ δεκαπεντεσύλλαβος ὑμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, IBM 1, Atena (1977).

*Cel ce va să-nvețe musikia și cătră toți să fie lăudat/
Trebuiaste-i multă răbdare, trebuiaste-i multe zile/
Cinste cătră dascălul și daruri mari,/*
Atunci va învăța și desăvârșit se va face.

*Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν καὶ θέλων ἐπαινεῖσθαι
θέλει πολλὰς ὑπομονάς, θέλει πολλὰς ἡμέρας,
θέλει καλὸν σωφρονισμὸν καὶ φόβον τοῦ Κυρίου,
τιμὴν πρὸς τὸν διδάσκαλον δουκᾶτα εἰς τὰς χεῖρας
τότε νὰ μάθει ὁ μαθητὴς καὶ τέλειος νὰ γένηι.*

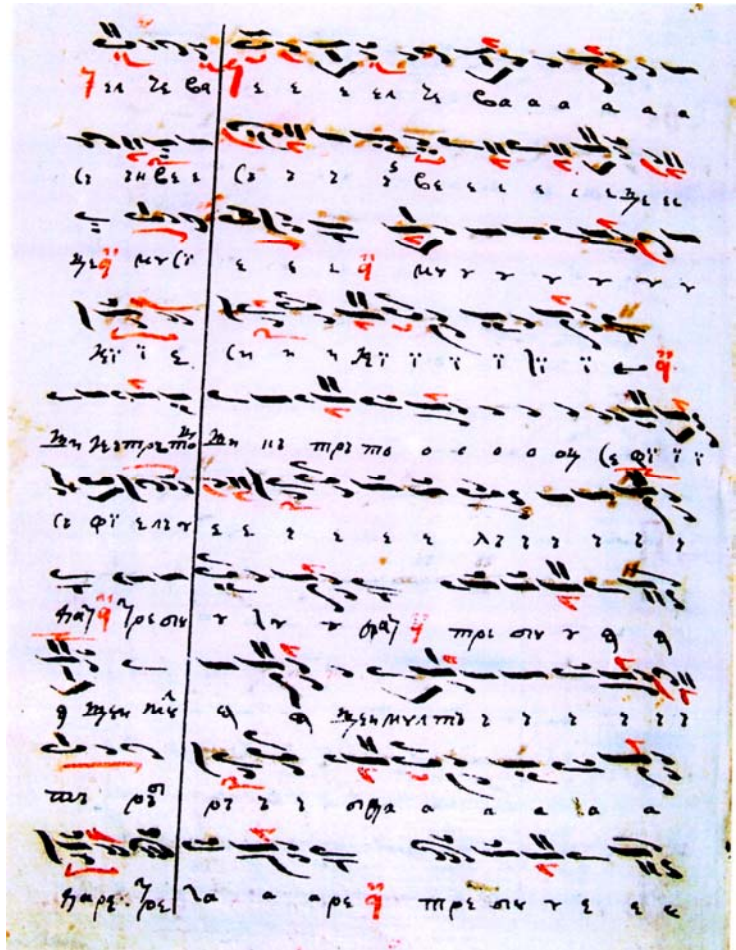
Traducerea în limba română aparține marelui cărturar și muzician Filotei sin Agăi Jipei (aprox. 1650 – aprox. 1720), protopsalt al Mitropoliei Valahiei și autorul *Psaltichiei Rumânești* (1713), prima carte de muzică bizantină „pre limba patriei” a cărei importanță în cultura națională o situează alături de *Biblia de la 1688* a lui Șerban Cantacuzino¹². *Metoda* s-a bucurat de o largă răspândire și în școlile românești de muzică psaltică, unul dintre cele mai importante documente care au conserva-o fiind codicele grecesc nr. 840 de la Biblioteca Academiei Române din București. Copiat de către ieromonahul Theophilos Zagavias și încheiat la 3 februarie 1821, acest manuscris, ce a aparținut școlii de muzică psaltică din capitala Moldovei – Iași, prezintă un interes deosebit pentru faptul că el conține, în limba română, în transcriere în paralel, alături de *troparul către ucenici* al lui Chrysaphes cel Tânăr, alte patru tropare, notate atât în semiografia stenografică a sfârșitului de secol XVII cât și în varianta exighisită (tălmăcită/interpretată) spre ușurința ucenicilor, după cum ne spune *kir Ioniță Prale*, dascălul școlii de psaltichie de la Socola¹³. (Ex. 3a, b).

După cum se poate observa din considerațiile de mai sus, ca și în cazul celorlate arte bizantine, și în muzica sacră a Bisericii răsăritene *cinstea către dascăl* – după cum ne spune *troparul* – se traduce prin respectul necondiționat pentru model și tradiție. Vorbim despre o ierarhie ce se desfășoară pe verticală și care transpare chiar și în puținele miniaturi de epocă ce reproduc muzicieni. În codicele atonit Cutlumus 457, spre exemplu, din a doua jumătate a veacului al XIV-lea (Ex. 4), codice aflat astăzi în Biblioteca Publică de Stat din Petersburg (Arhiva Uspensky), profesorul, protopsaltul și fostul patriarh Ioannes Glykys, așezat în centrul imaginii, domină cu evidentă autoritate pe cei doi ucenici aflați la picioarele sale: *maistorul* Ioannes Koukouzelis (poziționat în dreapta maestrului său) și protopsaltul Sfintei Sofii, nimeni altul decât Xenos Korones (în stânga). Purtând pe genunchi o cârjă/toiag arhieresc – ca semn al rangului său de întâi stătător al corului dar și al Bisericii, dascălul Glykys face semnul Sfintei Cruci, binecuvântând astfel începutul slujbei, în timp ce elevii săi, plasați într-un registru inferior și ținând în mână manuscrise muzicale, conduc prin semne cheironomice cele două coruri (nereprezentate însă) cu ajutorul semnului *oxeia* (Koukouzelis) și al *isonului* (Korones). Relația de ucenicie dintre cei trei este clar exprimată pe prima filă a codicelui: *Începutul cu Dumnezeu cel Sfânt al Vecerniei Mari, [cântată] de către cor, ce conține allagmata de diferiți compozitori mai vechi și mai noi, ale minunatului protopsalt Glykys și ale celor doi ucenici ai săi, domnul Xenos Korones Protopsaltul și domnul Ioannes Papadopoulos Maistoros Koukouzelis, și ale altor [compozitori] alături de ei: glasul VIII – „Veniți să ne închinăm și să cădem”*¹⁴.

¹² Vezi editarea și transcrierea acestei monumentale opere de către muzicologul Sebastian BARBU-BUCUR: *Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească*, în *Izvoare ale muzicii românești*, Documenta et Transcripta: vol. I – *Catavasier* (vol. VII A), București, Ed. Muzicală (1981); vol. II – *Anastasimatar* (vol. VII B), București, Ed. Muzicală (1984); vol. III – *Stihirariu* (vol. VII C), București, Ed. Muzicală (1986); vol. IV *Stihirariu – Pentecostar* (vol. VII D), București, Ed. Episcopiei Buzăului (1992).

¹³ Circulația și analiza *metodei* în tradiția românească poate fi urmărită în GHEORGHIȚĂ, “Some Observations on the Structure of the «Nouthesia pros mathetas» by Chrysaphes the Younger from the Gr. MS. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (A.D. 1821)”, publicat în *Theory and Praxis of the Psaltic Art. The Genera and Categories of the Byzantine Melopoeia*, Acta of the Second International Congress of Byzantine Musicology and Psaltic Art, Athens, 15–19 October 2003, Holy Synod of the Church of Greece, Institute of Byzantine Musicology, pp. 271–289. Republicat în *Acta Musicae Byzantinae* 7/2004, CSBI, pp. 47–59 și în GHEORGHIȚĂ, *Byzantine Music between Constantinople and the Danubian Principalities. Studies in Byzantine Musicology*, Ed. Sophia (2010), pp. 171–90. În limba română a se vedea IDEM, „«Troparul către ucenici» de Chrysaphes cel Nou în tradiția românească”, în: *Muzica* 4/2003, pp. 110–23.

¹⁴ *Evanghelia SPYRAKOU, Oī choroi psaltōn katà tēn byzantinē parádoση*, Atena (2008), pp. 517–18.



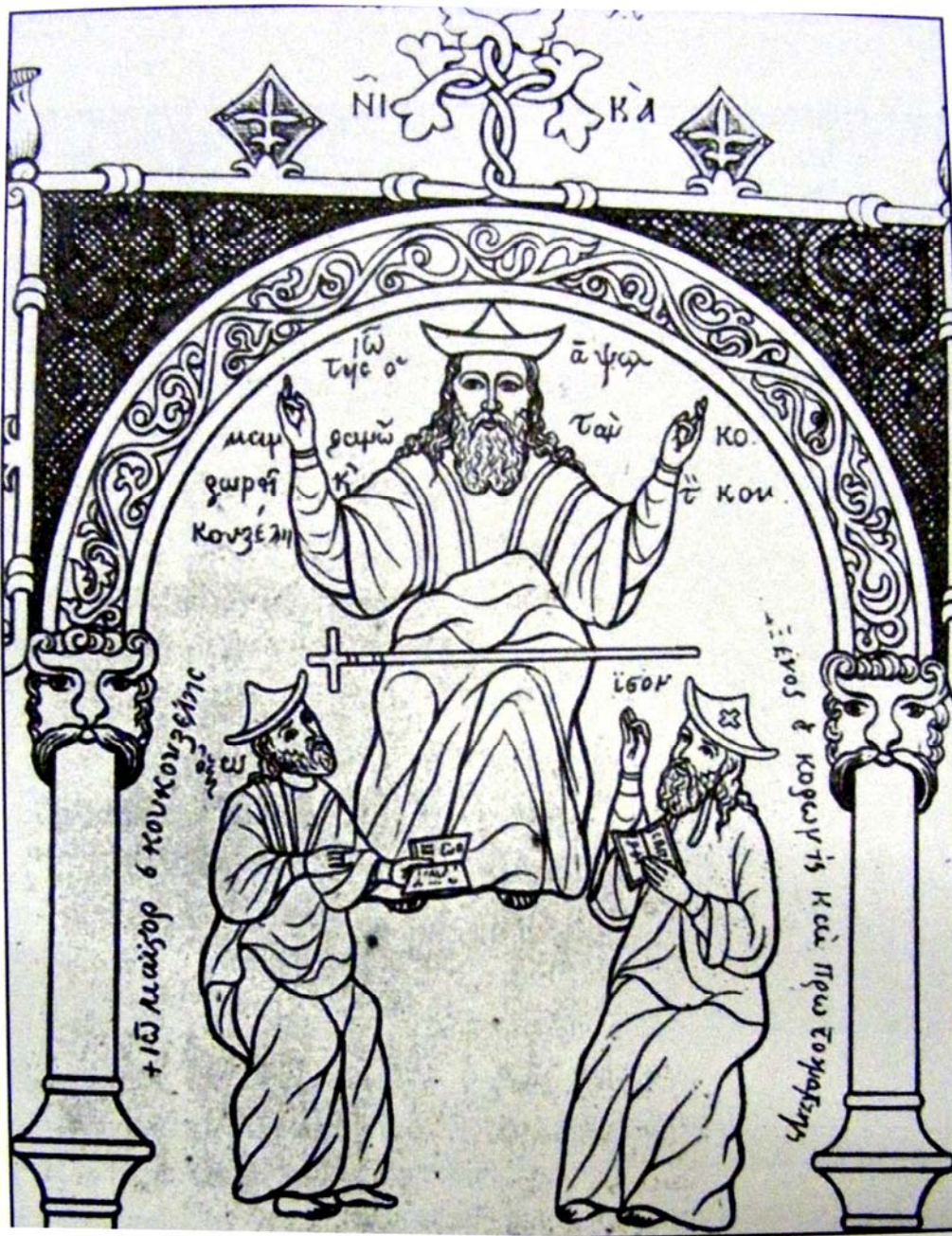
Ex. 3a
MS Gr. 840, f. 181v (anul 1821),
Biblioteca Academiei Române,
București.

Troparion 1			Troparion 2				
I	1. a	<i>Cel ce va să-nvețe</i>	(a)	I	1.	<i>Pre kirigiū kiria il deșteaptă</i>	(a)
	b	<i>musicie</i>	(a)		2.	<i>și-l îndeamnă să meargă cale multă</i>	(D)
II	2.	<i>și câtră toți să fie lăudat</i>	(D)	II	3. a	<i>nu să înfricoșază</i>	(a)
	3.	<i>trebuiaște-i multă răbdare</i>	(a)		b	<i>de primejdie</i>	(a)
III	4.	<i>trebuiaște-i multe zile</i>	(a)	III	4.	<i>ci să tot silește</i>	(F)
	5. a	<i>cinste</i>	(a)		5.	<i>și mai mult încarcă</i>	(a)
	b	<i>cătră dascălul</i>	(D)	6.	<i>decât poate duce.</i>	(a)	
	6.	<i>și daruri mari</i>	(D)				
	7.	<i>atunci va învăța</i>	(a)				
	8.	<i>și desăvârșit se va face.</i>	(a)				
Troparion 3			Troparion 4				
I	1. a	<i>Asemenea</i>	(a)	I	1. a	<i>Ucenicul</i>	(a)
	b	<i>face și dascălul</i>	(a)		b	<i>să aibă plecare la dascălul său</i>	(a)
II	2. a	<i>silindu-se pre uce-</i>	(F)	II	2.	<i>lenea, somnul părăsească</i>	(D)
	b	<i>nic să-l învețe</i>	(a)		3. a	<i>dar să rabde</i>	(a)
III	3. a	<i>cu tot de-a dânsul</i>	(a)	III	b	<i>întru toate</i>	(F)
	b	<i>îi arată lui</i>	(a)		4.	<i>cu nevoie mare</i>	(c)
	4.	<i>nu i să urăște știind</i>	(a)	5.	<i>ca să procopsească.</i>	(a)	
	5.	<i>căci plată și mulțămită mare.</i>	(a)				
Troparion 5							
I	1.	<i>Ziua, noaptea</i>	(a)				
	2. a	<i>să se roage lui Dumnezeu</i>	(a)				
II	b	<i>de ajuto-</i>	(c)				
	c	<i>ori</i>	(a)				
III	3.	<i>să lumineze mintea</i>	(G)				
	4. a	<i>să-i delunge mâhnirea</i>	(G)				
	b	<i>și uitarea</i>	(a)				
	5.	<i>să deprinză bine</i>	(D)				
	6. a	<i>și să aibă întru mintea sa</i>	(a)				
	b	<i>acele ce au luat.</i>	(a)				

Ex. 3b

Într-o altă miniatură, de data aceasta din epoca post-bizantină (*Ex. 5*), același dascăl și patriarh Ioannes Glykys, cu penița în mâna dreaptă, în fața filelor nescrise ale codexului, așteaptă inspirația divină pentru a nota cântarea. În dreapta sus, *manus Dei* binecuvântează lucrarea melodului, în timp ce acesta, poziționat nu perpendicular și nici privindu-L direct, aproape că își îndreaptă urechea spre Dumnezeu, încercând să audă și să traducă sonor gestul divin.

În concluzie, raportarea și „ascultarea” de modelul ceresc (Lavra A 165) și gestul de binecuvântare pe care Glykys sau alți dascăli îl acordă ucenicilor lor (vezi Cutlumus 457, dar și *Ex. 6*) sunt proiecții, la o altă scară, firește, a gestului de binecuvântare a Mântuitorului Hristos (*Ex. 7*). Blagoslovenia Sa simbolizează nu numai autoritatea divină în perpetuarea tradiției iconografice a Bisericii, ci devine și garantul transmisiei neintermediate și nedistorsionate a mesajului dumnezeiesc.



Ex. 4
Ioannes Glykys predând arta cheironomică a isonului și oligonului lui Xenos Korones și lui Ioannes Koukouzelis (Cutlumus 457, a doua jum. a sec. al XIV-lea, Arhiva Uspensky, Biblioteca Publică de Stat, Petersburg).



Ex. 5
Lavra A 165, f. 179v (Papadikie), sec. XVII.



Ex. 7
Mănăstirea Filanthropion (Liti [Λητή], Grecia). Frescă
de pe peretele nordic al bisericii.

Imnul Acatist, icosul *Ὕμνος ἅπασας ἡτᾶται*.

Reîntorcându-ne la mecanismul componistic și într-o directă relație cu ideile expuse mai sus, o altă practică întâlnită în tradiția muzicală bizantină este aceea a colportării textului liturgic și adaptării lui la un singur model muzical. Procedul constă, practic, în inserarea unor texte diferite sub o unică linie melodică. Fenomenul împrumutului muzical are o vechime considerabilă și pare a devansa inclusiv perioada *Akolouthiei* și *Asmatikonului*, fiind întâlnit atât în repertoriul bizantin cât și în cel slavon.¹⁵ Privitor la repertoriul Împărășaniei, D. Conomos vorbește chiar de existența unui model muzical pre-octoehal,¹⁶ model menit să asigure o structură formală și melodică unitară ce va fi împrumutată de un segment important al acestei clase de compoziție în perioada secolelor XII–XIII.¹⁷ Muzicologul demonstrează că această structură melodică arhetipală era chiar chinonicul duminical *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, ἀλληλούϊα* (*Lăudați pe Domnul din ceruri, aliluia*, Ps. 148.1), trăsăturile sale fundamentale fiind preluate nu numai de pricesnele copiate în *Asmatikon* dar și de repertoriul *Akolouthiei*.¹⁸

Se pare că începând cu Renașterea Paleologilor și cu stabilirea ciclului octoehal al chinonicelor și, în general, al repertoriilor papadice, practica suprapunerii textelor pe o singură melodie este mult mai rară. Manuscrisele perioadei post-bizantine rețin, în special, creațiile compozitorilor din secolul al XVII-lea.¹⁹ Ambele exemple oferite mai jos aparțin aceluiași autor de secol XVII Chrysaphes cel Tânăr, în ehurile IV autentic și varys (Ex. 8a, b).

Reprezentantul acestui veac inserează, alături de textul lui *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον*, două versuri de psalmi, unul din psalmul *Αὐτῶσιν ἀπέστειλεν...* (*Izbăvire a trimis Domnul...*, Ps. 110:9a) pentru glasul IV și unul

¹⁵ CONOMOS, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycle: Liturgy and Music*, Dumbarton Oaks Studies 21 (Washington, D.C., 1985), pp. 63–6.

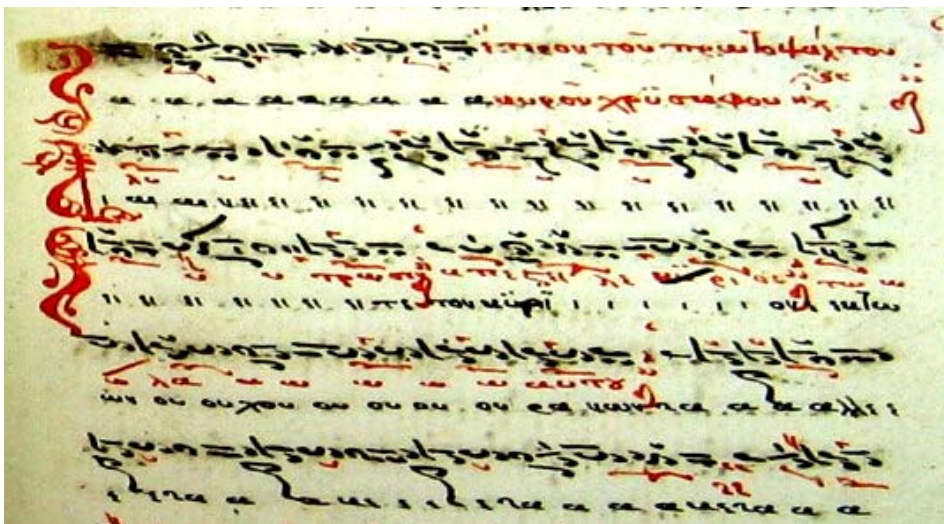
¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

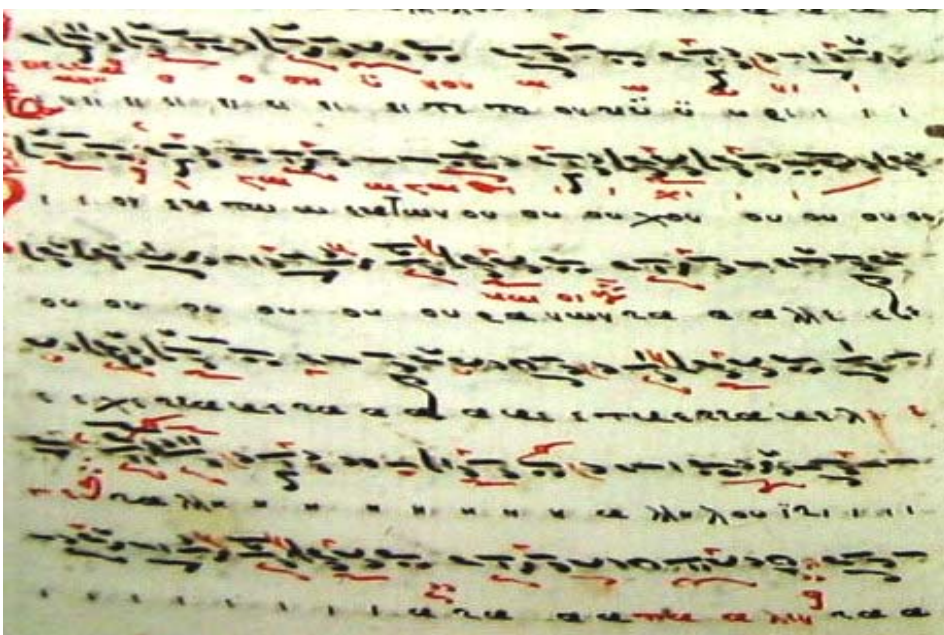
¹⁸ *Ibid.*, pp. 63, 66.

¹⁹ A se vedea și Panteleimonos 994 (STATHIS, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς...*, vol. II, Atena, 1976, p. 378), în care *Ἐπεφάνη ἡ χάρις* (*Arătat-u-sa darul lui Dumnezeu*) în varys de Ioannes Chrysoverges este adaptat la *Αἰνεῖτε*.

pentru psalmul *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον...* (*Întru pomenire veșnică...*, Ps. 111:6b) pentru varys. După cum se poate observa, compozitorul păstrează aceiași parametri melodico-ritmici, iar refrenul *aliluia* devine secțiune comună ambelor creații. Procedul este aproape mecanic fiind ușurat de caracterul ornat al piesei și de numărul mic de silabe al celor trei versuri de psalmi: *Αἰνεῖτε...*-12 silabe, *Αὐτρωσιν...*-15 silabe și *Εἰς μνημόσυνον...*-14 silabe. Numărul restrâns de astfel de cazuri pentru întreaga epocă post-bizantină poate constitui argumentul unei supraviețuiri – mai mult sau mai puțin camuflate – a unei practici pre-octoechale existentă în Biserica timpurie. Deși simple la origine, se pare că aceste creații au devenit melodii cu valoare arhetipală ale căror caracteristici de bază se regăsesc în repertoriile târzii bizantine și post-bizantine, dispersate într-o diversitate modală.



Ex. 8a
Αἰνεῖτε τὸν Κύριον..., eh IV, Chrysaphes cel Tânăr, MS gr. 867, f. 333r
 (Antologie, anul 1686), Biblioteca Academiei Române, București.



Ex. 8b
Αἰνεῖτε τὸν Κύριον..., varys, Chrysaphes cel Tânăr, MS gr. 867, f. 344v
 (Antologie, anul 1686), Biblioteca Academiei Române, București.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Αι	veí	τε	τον	Κύ	ρι	ον	εκ	των	ου	ρα	νών			
Λύ	τω	σιν	α	πέσ	τει	λεν	Κύ	ρι	ος	τω	λα	ώ	αυ	τού
Εις	μνη	μό	συ	νον	αι	ώ	νι	ον	έσ	ται	δί	και	οι ²⁰	

Tradiția muzicală bizantină reține și o altă situație în care avem de a face cu suprapunerea de texte liturgice. De data aceasta nu mai este vorba de suprapunerea de texte aparținând unor psalmi diferiți, ci de suprapunerea aceluiași text, dar în limbi diferite. Un astfel de caz sunt pricesnele lui Konstantinos Moschianos (ehul II), Ioannes Lampadarios Kladas (II plagal – *nenano*) în care alături de textul lui *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* este inserată cu roșu traducerea slavonă: *Избавление посла Господь*. Mai mult, tradiția muzicală slavonă din zona sârbească reține o situație nouă și unică în cântarea bizantină. Kyr Ștefan Srpina, unul dintre compozitorii sârbi de la mijlocul secolului al XV-lea are un chinonic *Gustați și vedeți...* în glasul I, care nu numai că are traducerea în sârbo-slavona bisericească (*Вкусите и видите*) ci și un al treilea text de chinonic în limba greacă: *Lăudați pe Domnul*. Exemplele sunt caracteristice atât Școlii muzicale de la Putna cât și tradiției sârbe, singurele centre liturgice ale lumii ortodoxe din spațiul european în care întâlnim fenomenul bi și tri-lingvismului în cântarea bizantină.

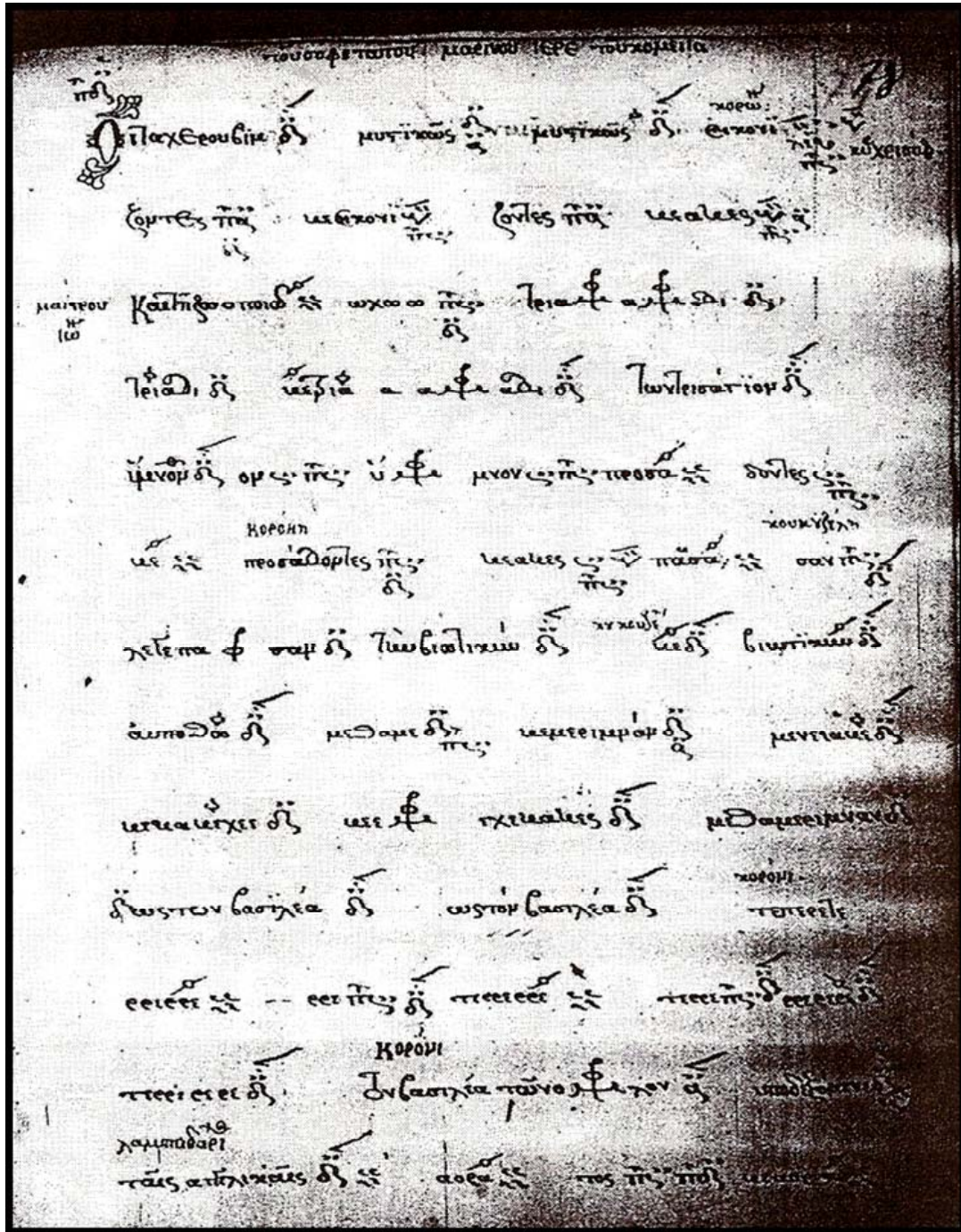
Dacă informațiile cu privire la predarea artei muzicale bizantine pot fi decelate, iar unele dintre ele chiar intuite din numeroasele *propedii* ce populează tradiția manuscrisă, datele legate despre **cum** se compuneau repertoriile sacre sau care erau pașii pe care un compozitor trebuia să îi facă în notarea/consemnarea unei piese, sunt aproape inexistente. Rămâi perplex cum este posibil ca în cea mai longevivă dintre toate semiografiile muzicale ale lumii, ce a dat peste o mie de ani de tradiției muzicale scrise neîntreruptă, documentele care să consemneze strict tehnic mecanismul componistic lipsesc aproape cu desăvârșire. De ce? Pentru simplul fapt că – deși pare dificil de acceptat și înțeles pentru noi astăzi –, în Evul Mediu piesele erau compuse în minte. Fiecare psalt era deținătorul unui corpus formulaic fără de care nu putea cânta și pe care îl dobândise prin învățarea numeroaselor *metode* alături de maestrul său. În consecință, un bun cântăreț era un potențial compozitor, lucru argumentat de faptul că aproape toți psalții și protopsalții cunoscuți ai lumii bizantine și post-bizantine au compus cu o dexteritate și o virtuozitate astăzi pierdute. Este de la sine înțeles faptul că arhiva sonoră mentală a acestora, formată în lunga uceniciei alături de un *didaskalos*, cuprindea repertorii de toate genurile (diatonic, cromatic, enarmonic), în toate tempourile (irmologic, stihiraric, papadic) și în toate glasurile, ale diferiților autori *mai vechi sau mai noi* (*παλαιών τε και νέων διδασκάλων*), după cum spun codicele, lucru ce permitea accesarea lor, atât în procesul cântării cât și în cel al compoziției.

Printre foarte puținele documente care au consemnat actul nașterii unei lucrări muzicale ample se înscrie și codicele sinaitic cu numărul 1764 (sec. XVI–XVII, f. 78r), celebru pentru numeroasele sale tratate muzicale, unul dintre ele aparținând lui Hieronymus Tragoudistis, monah cipriot, elev la Veneția al lui Gioseffo Zarlino (1517–1590) și student al Universității din Padova pentru mai bine de șase ani.²¹ Printre numeroșii copiiști care apar în manuscris se numără și „mult prea înțeleptul” Marinos Komitas, muzician cretan de secol XVII, epitrop al Patriarhiei Ecumenice în Rethimnos și deținător al unei faimoase biblioteci,²² ce notează la fila 78r o elaborată schemă componistică pentru heruvicul duminical *Carii pre heruvimi* (*Οι τα χερουβίμ*) în glasul opt (*Ex. 9*).

²⁰ Față de versul psalmului, în care textul original este *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος* (*Întru pomenire veșnică va fi dreptul*), varianta din manuscris menționează forma de plural pentru *drepți* (*δίκαιοι*).

²¹ Despre Tragoudistis vezi, în special, Oliver STRUNK, „A Cypriot in Venice”. *Natalicia musicologica: Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, Copenhagen (1962), pp. 101–13, și STATHIS, „I manoscritti e la tradizione musicale bizantino-sinaitica (Contributo alla storia di musica bizantina)” *Θεολογία ΜΓ* (1972), pp. 271–308. Pentru traducere și comentarii asupra tratatului său a se vedea ediția îngrijită de Bjarne SCHARTAU, *Hieronymos Tragodistes, über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen, Corpus Scriptorum de re Musica II*, sumptibus Academiae scientiarum Austriacae Heriberti Hunger consilio editum (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien (1990).

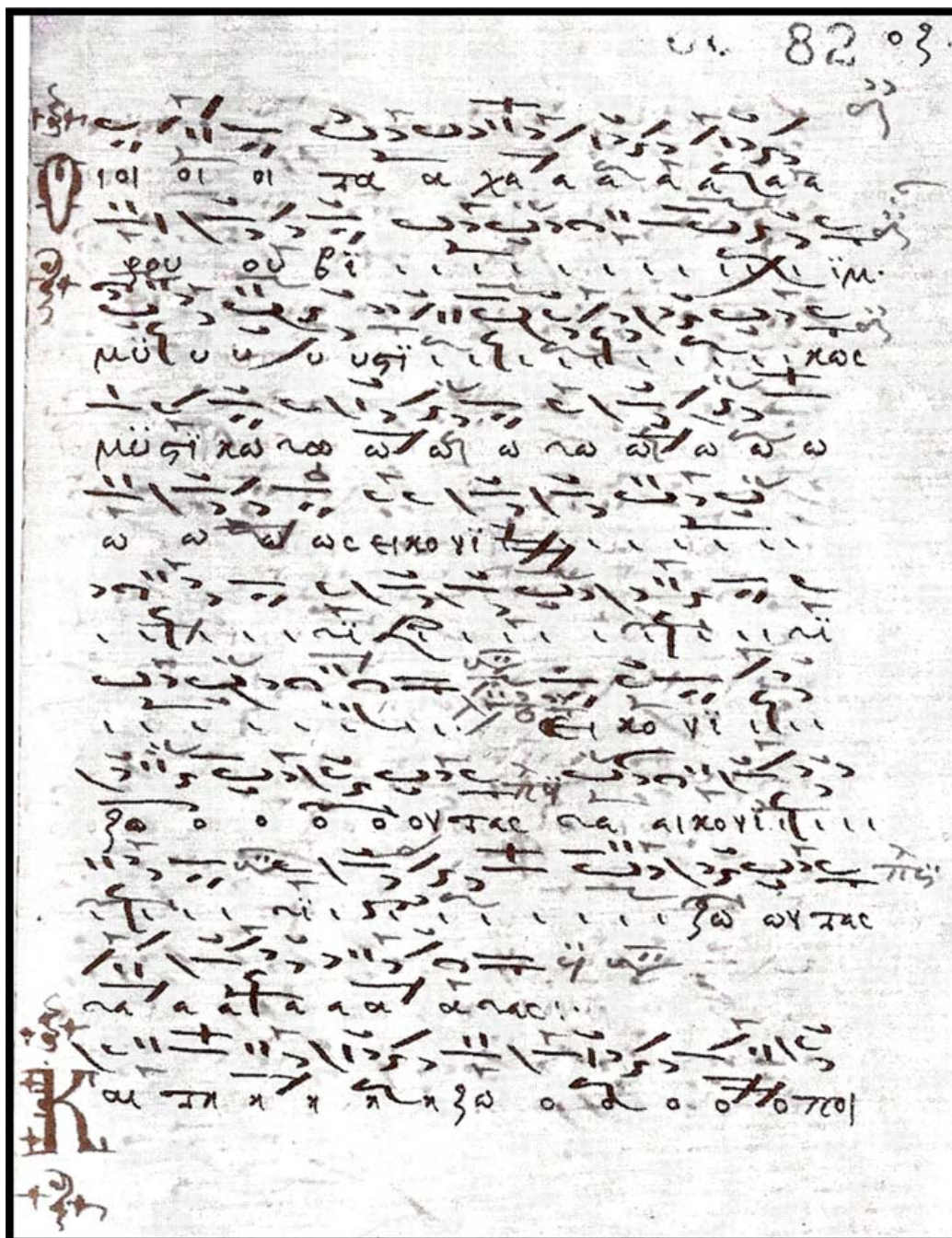
²² M. MANUSSAKAS, „Ἀνέκδοτα Βενετικά ἔγγραφα (1618–1639) γιὰ τὸν Ἰωάννη – Ἀνδρέα Τρωῖλο, τὸν ποιητὴ τοῦ Ροδολίνου”, *Thesaurismata* 2 (1963), p. 69.



Ex. 9
Sinai 1764, f. 78r (sec. XVI – XVII).

Cu o caligrafie ireproșabilă, compozitorul inserează între cuvintele textului liturgic traiectul modal al piesei (mărturiile glasurilor prin care trece) și anumite florale ce ne indică formule muzicale ample. Cu totul extraordinar este faptul că Marinos Komitas consemnează deasupra unor secțiuni ale textului heruvicului numele autorilor din ale căror lucrări compozitorul cretan și-a preluat frazele muzicale: Xenos Korones, Manuel Chrysaphes, *Maistoros* (Sf. Ioannes Koukouzelis), *Lampadarios* (Ioannes Glykys) și Ioannes Plousiadinos, toți personalități centrale ale muzicii bizantine din perioada Umanismului bizantin. Într-un alt codice, tot sinaitic (Sinai 1440, f. 81v, aprox. 1657–58), autograf al unui alt cretan pe nume Gerasimos Yalinas (Ex. 10), găsim acest heruvic notat integral, text și neume, urmând cu strictețe schema expusă de

Komitas în Sinai 1764. Un argument în plus că autorul lucrării a urmărit un evident scop didactic, ne este oferit de un alt autograf al aceluiași Yalinas (MS nr. 12053, anul 1662) din fondul Meyer al Bibliotecii Muzeului Național din Liverpool, în care copistul notează următoarele: „Heruvic în ehul IV plagal, facere/alcătuire a preavlaviosului și marelui muzician kyr Marinos Komitas și epitrop al Scaunului Ecumenic, [heruvic] cerut de unul dintre cei preaiubiți mie [ucenici], cântat în modul mixolidic și în toate genurile muzicii, ca celui ce mi-a cerut pe de-a'ntregul să-l dăruiesc” (f. 198v).



Ex. 10
Sinai 1440, Sfânta Ecaterina, f. 82r (aprox. 1657 – 58), autograf Gerasimos Yalinas.

Exemplul de mai sus constituie, practic, unul din foarte rarele cazuri notate ce ne permit decriptarea algoritmului componistic folosit în arta sonoră a Bisericii răsăritene. După cum bine se cunoaște, una dintre

calitățile esențiale ale medievalilor era memoria, iar muzicienii bizantini nu făceau excepție. O creație nouă presupunea accesarea unei baze de date sonore acumulată în ani, bază ce provenea din diferite surse scrise sau orale. Consemnarea în manuscris a noii cântări nu însemna nici eliminarea și nici măcar diminuarea rolului memoriei²³. Dimpotrivă, documentul scris intensifica mecanismele memoriei, devenind punct de reper și oferind astfel o scală largă a interpretării textelor, inclusiv a celor muzicale²⁴.

În concluzie, și după cum s-a putut observa, preluarea unor formule melodice și adaptarea unor texte noi la o muzică preexistentă erau lucruri comune în lumea medievală, constituind parte a conceptului cheie care a dominat întregul Ev Mediu – *mimesis*. *Mimisis* văzut însă nu ca plagiat sau copiere servilă, ci „ca principiu creator ce constă în raportarea conștientă și deliberată a compozitorului la valorile tradiției”, după cum ne spune în excelentul său studiu muzicologul Maria Alexandru²⁵. Muzicienii se copiau în lanț, fără a se cita și fără a le fi teamă că sunt sau nu originali. Absolut nimeni nu gândea că însușirea unor idei muzicale ar fi o infracțiune, mai ales când, trecând de la *didaskalos* la ucenic și din codex în codex, adesea, nimeni nu mai știa cu exactitate cine este autorul unei creații. Din acel moment, ea aparținea tuturor, fiind transmisă într-o epocă a cărei cultură era una manuscrisă, greu accesibilă și unică pentru circulația unor idei. De altminteri, medievalii bizantini gândeau că a căuta cu orice preț originalitatea este păcatul trufiei, iar a pune sub semnul întrebării Sfânta Tradiție implica anumite riscuri, nu tocmai academice.

²³ Jack GOODY, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge: Cambridge University Press (1987), p. 234.

²⁴ Mary CARRUTHERS, *Book of Memory: A Study in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press (1990), pp. 197–98.

²⁵ Maria ALEXANDRU, „Calofonia, o filocalie muzicală. Cântarea liturgică în secolele XIII–XVI din Bizanț în Țările Române”, în: *Istorie bisericească, misiune creștină și viață culturală* (II). *Creștinismul Românesc și organizarea bisericească în secolele XIII–XIV. Știri și interpretări noi*. Actele sesiunii anuale de comunicări științifice a Comisiei Române de Istorie și Studiu al Creștinismului, Lacu-Sărat, Brăila, 28–29 septembrie 2009. Editura Arhiepiscopiei Dunării de Jos, Galați (2010), planșa 31. Pentru întreg studiul, vezi pp. 543–82.