

Prof. drd. Eugen-Dan Drăgoi

INTRODUCERE ÎN ANALIZA CÂNTĂRILOR BIZANTINE ROMÂNEȘTI ÎNCHINATE MAICII DOMNULUI

Pentru a înțelege creația muzicală românească de tradiție bizantină închinată Maicii Domnului a fost necesară realizarea unui *model de analiză a interpretului*, care să reprezinte un punct de plecare bine articulat pentru o viitoare aprofundare muzicologică și teologică, aprofundare care nu poate face obiectul unei lucrări care deschide doar perspective de cercetare în, poate, cel mai vast repertoriu unitar din punct de vedere tematic: muzica bizantină mariologică. Dar chiar dacă nu vom tinde către o epuizare a resurselor analitice, a *unghiurilor* din care *admirăm* repertoriul muzical mariologic în limba română, nu putem să nu prezentăm cele mai importante *surse de inspirație* care ne-au condus la această sinteză. Fie că sunt mai mult sau mai puțin cunoscute, clasice sau moderne, fie că sunt de sorginte teologică, muzicologică sau provin din alte domenii de activitate, aceste *adevăăruri* științific argumentate pot îmbogăți orizontul înțelegerii fenomenului muzical în sine, dar mai ales în context.

Primul tipar luat în calcul a fost cel propus de prof. univ. Petre Crăciun¹ în cadrul cursului de dirijat de cor academic. Domnia sa a realizat un sistem de analiză a partiturilor muzicale corale, pornind de la ideea existenței a patru „stări de agregare“ a creațiilor artei sunetului: rostirea², muzica pro-

1. Principiul enunțat a fost folosit în *Analiza unor lucrări din programul coral de licență la specializarea Dirijat de Cor Academic*, susținută la Universitatea Națională de Muzică din București, 2000, sub îndrumarea prof. univ. Petre Crăciun.

2. În *Dicționar de sinonime*, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p. 433 autorii Luiza Seche, Mircea Seche și Irina Preda, notează ca sinonime ale verbului „a rosti“ verbele „a pronunța“, „a recita“, iar în aceeași lucrare, la p. 415 notează ca echivalente ale verbului a recita verbele „a declama“, „a rosti“, „a spune“. A se vedea și Pierre Ripert, *Dictionnaire*

priu-zisă (instrumentală)³, fonetomuzica (muzica vocală fără text)⁴ și verbo-muzica (muzica vocală cu text). Fiecare din cele trei este o entitate de sine, în integritate. Cea mai răspândită dintre ultimele două - verbomuzica - nu reprezintă o sumă sau o relație convențională dintre două elemente diferite (muzică propriu-zisă și text), ci o sinteză organică, în care este imposibilă definirea determinantului în producerea impresiei la nivelul conștiinței interpreților și ascultătorilor. Această problemă a primordialității (cuvânt versus muzică) este clarificată ontologic în teologia ortodoxă⁵ dacă înțelegem expresia Dumnezeu-Cuvântul prin prisma filosofiei antice grecești⁶. Însă orice cuvânt presupune o formă sonoră⁷, iar virtual, orice formă sonoră verbală este o melodie, care împlinește metalingual sensul cuvântului la

des synonymes de la langue française, Ed. Maxi-Livres, Paris, 2002, p. 247 (verbul *réciter*). La granița dintre rostire și cânt se află sprechgesang-ul (cântul vorbit), utilizat de compozitori începând cu sec. XX și preluat în unele genuri ale muzicii ușoare a ultimelor decenii. Rădăcinile acestei practici sunt mult mai vechi, în retorica declamației antice grecești, dar și în psalmodierea ebraică, de unde este preluată și în rostirea cântată a muzicii bizantine, care se păstrează până astăzi în cult (de exemplu la citirea acatistelor).

3. Numită și muzică pură.

4. Acestei categorii se subscriu cântul vocal fără silabe (pe sunete lungi) utilizând seriile vocalice sau unele consoane vocalizate („m“, „n“, „l“, „r“ etc.), cântul vocal pe silabe fără sens noțional direct sau indirect (când silabele în sine nu au sens, dar ele reprezintă un cod pentru sensuri noționale) și, mai nou, cântul cvasi-vocal (când este folosit un sintetizator cu sunete vocale preînregistrate sau obținute sintetic prin diferite combinații timbrale). În muzica hrisantică, fonetomuzica este întâlnită fie sub forma seriilor vocalice a melismelor ample din cântul papadic (în acest stil de cântare datorită amplitudinii melismei și implicit a distanței mari dintre silabele aceluiași cuvânt se pierde adeseori sensul unei vocale, fiind nevoie de o reduplicare pentru revenirea la sensul noțional al cuvântului), fie sub formele cvasi consoanelor din practica ținerii isonului (cu excepția isonului izoritmnic, situație în care isonarii pronunță textul o dată cu cei care cântă melodia propriu-zisă) fie sub forma te-re-rem-urilor (unde silabele sunt doar modalități de atac vocal a sunetului). Din păcate, odată cu evoluția tehnicii, în unele imprimări de muzică bizantină realizate în studiouri, unii interpreți utilizează sintetizatorul suprapus vocilor umane pentru cântul isonului, practică ce contravine tradiției și canoanelor muzicii bizantine care este o muzică exclusiv vocală.

5. „*La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul*“ (Ioan 1, 1)

6. Cuvântul este văzut ca fiind puterea creatoare a lui Dumnezeu, rațiunea existenței: „*Și a zis Dumnezeu: «Să fie lumină!» Și a fost lumină*“ - subl. n. (Facere 1, 3). În teologia Sfântului Evanghelist Ioan Dumnezeu-Cuvântul este Iisus Hristos, a doua Persoană a Sfintei Treimi.

7. Vasile Breban definește cuvântul ca fiind o „unitate de bază a vocabularului, care prezintă asocierea unuia sau a mai multor sensuri și a unui complex sonor“ - Vasile Breban, *Dicționar general al limbii române*, vol. 1, Ed. Enciclopedică, București, p. 242.

nivelul conștiinței. Ideea a fost speculată de creatorii muzicii dodecafonice și postseriale, datorită imposibilității „determinării exacte a raportului vorbire-cântare, într-un debit vocal în care acestea se asimilează reciproc...”⁸. În aria repertorială bizantină verbomuzica este *la ea acasă*, gândindu-ne la una dintre formele originare ale cântării de strană - cântarea ekfonetică - în care melodia poartă cu fidelitate nu doar inflexiunile intonaționale ale cuvintelor sacre, ci mai ales întreaga substanță a teologiei textelor sfinte⁹.

A doua sursă a modelului de analiză, mult mai aproape de specificul demersului nostru, o constituie studiul¹⁰ dedicat analizei *Axionului Învierii* în aranjamentul lui Dimitrie Geogescu Kiriac, studiu realizat de îndrumătorul lucrării de față. Două motive principale ne îndreptățesc să valorificăm acest demers analitic, deosebit de important.

Dacă primul dintre ele este acela că *Axionul Învierii Domnului* este o creație eminentamente mariologică, al doilea este prilejuit de atenta descriere a tehnicii de scriitură a unei partituri de muzică bizantină, într-o strânsă relație cu sursa originală bizantină în limba greacă, având în vedere faptul că totuși ținta studiului o reprezintă analiza prelucrării corale și nu a creației în sine a lui Macarie Ieromonahul. În fapt domnia sa utilizează două „oglinzi” - text grecesc versus text românesc și monodia bizantină macariană vizavi de prelucrarea lui Kiriac - observând evoluția surselor, dar mai ales transfigurarea acestora.

Pentru determinarea formei muzicale autorul studiului a pornit de la metrul poeziei precizând următoarele: „Ritmul imnografiei grecești este strict măsurat și bazat nu numai pe numărul silabelor și pe accentul tonic, ci și pe durata muzicală a silabelor. Multă vreme textele imnurilor creștine au fost considerate ca fiind proză poetică. Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a descoperit, din întâmplare, structura poetică a imnurilor (în lucrarea „Hymnographie de l’Eglise grecque“, 1867)¹¹, constatând că sunt compuse din strofe care sunt alcătuite din versuri de diferite forme. El¹² a sesizat că în aceste imnuri nu predomină, ca în poezia antică, numărul

8. A se vedea articolul *Sprechgezag* din *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1984, redactat de Clemansa Liliana Firca.

9. „De la început muzica și poezia au stat într-o strânsă legătură după principiul accentului practicat în Siria”- Egon Weles, *Byzantinische Musik*, 1927, p. 38 - apud. lector Sebastian Barbu Bucur, *Axionul „Îngerul a strigat...” în armonizarea lui D. G Kiriac*, în *Glasul Bisericii*, anul XXXIV, nr. 7-8, iulie-august, 1975, p. 768.

10. A se vedea nota anterioară.

11. În studiul pomenit nu se precizează numele autorului lucrării. În lucrarea *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1984, prof. univ. dr. Gh.

silabelor, ci silabisirea pe principiul numărării silabelor (accent și neaccent - cantitate-calitate), astfel încât măsura versului antic nu poate fi confundată cu noua versificație bizantină.¹³

Esența soteriologiei rezidă, în ultimă instanță, în permanenta încercare de a ne apropia de Modelul suprem printr-o *imitație* personală directă sau indirectă, urmând modelul sfinților. Biserica ne pune la dispoziție permanent astfel de modele de urmat - Maica Domnului însăși este un astfel de model. Această teologie a modelelor se reflectă pe deplin atât în imnografie cât și în muzica imnurilor. Acestea s-au dezvoltat în procesul imitării permanente dar și creatoare, a unor modele, și nu printr-o intervenție artificială a unei persoane. Marii autori de modele imnografice și muzicale nu și-au propus inventarea de sisteme sau limbaje destinate slăvirii lui Dumnezeu, ci s-au străduit să le desăvârșească pe cele existente. De altfel *cântul după modele bizantine* este o permanentă invitație la *creativitate canonică*, la originalitate și la originaritate în același timp.

Modelele muzicii bizantine, fie că se numesc podobii, automele, samoglasnice, prosomii, asemănânde (servind ca modele pentru strofele izolate) sau irmoase și catavasii (servind ca modele pentru strofele canonului) au constituit întotdeauna rădăcina structurală a celorlalte strofe secvențiale.

În imnografia greacă *izosilabia* și *omotonia*¹⁴ au constituit procedeele alcătuirii tuturor secvențelor¹⁵. Cu toate încercările de a reface în versuri textele cântărilor *românite* de înaintașii noștri, încercări care, sperăm, vor continua, traducerea au *pierdut* cele două principii ale imnografiei grecești.

Ciobanu, autorul articolului „*bizantină muzică*“ notează, între lucrările bibliografice Pitra J.-B., *L'Hymnographie de l'Eglise grecque*, Roma, 1867.

12. Probabil aici autorul articolului face referire la Egon Weles, după cum ne arată și nota de subsol (130) de la sfârșitul fragmentului.

13. Lector Sebastian Barbu-Bucur, *Axionul Îngerul a strigat în armonizarea lui D. G Kiriac*, ed. cit. p. 768.

14. „Potrivit legii izosilabiei (gr. $\text{V}\iota\sigma\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\omicron\upsilon\text{v}\tau\alpha$ *isosillabunta*) irmosul și troparele au riguros același număr de silabe, iar potrivit homotoniei (gr. $\text{V}\omicron\mu\omicron\tau\omicron\nu\omicron\upsilon\text{v}\tau\alpha$ *omotonunta*), troparele reproduc toate accentele ritmice ale irmosului, servind ca punct de plecare acrostihului.“ - *Dicționar de termeni muzicali*, op. cit. p. 247. A se vedea și *Lexicon pentru cursurile de paleografie muzicală bizantină, muzică psaltică, tipic liturgică și imnografie*, ed. cit., p. 28.

15. Teodosiu din Alexandria arăta că „pentru a face un nou poem, melodul, după ce a ales irmosul convenabil subiectului, sau după ce l-a compus el însuși, dacă n-a găsit ceva la îndemână, compune tropare imitative corespunzând irmosului adoptat, *silabă cu silabă* ...

Triumfătoare a rămas esența cântărilor, melosul bizantin, ale cărui structuri și-au păstrat integritatea, devenind elementul-cheie în gândirea strofică a imnurilor.¹⁶

Problematika poate fi cu succes dezbătută din perspectiva orientărilor analitice formale ale secolelor XX și XXI¹⁷, orientări care pot furniza elemente utile demersului nostru. Putem găsi, așadar, puncte de vedere interesante în metodele de cercetare referențial-descriptivă¹⁸, pozitivist-constructivistă¹⁹, hermeneutică²⁰, structurală²¹, formal-constructivistă²², holistică²³ sau în moderna teorie a fractalilor²⁴. Gradul mare de aplicabilitate a geomorfologiei lui Mandelbrot, poate face lumină în studierea structurii unui discurs verbomuzical în general sau poate clarifica, de exemplu, foarte

și accent cu accent... Izosilabia și homotonia sunt cele două legi fundamentale ale lirismului bizantin“ - Edmond Bouvez, *Poètes et Mélodes; étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Eglise grecque*, Ed. Nîmes, 1886, apud Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Ed. Partener, Galați, 2006, p. 81.

16. Una dintre cele mai elocvente dovezi o reprezintă muzica Prohodului Domnului nostru Iisus Hristos, preluată și în slujba Prohodului Maicii Domnului.

17. Acestea studiază preponderent creația instrumentală, pornind cu perioada clasicismului și vizând inițial domenii de cercetare paralele, precum lingvistica, matematica, pentru ca apoi să se extindă, acoperind problematici ale muzicii, din ce în ce mai diverse.

18. Care „verbalizează sensurile muzicale prin intermediul termenilor extramuzicali“, vezi Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, București, 2005, p. 315.

19. Principalul exponent al acestei direcții de cercetare, Eduard Hanslick, „adoptă o atitudine obiectivă, detașată de orice implicație a emoționalului. El afirmă că „formele sonore în mișcare reprezintă unicul conținut al muzicii“ - *Ibidem*, p. 316.

20. Metodă de cercetare care constituie un contraargument al metodei anterioare și conform căreia „forma este învelișul prin care se comunică un conținut spiritual. Înțelegerea muzicii transcende aspectul său formal (Hermann Kretzschmar)“ - *Ibidem*, p. 317.

21. Această metodă „descompune textul muzical în unități subordonate unele față de celelalte și stabilește relațiile dintre acestea“ - *Ibidem*, p. 322. Reprezentanții acestei direcții de cercetare (F. de Saussure și R. Jakobson în lingvistică, S. Freud și W. Dilthey în psihologie etc.) generalizează structuralismul la nivelul obiectului cunoașterii, răspândindu-l atât în știință, cât și în artă și generând o serie de curente, precum fenomenologia, gestaltismul, teoria informației etc.

22. Inițiată de Hugo Riemann, metoda „reliefează rețeaua de relații dintre suprafața articulată și structura profundă a unei piese sau secțiuni muzicale“ - *Ibidem*, p. 324.

23. H. Schenker, autorul acestei teorii „abordează textul muzical ca pe un întreg ce nu poate fi descompus artificial și apoi recompus“ - *Ibidem*, p. 325.

24. B. Mandelbrot, inițiatorul teoriei fractalilor „propune statutul observatorului

multe din aspectele imnologiei în limba română privită ca o refracție a celei bizantine, măsurată cu ajutorul fractalilor (forme geometrice sau obiecte naturale având „aceeași formă sau structură cu întregul“, având „forme extrem de neregulate... indiferent de scara de fragmentare“ și care conțin „elemente distinctive ale căror scări sunt foarte variate și acoperă o gamă foarte largă“)²⁵.

Revenind la sursele din care ne-am inspirat în alcătuirea analizei partiturilor mariologice, menționăm că un rol foarte important l-a avut modelul de analiză folclorică a rîndului melodic, de unde am preluat o bună parte din terminologie și din modulele tabelului de analiză (ambitus, cadențe, nivelul melismatic etc.). Analiza de acest tip are o mare aplicabilitate în muzica bizantină „pentru că viața popoarelor din sud-estul Europei s-a îmbinat cu viața religioasă... Biserica n-a distrus cultul păgân. Ea a adoptat și transformat, în funcție de convingeri și de necesități bogatul patrimoniu al unei civilizații milenare.“²⁶

Pornind de la aspectul practic al cântului muzicii bizantine românești am lărgit aria cercetării cu un element esențial pentru înțelegerea și transpunerea în fapt a partiturilor, pe care l-am numit *Ipostaze sintactice ale cântului bizantin*. Deși această perspectivă a muzicii bizantine, din care decurg problematici legate de interpretarea și receptarea muzicii psaltice precum și aplicabilitatea acestora în muzica românească de tradiție bizantină va constitui subiectul unei lucrări ulterioare, am dorit să facem câteva sublinieri care, chiar și în fază inaugurală, vor avea un rol determinant în

contemplativ, care nu mai aspiră la explicarea unitară a realității, la obținerea unui adevăr suprem care și-ar dovedi autosuficiența pragmatică în analiza formelor, ci se lansează într-o *descriere* a formelor universului, în care se integrează ca parte componentă.... Pornind de la definirea mandelbrotiană a fractalilor drept obiecte ideale, ce prezintă detalii descriptibile la orice nivel de observație, dar care se sustrag tipurilor reduționiste de analiză, perspectiva fractală de modelare a realității impune și recuperarea *diversității calitative* a lumii“ (Nicoleta Ifrim, *Strategii fractale contemplative în imaginarul eminescian sau paradoxul „iluziei veridice“*, în *Circulația modelelor culturale în spațiul euroregiunilor*, Ed. Fundației Universitare „Dunărea de Jos“, Galați, 2006, p. 91).

25. Benoît Mandelbrot, *Obiectele fractale, Formă, hazard și dimensiune*, Editura Nemira, București, 1998, p. 184.

26. I. D. Petresco, *Études de paléographie musicale bysantine*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 17 (traducerea ne aparține).

27. Pentru o mai bună înțelegere, vom face trimitere la unele apariții discografice de

aprofundarea cântărilor mariologice²⁷.

Ipostaze sintactice ale cântului bizantin

Prima ipostază sintactică este cea a cântului exclusiv monodic al muzicii, de către o singură voce solistică sau de către două sau mai multe voci care constituie un grup coral bizantin sau un cor de altă factură, special pregătite pentru a practica exclusiv o astfel de manieră de cânt²⁸. Cântul monodic de către o formație corală presupune calități vocale și interpretative deosebite ale cântăreților, un timp îndelungat de antrenament vocal de grup și repetiții bine conduse de către dirijor și profesorul de cânt.²⁹

A doua ipostază sintactică este cea a cântului eterofon³⁰ al muzicii bizantine de către minimum două voci³¹. „La origine, implicit în muzica de tradiție străveche (folclorică sau de cult) a unor popoare, eterofonia se produce spontan, sub acțiunea unor factori naturali (fiziologici sau de tehnică naturală a execuției) sau a fanteziei improvizatorice. ... Însuși procesul derivării din unison și al reînțoarcerii la acesta a vocilor denotă că, spre

profil, care au avut rolul de a promova valoarea acestei muzici dincolo de zidurile bisericilor și de a constitui exemple pentru toți interpreții.

28. Cântul monodic în grup este apanajul corurilor de un înalt nivel calitativ dar nespecializate exclusiv în muzica bizantină. Corul Național de Cameră *Madrigal*, condus de prof. univ. dr. Marin Constantin a realizat mai multe concerte și imprimări cu lucrări de muzică bizantină cântate monodic. De asemenea, corul *Psalmodia*, în perioada de început (cor mixt) a abordat pasager această manieră de cânt (justificarea provine din cultura vocală pe care o dobândiseră mulți din membrii corului anterior studiului în cadrul primei secții de muzică religioasă a Conservatorului de Muzică din București).

29. De cele mai multe ori dirijorul realizează și această muncă, deși este de preferat să fie făcută de o altă persoană, specializată, care să se concentreze exclusiv asupra acestor aspecte deosebit de importante.

30. Eterofonia sau „heterofonia este o structură muzicală pe mai multe voci, care constă din suprapunerea mai multor variante - ipostaze melodico-ornamentale - ale aceleiași melodii. Heterofonia este un unison *deranjat*, o ipostază desincronizată a structurii de referință, care presupune un *acordaj*“ (Octavian Nemescu, *Muzica* 4/2001, Editura UCMR), apud. Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale...*, p.23.

31. Situația cea mai întâlnită în cazul cântului muzicii bizantine de către cântăreți de strană sau grupuri corale bizantine care își propun o interpretare autentică (Corul „*Psalmodia*“ al Universității Naționale de Muzică din București, condus de prof. univ. dr. Sebastian Barbu Bucur sau grupul psaltic al bisericii *Stavropoleos* condus de diac. lect. univ. Gabriel Oprea)

32. *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., p. 167.

deosebire de formele incipiente, inclusiv pop, de polif., eterofonia... *este produsul unei gândiri muzicale monodice care exclude preocuparea pentru consonanță...*³²

Cu cât este mai bună varianta interpretativă a grupului de cântăreți, cu atât *asperitățile* eterofonice sunt mai fine, mai aproape de unison. De aceea în muzica bizantină frumusețea este imperfectă, provenind din modalitatea personală de a accede permanent la perfecțiune. Așadar muzica bizantină este dăruită de Dumnezeu nu pentru a fi perfectă, ci pentru a fi *umană* în *înfățișare* și în manifestare, dar dumnezeiască în esență. Această umanitate, ca și condiție esențială soteriologică, Îl are ca model pe Însuși Iisus Hristos „Care, Dumnezeu fiind în chip, n-a socotit o știrbire a fi El întocmai cu Dumnezeu, ci S-a deșertat pe Sine, chip de rob luând, făcându-Se asemenea oamenilor și la înfățișare aflându-Se ca un om...”³⁵

Tulburarea autentică a unisonului în procesul cântului ține în primul rând de melismă. De fapt, însăși existența stilurilor de cântare este legată, în bună parte, de ideea de melismă.

În muzica bizantină melismele se pot clasifica în funcție de mai multe principii. Enumerăm mai jos câteva dintre cele mai importante:

1. *Principiul cantității* (în funcție de numărul sunetelor aferente unei

33. Exemplul notează eterofonia cea mai pregnantă, întâlnită în formulele precadențiale și cadențiale.

34. *Diferențele* sunt datorate fie experienței diferite de cânt, fie dispoziției interpretative de moment etc.

35. Filipeni 2, 6-7.

36. Alături de sunetele reale notate, prin vocale și prin combinații de vocale se adaugă

silabe):

a. Melisme scurte 2-4 sunete reale³⁶ (caracteristice stilurilor de cântare recitativ și irmologic)

b. Melisme medii 4-12 sunete reale (caracteristice stilului de cântare stihiraric)

c. Melisme lungi peste 12 sunete reale (întâlnite în stilul de cântare papadic)³⁷.

Cântul bizantin operează cu un permanent balans între noțional și extra-noțional, între cuvinte și *necuvinte*³⁸. Cu cât melismele sunt mai ample cu atât mai mult se topește cuvântul în muzică, se integrează organic muzicii, care îi preia încărcătura semantică și o poartă mai departe, în maniera limbajului ei specific.

Odată cu melismele stilului de cântare papadic a apărut practica reduplicării³⁹ atacului.

Reduplicarea pornește de la stadiul fonetic⁴⁰, și ajunge până la repetarea unor părți de cuvinte, a unor cuvinte sau a unor unități structurale subfractice⁴¹. Având în vedere aceste aspecte putem considera reduplicarea ca fiind o antimelismă⁴² (în loc de melismă), dar care transcende ideea de joc de cuvinte și se constituie într-o inserție de acumulare anabasică în vederea configurării unui flux energetic suplimentar unei unități verbomuzicale.

Procedeul presupune o anacruză incompletă (în cea mai mare parte sunetele ornamentale care se cântă conform indicațiilor din propedii sau gramatici ale muzicii bizantine.

37. Se pot întâlni melisme care să depășească cu mult 100 de timpi contra unei singure silabe.

38. Referindu-se la poezie, H. Heyne spunea că „dincolo de cuvinte sunt necuvintele.“

39. A reduplica „A dubla. (Lingv.) A repeta unul sau mai multe foneme din rădăcina unui cuvânt pentru a da cuvântului o nouă valoare morfologică sau stilistică ori pentru a crea un cuvânt nou“ - Vasile Breban, *op.cit.*, p. 869.

40. Se reia doar un fonem, indicat prin precedarea vocalei pe care se cântă melisma de semne precum etc., indicând fie colorarea vocalei precedată de o respirație, fie tr

41. Cuvântul, preluat din terminologia folosită la cursul de dirijat coral susținut de prof. univ. Petre Crăciun, desemnează o unitate structurală inferioară enunțului muzical de tip frază (A se vedea p. 11, 18 din *Analiza unor lucrări din programul coral de licență la specializarea dirijat de cor academic*, susținută în cadrul Universității de Muzică din București, coordonator prof. univ. Petre Crăciun, absolvent Eugen-Dan Drăgoi, București, 2000).

42. În limba greacă prepoziția 'anti indică o negație prin substituție, prin înlocuire.

43. Cuvântul face parte din terminologia profesorului Petre Crăciun, utilizată la cursul

lipsește ultima silabă, ceea ce denotă funcția verbomuzicală a silabei cântate, care poate fi astfel numită fonem verbomuzical) și o cruză completă cadențială. Din punct de vedere strict muzical, reduplicarea poate fi de tip anacruză - cruză sau cruză - metacruză. Efectul reduplicării este asemănător cu cel al întârzierii din armonie, prin care se amână căderea centrului de greutate, pentru a se amplifica efectul căderii propriu-zise. Un exemplu elocvent este verbomuzica Axionului la Înviere, unde reduplicarea devine element structural definitoriu: „Luminează-te, luminează-te noule Ierusalime...“, „saltă, saltă acum...“.

Autorii aducerii la zi a limbii cultului preferă din ce în ce mai mult completarea anacruzelor reduplicante și transformarea procedului într-o reluare verbală integrală, prin convertirea cântului fonetomuzical⁴³ în cânt verbomuzical.

Privind originea reduplicării, cercetătoarea Ilona Borsay arată că „melodia coptă ortodoxă în Egipt aduce elemente caracteristice în innologia bizantină: mișcări mai vii, un ritm mai legat, ornamentație mai bogată. O țesătură organică și centonizată⁴⁴ de mici figuri motivice, de ambitus mic, cu lungi vocalize, în ritm legat, purtând *diftongi suplimentari intercalați între silabele veritabile* (subl. n.).“⁴⁵

Credem că dincolo de aspectul strict fonetic al reduplicării, unde reîmprospătarea atacului silabelor constituie un sprijin în vocalizare, dar și o dinamizare a discursului, reduplicarea silabelor sau cuvintelor din muzica psaltică este o readucere în conștiința auditoriului a sensului noțional, după ce acesta a fost topit în formulele melismatice ample ale cântării papadice. Apariția reduplicării în cântul stihiraric și irmologic ține de preferința compozitorilor pentru sublinierea pro-zodică a unor cuvinte-cheie, în special din cadrul formulelor precadențiale sau cadențiale.

Odată cu uniformizarea cântărilor de strană, care a vizat în special re-

de dirijat de cor academic, și desemnează cântul pe silabe fără sens noțional. Culminația acestui tip de cânt în muzica bizantină o constituie cratimele (respectiv te-re-rem-urile).

44. A se vedea Victor Giuleanu, *Melodica bizantină. Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 145-146.

45. Ilona Borsay, *Mélodies coptes de textes grecs byzantins*, în *Acte du XIV-e Congrès International de études byzantines*, Bucarest, 1971, vol. III, p. 495, apud Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 146, nota 1.

46. Heruvicul, glas VIII, după I. Popescu-Pasărea - în *Cântările Sfintei Liturghii, colinde și alte cântări bisericești*, ediție revăzută și adăugită de pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1999, p. 40.

ducerea cantității melismatice din toate stilurile de cântare, s-a modificat și modul de percepție al acestor stiluri. Astfel, cântări cu un nivel melismatic specific stilului de cântare stihiraric sunt indicate în partituri⁴⁶ și în gramatica muzicii psaltice⁴⁷ a fi cântări în tactul papadic. Totodată s-a strecurat confuzia echivalenței noțiunilor „tact“ și „tempo“, considerându-se că tactul este determinat de tempo și nu invers. De fapt tactul în muzica bizantină - „T“ - este traducerea latină a grecescului χρόνος (hronos) - „X“ - și se referă la durata de un timp la care se raportează ritmul muzicii bizantine. Această durată este *tactată* printr-o bătaie⁴⁸. Dar rolul principal al tactului nu este acela de a indica tempoul cântării, ci de a indica stilul de cântare, ceea ce presupune mult mai multe aspecte: nivelul melismatic, tempoul care trebuie adaptat nivelului melismatic pentru a rămâne în spiritul rugător al cântării, sistemul de cadențe propriu stilului de cântare, ambitus-ul aproximativ al cântării⁴⁹ etc.

2. Principiul funcționalității:

a. Melisme propriu-zise (ale căror sunete sunt notate în partitură cu semne vocale și consonante).

b. Melisme ornamentale⁵⁰ (notate în partitură prin semnele consonante sau care nu apar notate ci se cântă conform tradiției orale moștenite)⁵¹.

i. Melisme care ornamează silaba muzicală.

ii. Melisme care ornamează melisma propriu-zisă.

47. Costea, Gr., Croitoru, I., Lungu, N., *Gramatica muzicii psaltice, studiu comparativ cu muzica liniară*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951, p. 49.

48. Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 72-76.

49. Este cunoscut faptul că aproape fiecare stil de cântare din cadrul unui glas are un sistem propriu de cadențe (formule ritmico melodice și sunete de cadențare). De asemenea se știe că profilul melodic al cântării bizantine este preponderent sinuos, cu salturi puține, de cele mai multe ori pregătite și rezolvate și cu un ambitus care crește direct proporțional cu trecerea de la stilul de cântare recitativ, la cel papadic.

50. Cântul (inflexiunea anterioară sau posterioară a sunetului notat efectiv în partitură) semnelor consonante (în special *varia* și *psifistonul*) și a unor combinații de semne vocalice (mai ales a semnelor vocale și a combinațiilor de semne vocale aflate sub incidența lui *petasti*).

51. A se revedea exemplul anterior

52. Fragment din *Axionul duminical*, glasul V, prelucrat de I. Popescu-Pasărea după „Brațele părintești“ de Nectarie Schimonahul. A se vedea *Cântările Sfintei Liturghii, colinde*

Notăția originală

Pe In ne, Durr tie te slă viri

Cântăreț I

3. Principiul profilului melodic:

a. Profil sinuos (cu salt de maxim o tertă).

b. Profil agitat (cu lecii puțin, un salt mai mare de tertă).

Cântăreț II

...ci nu mai pre ti re

4. Principiul travaliului componistic ⁵³:

- a. Melisme constitutive (care apar de mai multe ori în cadrul aceleiași cântări, în aceeași formă sau ușor modificate, conferind cântării identitate)⁵⁴.
- b. Melisme neconstitutive (care apar pasager, în discursul muzical).

5. Principiul stabilității modale:

- a. Melisme stabile modal.
 - i. În scara glasului principal al cântării.
 - ii. În scara indicată de o ftoara.
- b. Melisme modulante .

Alte principii în categorisirea melismelor pot ține de ambitus, formule ritmice, vocalele pe care se fac etc. Și în cazul acestui capitol se resimte lipsa unor lucrări de specialitate, mai ales pentru specificul românesc al cântului melismelor, în a cărei modalitate de expresie individualizată coexistă folclorul, vocalitatea limbii etc., într-un cuvânt ethosul românesc.

și alte cântări bisericești, ediție revăzută și adăugită de pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu, *ed. cit.*, p. 180. Din dorința de a nota fragmentul pornind din mărturia lui Pa diatonic din registrul mediu, am înlocuit isonul de deasupra silabei „stri“ din partitura citată cu un oligon.

53. Acest principiu se identifică întrucâtva cu principiile componistice care guvernează monodia în muzica bizantină. Precizări despre travaliul componistic în muzica bizantină a făcut muzicologul Victor Giuleanu în *Melodica bizantină...*, *ed. cit.*, p. 142-156.

54. A se vedea exemplul muzical imediat anterior în contextul întregului axion.

55. Fragment din *Împărăteasa mea cea preabună* cântată de Ierodiaconul Sofronie Rusu și notată de A. V. Uncu. A se vedea *Cântările Sfintei Liturghii, colinde și alte cântări*

Revenind la ipostazele sintactice ale cântului bizantin notăm *a treia ipostază*, care derivă tocmai din părăsirea unisonului și reîntoarcerea în unison: *omo-eterofonia*⁵⁶. Cântul omo-eterofon presupune cântul eterofon al melodiei bizantine însoțită de *ison* - un „sunet continuu („comparabil cu fondul de aur al icoanelor“, A. Souris)... și care conferă monodiei o dimensiune suplimentară.“⁵⁷ Funcția isonului de „fond de aur al icoanei“ *melodice* ne poate conduce cu gândul la ideea de sunet fundamental din care izvorăște melodia și nu de sunet complementar, de acompaniament.⁵⁸

The image displays a musical score for a Byzantine chant. At the top, the original notation is shown with the lyrics: "care, fără stri... că... ciu... ne...". Below this, two vocal parts are provided: "Cântăreț 1" and "Cântăreț 2". The notation for the two singers is written on a single staff, with the first singer's part on the upper line and the second singer's part on the lower line. The original notation is a single line with various neumes and a final sign labeled "52".

bisericești, ediție revăzută și adăugită de pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu, *ed. cit.*, p. 250.

56. Varianta combinației dintre cântul monodic și cântul cu ison reprezintă o specie a eterofoniei, creată în plan oblic de suprapunerea monodiei bizantine propriu-zise pe monodia *fundamentală* a isonului. De aceea nu am considerat-o de sine stătătoare.

57. *Idem*, p. 247-248.

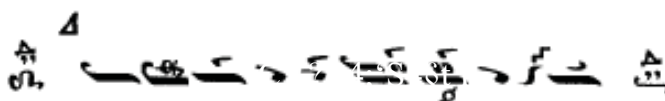
58. Fondul de aur al unei icoane constituie o fundamentală a icoanei, simbolizând lumina dumnezeirii pe care Chipul Mântuitorului și chipurile sfinților o primesc de la Dumnezeu și o reflectă, din ființa lor lăuntrică. Așadar, fondul reprezintă o extensie a aureolei, strălucirea Persoanei în comuniune cu Dumnezeu.

59. Deoarece cântul isonului ține, încă din vechime, de tradiția orală a muzicii bizantine, el nefiind sistematizat și teoretizat nici în notația modernă bizantină, nu există un sistem pe care să specifice cum se notează isonul în partituri. De altfel, în cea mai mare parte a tipăriturilor de astăzi isonul nu apare notat în nici un fel. Din practică, pentru o mai mare ușurință a citirii, indicarea isonului se face prin inițiala denumirii sunetului, deasupra rândului melodic

60. A se vedea prefața realizată de Titus Moisescu la Macarie Ieromonahul, *Theoreticon sau Privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericești, după așăzământul sistimii ceii noao*, Viena, 1823, p. 22.

61. *Idem*, p. 4.

sul al cincilea, Stihiraricește are Ison pre *pa*, Iar Irmologhicește, glasul al cincilea are Ison pre *che* și călătorește ca de la *pa*.⁶² „Spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal, isonul are o convergență nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala, chiar și atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta). Tendința pedalei este centrifugă, iar a isonului centripetă.”⁶³



Pornirea din ison și reîntoarcerea monodiei în ison reprezintă un tip de dimensiune oblică, determinată de prozodie⁶⁴, ceea ce înseamnă că isonul este parte integrantă a verbomuzicii - chiar dacă isonul nu este efectiv cântat; el *răsună* în conștiința interpreților și a auditoriului.

Cântul isonului ținut presupune un sunet: fie sunetul mut fie o vocală ușor estompată (sunet acoperit) atunci când se cere o sonoritate mai puternică, în unison sau în octave⁶⁵. Cele două elemente absolut esențiale în tehnica ținerii isonului de către un grup de isonari⁶⁶ este omogenitatea și respirația individuală, unde respirația și atacul trebuie să fie imperceptibile. Din punctul de vedere al expresiei muzicale, isonul trebuie să sublinieze permanent prin dinamică⁶⁷ prozodia, ca unul care, după cum am arătat, este element constitutiv al verbomuzicii bizantine.

Lipsa documentelor sau a notației dedicate acestei practici fac aproape imposibilă identificarea din punct de vedere istoric a momentului apariției.

62. Idem, p. 19. A se vedea capitolele 10-17 ale *Theoreticonului*.

63. *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., p. 248.

64. Cadențele vizează obligatoriu structura textului și, implicit, conținutul de idei.

65. Din cauza rolului de sunet fundamental, vârful octavei isonului trebuie să fie în registrul fundamentalei melodiei care intră sub incidența isonului. Același principiu se aplică și atunci când grupurile psaltice sunt mixte. Singura excepție este constituită de situația cântului melodiei bizantine în octavă (de ex. tenori și soprane), caz în care isonul ținut de alto pentru melodia cântată de sopran este deasupra registrului melodiei cântată de tenor. În această situație este obligatorie dublarea în octave a isonului vocii de alto cu isonul ținut de bas pentru tenori.

66. Cei care țin isonul, spre deosebire de *cântăreți* cei care cântă melodia propriu-zisă.

67. În general intensitatea melodiei trebuie să fie aproximativ egală cu cea a isonului; datorită dinamismului melodiei bizantine aflate în perpetuă mișcare obținerea intensității egale nu va împieta asupra inteligibilității textului muzical propriu-zis.

68. Nifon Ploșteanu, *Carte de Musică Bisericească pe psaltichie și pe note liniare, pentru trei voci*, Ed. Joseph Göbl („Gutenberg”), a Cărților Bisericești și Carol Göbl, București, 344

Nifon Ploeșteanu spune despre Sfântul Ioan Cucuzel că „după ce a compus o serie de cheruvice și chinonice mai lungi și mai prescurtate, a stabilit și *isonul melodiilor papadice*, care se găsește în vechile cântări bisericești.“⁶⁸ Această mărturie atestă existența isonului încă din vechime, Sfântul Cucuzel fiind doar cel care a reorganizat această practică pentru cântările papadice, așa cum a făcut-o de exemplu cu notația⁶⁹ - ceea ce nu înseamnă că pentru cântările în celelalte tace nu se ținea isonul.

Așa cum arată Gh. Firca „practica actuală relevă o aplicare spontană, nerestrictivă dar și neobligatorie a acestuia (a ținerii isonului - n.n.) la orice melodie.“⁷⁰ Probabil că tot din această *actualitate* mai mult sau mai puțin îndepărtată face parte o „rămășiță“ a influenței multivocalității siriene⁷¹ și anume practica isonului izoritm⁷², varianta verbomuzicală a isonului ținut pentru unele monodii scrise în tactul irmologic⁷³, așa cum putem observa din fragmentul următor⁷⁴:

1902, p. 36.

69. Idem, p. 34.

70. *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., p. 247.

71. Bizantinologul Gheorghe Ciobanu subliniază importanța muzicii siriene ca sursă a cântării bizantine: „Mult timp s-a susținut că acest sistem (ideea de „eh“ este asimilată cu cea de „sistem“ în sens lărgit - n.n.) își are originea în vechea practică și teorie eline dar, în ultimele decenii, și-a făcut loc tot mai mult părerea originii acestora în practica Orientului Apropiat, după unii în ideile cosmogonice ale vremii, ceea ce l-ar lega de surse siriene, ebraice, babiloniene și chiar hitite. Pentru o atare origine pledează lipsa de concordanță dintre eh și vechile armonii eline, dar și faptul că imnografia creștină, și o dată cu ea însăși muzica s-au dezvoltat în Orientul Apropiat - mai ales în Siria - și tot aici a fost organizat octoeahul“ *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., p. 154-155.

72. Lucrările de specialitate nu vorbesc despre acest tip de ison care, deși este considerat o practică mai nouă, pare a avea rădăcini destul de adânci.

73. Stilul de cântare irmologic este cel mai variat din punctul de vedere al tempo-urilor - de la 90 de timpi/minut (cântul irmologic solemn, de ex. *Veniți să ne închinăm* din cadrul Sfintei Liturghii) până la 200 de timpi/minut (așa cum se cântă, de exemplu, Paraclisul Maicii Domnului). Pentru tempo-urile foarte mișcate nu se folosește isonul izoritm deoarece s-ar pierde specificul rugător al muzicii psaltice românești.

λ π φ
Ke

Cântăreț

Năs că toa - re de Dum ne zeu Fe cioa ră bu - - cu ră - te

Isonar

Năs că toa re de Dum ne zeu Fe cioa ră bu cu ră - te

tinato⁷⁷. Totuși dacă îl separăm, scolastic, de linia melodică propriu-zisă, isonul izoritmnic se apropie, prin maniera de cânt, de fonetomuzică, întrucât pronunțarea textului se face ușor estompat, cântul acestuia fiind mai apropiat de esența muzical-prozodică a melodiei pe care o *fundamentează* decât de imnul în sine.

74. Troparul *Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te*, se cântă la Litie și este „privit ca unul dintre cele mai vechi imnuri mari, alcătuit din salutul Îngerului către Sf. Fecioară și salutul Elisabetei adresat Sfintei Fecioare, după Bunavestire (Luca 1, 28, 42); introducerea lui în serviciul bisericesc este atribuită de tradiție Sfântului Chiril al Alexandriei, imnul fiind însă mai vechi“ (Pr. prof. dr. Ene Braniște, *Liturgica generală*, vol. 1, Ed. Episcopiei Dunării de Jos, Galați, 2002, p. 319). Melodia este tradițională.

75. Termenul aparține lui Friedrich Ludwig și desemnează o tehnică de compoziție specifică perioadei Ars Nova (Guillaume de Machaut duce la apogeu acest procedeu, trecându-l de la *tenor* și la alte voci), și care presupunea o formulă ritmico-melodică (ritm - *talea* și înălțime - *color*) ce se repeta aproape identic pe tot parcursul unei lucrări muzicale (procedeu era folosit în special în scriitura Motetului și a Misei - a se vedea Guillaume de Machaut, *Messe Notre Dame dite du Sacre de Charles V (1364) a 4 voix egales*, Transcrit par Jacques Chaillez, Edition Slabert, Paris 1948). În formele polifonice primare (de ex. la Perotinus - sec. XIII) *talea* și *color*-ul coincideau putând fi confundate cu un ostinato. Acest tip de izoritmie primară a condus la extinderea ariei noționale a termenului pentru a defini o „Concomitență a valorilor, la toate vocile, pe parcursul unei compoziții (ex. formele primitive de polifonie: organum, conductus; odele umaniste).“ - *Dicționar de termeni muzicali, ep. cit.*, p. 249-250.

76. *Invenție* a lui Ștefanache Popescu („În timpurile din urmă, s’a introdus de dl Ștefan Popescu în compozițiile sale, și așa numitul Tact îndoit, care corespunde măsurii de 2/4 din musica occidentală; și se însemnează, astfel: gorgon cu două puncte. Acest tact se bate, luând într’o lovire de mână două caractere, adică: cântând primul caracter musical, când mâna este jos, și pe cel de al doilea în ridicarea, mâinei“ - Nifon Ploșteanu, *Carte de Musică Bisericească...*, ed. cit. p. 89; a se vedea și pr. Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, ed. cit., p. 209) ce presupune renunțarea la tactarea în unu (una battuta) și utilizarea unei figuri de două bătăi pentru cântările bizantine

Deși isonul, în general, „conferă monodiei o dimensiune suplimentară“, muzicologul Gh. Firca consideră că practica isonului „nu are o consecință directă la modificarea structurală a muzicii bizantine, în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal (cu excepția, poate, a cântului siriac, unde un anume fel de organum, constituit din cvarte paralele, precede probabil practicile vocale occidentale similare)“⁷⁸. Dar dacă vom defini omofonia ca fiind „categorie sintactică ce se referă la simultaneitatea obiectelor sonore (axa frecvențelor), privită în aspectele de succesiune (pe axa temporală)“⁷⁹ vom considera necesară aducerea în discuție și denumirea drept omo-eterofonie a acestei sintaxe unice în felul ei în istoria muzicii.

Libertatea de a fi originali, în limitele generoase dar ferme ale canoanelor cântului psaltic, atât a creatorului cât și a interpretului-creator, au făcut din această artă o sursă nesfârșită de inspirație pentru muzica de mai târziu.⁸⁰

ce presupun un cânt silabic într-un tempo $\text{mi } \mathbf{f}$. Necesitatea unei astfel de tactări ține mai mult de conservarea energiei și poate crea probleme atunci când pe parcursul unei cântări apar formule ritmice ternare. În acest caz impulsul bătăii trebuie să conțină energia a trei timpi ceea ce contravine în oarecare măsură aspectului *îndoit* al tactului lui Ștefanache Popescu.

77. A se vedea articolul „ostinato“ din *Dicționar de termeni muzicali*, p. 360.

78. *Ibidem*, p. 247.

79. *Ibidem*, p. 346, articolul „omofonie“.

80. „Din acest neastâmpăr veșnic al melodiei de a-și păstra esențialul și a-și schimba mereu amănuntele - interpretul fiind întotdeauna și coautor al cântecului interpretat, în măsură variată, în funcție de gustul și talentul său - s-au născut de fapt și formele diferite ale variațiunii muzicii culte“ (Eisikovitis Max, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, București, Editura muzicală, 1976, apud. Victor Giuleanu, *Melodica bizantină. Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 143).