

MUZICA BIZANTINĂ – CÂTEVA CONSIDERAȚII ISTORICE

Drd. Eduard RUSU

Facultatea de Istorie, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Abstract

The Byzantine music is a kind of dialogue with God, a form of theology through musical sounds, a beautification of divine worship, and an effective way of praying, according to the dictum: “the singer prays twice” (Martin Luther). Being rooted in the synagogue tradition of psalmodie, the church music has been adapted to the new dogmas of Christianity, changing over the centuries into what is known today in the Orthodox Church. For the early period of Christianity, the hymnography contributed to the spread of the new teaching and became a new way of dialogue with the divinity. Gradually these hymns began to be sung, while new forms of poetry, such as the hymn, the condac and the canon, the expression of the divine public worship being also made by means of already established music during the flowering period of the Byzantine Empire. Its continued development and embellishment made it difficult for the performers, which required its simplicity and uniformity that followed in 1814.

Keywords: Byzantine music, Byzantine Empire, hymnographer, hymn, condac, canon, Christian.

Muzica bizantină reprezintă cântarea bisericească orientală, cântată în general în Imperiul Bizantin, dar și în afara lui, la care se adaugă melodiile poemelor de ceremonial care erau executate de un grup numeros în cinstea împăratului, familiei imperiale sau în cinstea înalților demnitari ai Bisericii Ortodoxe, precum și cântecul teatral. Muzica bizantină nu este doar creația Bizanțului, ci este o muzică răspândită într-un areal mare, sub diferite forme, dar desăvârșită în Imperiul Bizantin¹.

Denumirea de „muzică bizantină” datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Mai înainte, aceasta se numea „psaltichie”, „papadichie”, „muzică ecleziastică” etc. Termenul de „muzică bizantină” s-a generalizat odată cu dezvoltarea interesului pentru cultura

¹ Egon Wellesz, *A history of Byzantine Music and Hymnography*, second edition, Oxford University Press, Glasgow, 1961, p. 1.

bizantină în general, care și-a făcut apariția în secolul XX. Așadar, timp de câteva secole s-a vorbit extrem de puțin despre muzica bizantină întrucât notația acestei muzici era inaccesibilă occidentalilor, iar muzicienii din partea răsăriteană a Europei se interesau prea puțin de trecut.

Despre o muzică bizantină se poate vorbi după anul 395, când Bizanțul s-a împărțit în Imperiul Roman de Răsărit, cu capitala la Constantinopol, și Imperiul Roman de Apus, cu capitala la Roma. După această separare încep să apară unele trăsături particulare ale muzicii bizantine și gregoriene.

Între secolele IV-X, Imperiul Bizantin a fost centrul în care a luat ființă și s-a dezvoltat muzica de sorginte sinagogală a vechilor evrei, care avea la bază textele psalmilor, textele evanghelice și apostolice. Imnurile bizantine au reprezentat un repertoriu specific, cu un stil poetic și muzical foarte bine conturat, fiind considerat po-doaba liturghiei bizantine. Aceste imnuri alcătuiau o muzică vocală, omofonă, melismatică, organizată pe moduri².

Muzicologul francez Amedée Gastoué afirmă că, în afara textelor biblice, creștinii mai cântau și imnele lui Mesomedes, către Soare și Nemesis, dovedind astfel că un al doilea izvor al muzicii creștine bizantine, după cel sinagogal, ar putea fi cultura muzicală grecească. Acest lucru a fost posibil mai ales din secolul al IV-lea, când în rândurile creștinilor încep să apară și aristocrații, când școlile păgâne au început să fie frecventate și de creștini și când în procesul de compunere a imnelor se folosește metrica veche grecească drept suport, adică se înlocuiește în metrica respectivă textul păgân cu cel creștin, schimbându-se astfel destinația imnului. Folosirea melodiilor grecești ca izvor pentru muzica creștină nu este unicat în acest sens, întrucât acest procedeu se mai întâlnește și în cazul substituirii zeităților păgâne cu sfinți creștini, dar și în cazul reconstruirii sau reamenajării templelor păgâne pentru a deveni biserici creștine³. Sfântul Efreem Sirul (306-373) este poate cel mai cunoscut autor de imne creștine care a recurs la folosirea metricii muzicii grecești antice, care a introdus o schimbare în ritmica

² Grigore Constantinescu, Irina Boga, *O călătorie în istoria muzicii*, ediția a II-a revizuită, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, p. 17.

³ Savas I. Savas, *Byzantine music in Theory and in Practice*, Hercules Press, Boston, 1965, pp. 1-2.

inmelor prin înlocuirea principiului alungirii și scurtării silabelor cu principiul alternării silabelor accentuate și al celor neaccentuate, căutând să obțină un număr egal de silabe pentru fiecare strofă⁴.

Un al treilea izvor al acestei muzici îl constituie muzica populară a teritoriului pe care s-a format creștinismul, dar și al popoarelor care s-au adăugat ulterior marii comunități creștine, deoarece odată cu învățătura creștină s-a transmis acestor popoare și muzica creștină, „liantul” dintre om și Dumnezeu. Muzica a avut un rol important și în disputele teologice ale secolelor II-III; gnosticismul și arianismul se foloseau în încercarea de propagare a ideilor doctrinare de versuri compuse în metru popular și de melodii populare, deoarece muzica avea o mare popularitate în rândul maselor și astfel ideile erau ușor propagate. De același procedeu s-a folosit și Biserica pentru a contracara propaganda eretică, din acea perioadă rămânând până în prezent modalitatea de cântare antifonică, adică cântarea sub formă responsorială dintre două grupuri sau coruri, în cazul de față eretici și creștini⁵.

Folosirea muzicii ca instrument de propagandă doctrinară a fost atent analizată de către sinoadele Bisericii prin discutarea acestor probleme în cadrul ședințelor sinoadelor și prin reglementarea de norme, în baza cărora „instrumentul muzică” să fie corect utilizat. Astfel, în cadrul Sinodului de la Laodiceea din anul 343, în canoanele acestuia au existat prevederi referitoare la muzică și la rolul ei. În canonul 15 se menționează: „afară de cântăreții canonicești care se urcă pe amvon și cântă din carte, altora nu li se permite să cânte în biserică”⁶, iar canonul 59 interzice să se folosească în biserică „cântări speciale, nici cărți necanonice, ci numai cele canonice ale Testamentului Vechi și Nou”⁷.

⁴ R.I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1961, p. 111.

⁵ Gheorghe Ciobanu, *Muzica bizantină*, în Gheorghe Ciobanu, „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie”, vol. I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 422.

⁶ Dr. Nicodim Mihaș, *Canoanele Bisericii Ortodoxe însoțite de comentarii*, vol. II, partea I, trad. dr. Nicolae Popovici, Uroș Kovincici, Tipografia Diecezană, Arad, 1934, pp. 94-95.

⁷ *Ibidem*, p. 117.

Muzicianul și teoreticianul român Dimitrie Cuclin, vorbind despre geneza muzicii ecleziastice bizantine și gregoriene, în cadrul „Congresului de studii bizantine și neoelenice”, desfășurat la Roma în anul 1940, ajunge la următoarea idee generală: „În lupta dârză angajată în Occident la începutul erei creștine cu privire la introducerea muzicii în cultul religios, cei care au afirmat caracterul divin și originea divină a muzicii au triumfat asupra contradictoriilor, care se mărgineau numai la a releva toate efectele urâte, toate efectele în aparență distructive ale aceleiași muzici asupra sufletului și spiritului uman. De aceea ei (Sfinții Părinți) s-au străduit să găsească un sistem care să corespundă riguros dogmelor creștine fundamentale. Astfel, primii Părinți ai Bisericii creștine din Occident au adoptat sistemul muzical al grecilor, căci ei încă nu aveau vreun sistem; dar pentru a-l face curat și accesibil, ei elimină cromatismul și implicit enarmonia; pentru a face stilul calm (liniștit), ei elimină ritmul, mai precis ritmul agitat și activ, ca cel ce rezultă din diviziunea sau fuziunea timpilor”⁸.

Fixarea Liturghiei de către Sfântul Vasile cel Mare (330-379) duce la începerea epocii de înflorire a muzicii bizantine. Repertoriul restrâns al muzicii bisericești se datorează transmiterii pe cale orală, piesele fiind învățate pe de rost. Deși conceptul de compozitor era inexistent, încă din primele secole se îmbogățește repertoriul religios cu *immuri*. Printre cele mai vechi imnuri păstrate este *Lumină lină*, atribuit lui Sofronie din Ierusalim (secolul al VII-lea), deși Sfântul Vasile cel Mare îl citează ca fiind al unui autor necunoscut.

Marea răspândire și popularizare a muzicii bizantine s-a făcut prin intermediul formelor poetice: tropar, condac și canon, pe care această muzică era structurată. De menționat este faptul că denumirea fiecărei forme apare mult mai târziu decât forma propriu-zisă.

Odată cu secolul al XI-lea se încheie perioada numită a „melozilor”, ei fiind cei care compuneau atât textele, cât și melodiile respective, și începe perioada „melurgilor” (secolele XI-XV). Aceștia nu mai creau texte, deoarece ciclul creațiilor poetice se încheiase, ei scriau doar melodii pe textele considerate deja canonice și le ornavă cu melisme, le supuneau unor prelucrări sau dezvoltări.

⁸ Dimitrie Cuclin, *Le role du chant Gregorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant Byzantin, dans l'avenir*, în „Studi Bizantini e neoellenici” (Atti del Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma, 20-26 settembre 1936), Roma, 1940, p. 477.

În secolul al XIII-lea, înflorirea culturii muzicale bizantine cunoaște o scurtă întrerupere, din cauza cuceririi Constantinopolului de către luptătorii Cruciadei a IV-a, în anul 1204. În anul 1261, împăratul Mihail Paleologul recucerește Constantinopolul și dă un nou impuls culturii. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, monodia bizantină suferă de un manierism oriental din pricina acelor „maistores” care înmulțesc elementele ornamentale. Situația se agravează prin cucerirea Constantinopolului de către turci în anul 1453, fapt care duce la prăbușirea Imperiului. Muzica bizantină continuă însă a fi cultivată atât pe teritoriul fostului imperiu, cât și în afara granițelor sale⁹.

Un mare rol în procesul dezvoltării și conservării muzicii l-a avut Muntele Athos, care în secolul al XVI-lea a devenit un centru important al copierii manuscriselor. Între copiștii și caligrafii care au lăsat o mulțime de manuscrise în această perioadă se numără: Macarie Diaconul (1527), Gabriel Ieromonahul (1572) și Leontie Monahul (1551).

Secolul al XVII-lea a fost o perioadă dominată de activitatea ieromonahilor din Anchialos, Gavriil și Ghenadie. În prima parte a aceluiași secol, alți doi monahi profesori și compozitori iscusiți au trăit și au lucrat în Sfântul Munte. Aceștia au fost monahul Ioasaf (cunoscut sub numele de „Noul Cucuzel”) și ieromonahul Arsenie Vatopedinul.

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea, Cosma Macedoneanul (1665-1700), un ucenic al lui Balasie, activa în Muntele Athos. Cosma a fost un copist iscusit, dar și un excelent profesor de muzică; douăzeci și opt de manuscrise ale sale s-au păstrat, ele evidențiindu-se prin eleganța și frumusețea caligrafiei. Acest monah a fost cea mai importantă personalitate a lumii muzicale din Muntele Athos în acea perioadă, iar manuscrisele sale autografe sunt cele mai reprezentative din anii ocupației otomane. Secolul al XVIII-lea a adus la lumină, prin munca celor amintiți deja, dar mai ales a elevilor lor, o mulțime de manuscrise muzicale scrise de autorii de cântări și copiști, această perioadă marcând o altă etapă importantă a muzicii bisericești din timpul ocupației otomane¹⁰.

⁹ Carmen Stoianov, Mihaela Marinescu, *Istoria muzicii universale*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 2007, pp. 51-56.

¹⁰ Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, ediția a II-a, vol. I, Editura Interprint SRL, București, 1997, pp. 159-168.

În secolul al XIX-lea, cel mai important reprezentant al muzicii bisericești atonite a fost Ioasaf Dionisiatul, elevul lui Hurmuz Hartofilax. Printre ucenicii săi se numără Nicolae Vatopedinul și Nicolae de la Dochiariu. Nectarie Vlahul (Nectarie Protopsaltul), ucenic al acestor trei profesori, a fost cunoscut atât în calitate de compozitor al unor imnuri deosebit de frumoase, cât și ca interpret, el fiind și protopsalt al Schitului românesc „Prodromu”.

Manuscrisele muzicale au păstrat, începând din secolul al XIII-lea, formulele intonaționale ale ehurilor bizantine. Aceste formule erau însoțite de combinații de silabe precum: „ananes”, „neanes”, „aghia”, „neheanes” etc., care se numeau la bizantini „enechema”, „epechema” sau „apechema”, la latini, „literaturae” sau „noane”.

1. Formele poetice: troparul, condacul și canonul

Elementul de bază ce diferențiază cele trei forme între ele este arhitectonica, aceste forme fiind cele mai importante, în jurul lor gravitând multe alte tipuri de cântări, cu note individuale certe, păstrând un statut structural comun, dar având altă destinație și un alt conținut tematic. La cele trei forme se reduc toate cântările practicate în cultul ortodox. Statutul fiecărei forme se conturează în practică. La începutul utilizării lor, ele aveau denumirea comună de „psalmi”, „laude” sau „rugăciuni cântate”.

1.1. Troparul

Până în secolul al IX-lea, creatorul poeziei era și autorul muzicii respective, întocmai ca la vechii greci. Compozitorii acelei vremi, poeți și muzicieni în același timp, purtau denumirea de „melozi”. Prima formă poetică importantă este „troparul”, o formă imnografică mică, născută din dezvoltarea unei invocații religioase, adresate unui sfânt și cântată după mai multe versete de psalmi.

Din cauza faptului că textul troparului avea conținut dogmatic și prin traducerea lui se urmărea în special păstrarea ideii dogmatice, dar se pierdea structura metrică și rima, s-a renunțat la versificarea lui în favoarea prozei, formă în care este întâlnit și astăzi.

Cei mai vechi autori de tropare sunt considerați Anthim și Timocles, aceștia activând în timpul împăratului Leon I (457-474). Creațiile lor nu s-au păstrat sau nu sunt consemnate cu numele

unuia dintre ei, pentru că în acea perioadă nu se punea accent pe reținerea autorului, ci pe faptul că troparele erau compuse sub inspirația Sfântului Duh și în alcătuirea lor intrau și elemente tradiționale care aparțineau unor autori anonimi¹¹.

Secolul al V-lea a fost cea mai prolifică perioadă pentru crearea și consacrarea imnelor liturgice. Cel mai cunoscut tropar al acestei perioade este *Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, bucură-te*, tropar cântat în cadrul slujbei Litiei, slujbă ce apare în serviciul liturgic la finalul Vecerniei. Baza acestui imn este una biblică (Luca 1, 28, 42), formula de încheiere a imnului este preluată din Liturghia Sfântului Iacob, iar introducerea lui în cult se presupune că a fost făcută de patriarhul Chiril al Alexandriei¹².

Odată cu trecerea timpului și cu creșterea numărului de utilizări ale troparului în cadrul mai multor slujbe, vecernii, utrenii, ceasuri și liturghii, se conturează și locul în care se utilizează în cuprinsul fiecărei slujbe. Apar și primele probleme ale utilizării troparului, pentru că textul lui nu era biblic, exceptând unele cazuri. În unele comunități era acompaniat cu instrumente muzicale și gesturi ce indicau practici păgâne, fapt ce ridică nemulțumiri în rândurile unor călugări¹³.

Diversificarea formei de tropar formează noi „entități”, ușor diferite între ele, dar cu o bază comună. Aceste noi forme se numesc „automele”, „idiomele” și „prosomii”. Automelele sunt tropare cu melodie proprie ce devin model pentru alte cântări, adică pentru noi texte, ce nu au o melodie proprie și care se cântă cu melodia împrumutată de la troparul model. Idiomelele sunt tropare tot cu melodie proprie, dar netransmisibilă și altor tropare. Prosomia sau podobia este troparul a cărui melodie devine model pentru alte tropare construite pe același tipar, precizându-li-se modelul melodic. Pentru o mai mare diversitate muzicală, prosomiile sunt grupate pe cele opt glasuri/ehuri bizantine, fiecare glas având mai multe astfel de modele¹⁴.

¹¹ Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântare bisericească*, ediția a II-a, Editura Partener, Galați, 2006, p. 51.

¹² Vasile Mitrofanovici, *Liturgica Bisericii Ortodoxe – cursuri universitare*, Editura Consiliului Eparhial Ortodox-Român din Bucovina, Cernăuți, 1929, pp. 327-238.

¹³ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ Amédée Gastoué, *La musique byzantine et la chant des Églises D'Orient*, în „Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire”, tome I, première partie, Librairie Delagrave, Paris, 1921, p. 544.

Dezvoltarea cultului divin, printre altele, necesită o utilizare a cât mai multor tropare, de aceea troparele au fost organizate în serii, dând astfel naștere „stihirilor”. Stihira, în perioada când era prezentată sub formă versificată, era identică cu troparul, ulterior stihirile se diversifică mai ales din punct de vedere tematic prin atribuirea lor unor sfinți, evenimente etc., cum ar fi: Învierea Domnului, Sfânta Cruce, Maica Domnului, Sfânta Treime și sfinții¹⁵.

Dintre cei mai cunoscuți autori de tropare enumerăm pe Roman Melodul, Vizantie, Ciprian, Andrei Persanul, Anatolie al Constantinopolului și Chiril al Alexandriei. Unele dintre tropare au fost consemnate în manuscrise și în cărțile de cult, când acestea apar, în cazul unora dintre tropare nu este precizat doar autorul, ci și proveniența. Referitor la troparele lipsite de proveniență și de numele autorului, acestea se pot data după conținutul lor, caracterul lor dogmatic relevând disputele doctrinare ale perioadei în care acestea au fost compuse¹⁶.

1.2. Condacul

Începând cu a doua jumătate a secolului al V-lea, continuând cu prima jumătate a secolului al VI-lea, dezvoltându-se apoi până în secolul al VII-lea, își face apariția o altă formă poetică importantă, și anume „condacul”. Este forma impusă la început de melozii Anastasie și Kiriac, ajunsă la strălucire deosebită prin Roman Melodul. Acesta s-a născut către sfârșitul secolului al V-lea în Damasc, iar mai târziu și-a desfășurat activitatea la Constantinopol. La început, condacul era cunoscut sub denumirea de „imn”, „psalm”, „poem”, „cântec”, „laudă” sau chiar „rugăciune”, abia prin secolul al IX-lea primind denumirea actuală¹⁷.

Condacul era alcătuit din 18 până la 30 sau chiar mai multe strofe, identic alcătuite în ceea ce privește numărul silabelor și locul accentelor. Strofele se numesc tropare, iar prima strofă, care servește ca model structural tuturor celorlalte, se numește „irmos”, fiecare irmos laolaltă formau un acrostih, ce oferea informații referitoare la autor (cel mai des numele). Condacul este precedat

¹⁵ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ I.D. Petrescu, *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, s.l., 1940, pp. 13-14.

totdeauna de o strofă, independentă din punct de vedere structural, numită „prooimion” sau „kukulion”, ce se termină cu un scurt refren cu care se încheie, de altfel, și condacul¹⁸. Condacul era cântat de către un solist, corul celorlalți psalți cântând refrenul, evidențiind astfel modalitatea de cânt responsorial.

Conform criticii noi, rădăcinile condacului ar proveni din literatura veche creștină, din unele genuri literare siriace (*madrasha* și *sogitha*), care, fiind preluate de Roman Melodul, au servit la formarea noii forme poetice. La pregătirea apariției acestui nou gen a stat predica bizantină a secolului al V-lea, o predică poetică, în opoziție cu predica didactică veche. Condacul este definit ca o „predică lirică”, ca o poezie în care s-a transpus dogma Bisericii. S-a dovedit chiar că imnurile lui Roman Melodul ar reliefa politica religioasă a împăratului Iustinian¹⁹.

Creatorul condacului trebuia să fie și poet, și muzician, același lucru aplicându-se și traducătorilor de condace, deoarece în traducere trebuiau să asigure concordanța accentelor muzicale cu cele din text. Cele mai cunoscute condace sunt *Fecioara astăzi...*, condac al Nașterii Domnului, și *Apărătoare Doamnă*, condac închinat Maicii Domnului, ambele fiind creația lui Roman Melodul și modele pentru viitoarele creații muzical-liturgice²⁰.

Condacul mai poate fi întâlnit și într-o formă specială, cea de „acatist”. Acatistul cuprinde 25 de strofe, împărțite în două părți din punct de vedere tematic. Prima parte expune într-o formă poetică evenimentele evanghelice de la Buna Vestire până la Întâmpinarea Domnului, iar partea a doua expune minunea Întrupării lui Hristos, finalul fiind dedicat Maicii Domnului.

1.3. Canonul

A treia formă poetică ortodoxă importantă este „canonul”, care se impune tot mai mult începând de la sfârșitul secolului al VI-lea, dezvoltându-se continuu până în secolul al IX-lea²¹. Canonul este o formă poetică alcătuită din nouă ode (în slavonă sunt numite

¹⁸ Petre Vintilescu, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73.

²⁰ Zachariás Paschalídès, *Abrégé de Théorie et de Pratique de la musique Byzantine ecclésiastique*, s.l., 1984, p. 7.

²¹ Cristian Caraman, *Rolul muzicii sacre în transformarea societății*, în „Muzica”, serie nouă, anul XXIII (2012), nr. 2 (90) aprilie-iunie, p. 55.

„pesne”, iar în românește „cântări”), fiecare odă fiind alcătuită din șase până la nouă tropare. Prima strofă a fiecărei ode alcătuiește irmosul, adică strofa model.

În poezia imnografică, canonul era prezent sub forma unei în-lănțuirii de cântări, compuse după anumite reguli, de aceea această creație poartă denumirea de canon. Acrostihul este prezent și în cazul canonului, iar numărul celor nouă ode din care este compus provine din adaptarea celor nouă cântări biblice pe care creștinii le-au introdus în cult la începutul lui, în același timp cu psalmii. Cele nouă cântări biblice sunt: cele două cântări triumfale ale lui Moise, la trecerea prin Marea Roșie (Ieșirea 15, 1-19; Deuteronom 32, 1-43); cântarea de laudă a Anei, mama lui Samuel (I Regi 2, 1-10); cântarea prorocului Avacum (Avacum 3, 1-13); cântarea lui Isaia (Isaia 26, 1-20); cântarea lui Iona (Iona 2, 3-10); cântarea celor trei tineri din cuptorul de foc (Cântarea celor trei tineri 1, 28-67) și cântarea lui Zaharia, tatăl Sfântului Ioan Botezătorul (Luca 1, 68-79). Acestor cântări din Vechiul Testament, s-a adăugat și cântarea Sfintei Fecioare (Luca 1, 46-55) din Noul Testament²².

Spre deosebire de tropar și condac, care sunt forme simple, concise, doar uneori grupate în forme mai mari, așa cum întâlnim în cazul condacului, canonul este mereu un ansamblu de cântări, melodia lui fiind mai complexă decât la celelalte forme, stilul ir-mologic în care sunt compuse canoanele redă o mai amplă evoluție spirituală. În canon se poate remarca prezența predominantă a elementului mistic din perioada iustiniană ce reflectă mai bine decât celelalte forme stările de profundă concentrare exprimând idei dogmatice dominate de cele eshatologice, cu repetări și evidențieri ale elementelor mistice. O altă trăsătură importantă muzicii pe care această formă o cultivă prin varierea sonoră a celor nouă ode pe cele opt glasuri, dezvoltându-se astfel un stil ornamentat și bogat²³.

Cel mai cunoscut canon este *Canonul cel Mare*, compus de Andrei Criteanul în 711-726. Acest canon cuprinde 250 de tropare de penitență, ce se cântă până în prezent într-o atmosferă de pocăință în perioada Postului Mare. Complexitatea formei canonului a dus la apariția canonarhilor, ei fiind cei care se ocupau cu conducerea

²² Cezar Login, *Cântările lui Moise: stihologia canoanelor Utreniei*, în „Altarul Banatului”, anul XVIII (2007), nr. 4-6, p. 92.

²³ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 113.

cântării canoanelor, iar mult mai târziu, după căderea Constantinopolului sub turci, până în prezent (în unele biserici), canonarhii sunt cei ce recită la strană versurile cântărilor în timp ce acestea sunt cântate.

Un rol important l-a avut Sfântul Ioan Damaschinul (676-749); el a organizat *Octoihul*, principala carte de cult ortodoxă ce are legătură cu muzica, deoarece cuprinde slujba religioasă pentru toate zilele săptămânii, orânduită pe cele opt ehuri sau glasuri. Organizarea *Octoihului* duce la dezvoltarea muzicii și apare dorința de notare a ei, stimulându-se astfel dezvoltarea unei semiografii.

Muzicologul Gheorghe Ciobanu definește ehul sau glasul în muzica bizantină nu atât ca scară sau mod, cum se afirmă greșit uneori, cât mai degrabă un model de cântare, la a cărui definire concură mai multe elemente: scara muzicală, genul căruia aparține aceasta, sistemul de cadențe, cadența finală și formulele melodice. După teoria bizantină, primele patru ehuri sunt autentice, iar ultimele patru, plagale²⁴.

Perioada următoare creării celor trei forme poetice nu aparține numai autorilor, ci și imitatorilor: „melurghi” și „maestri”. Aceștia, spre deosebire de melozi, care compuneau și poezia, și muzica, nu creau nimic sau creau foarte puțin. Un rol important în această operă l-au jucat mai ales călugării de la Mănăstirea „Sfântul Sava” de lângă Ierusalim, în frunte cu Sfântul Ioan Damaschinul, Sfântul Cosma de Maiuma, Sfântul Theodor, Teofan Graptul și mulți alții²⁵.

În perioada celor șase secole ce s-au scurs de la apariția troparului până acum, au avut loc unele acțiuni organizatorice, cu acest prilej definindu-se sistemul ehurilor bizantine și a luat naștere notația specifică acestei muzici.

2. Notația muzicii bizantine

Notația muzicii bizantine s-a bazat pe principiul scrierii diastematice, ce presupune un sistem de semne numite „neume”, scrise asupra unui text religios. Neumele s-au format din gesturile dirijorale (hironomice) ale cântărețului în timpul cântării, precum și din

²⁴ Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 427.

²⁵ Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2010, p. 14.

accente, sistemul de notație evoluând odată cu trecerea timpului. Fiecare neumă a acestui sistem reprezintă un interval melodic oarecare, ascendent ori descendent, nu un sunet fix ca în notația occidentală (liniară).

Sistemul de notație neumatică a cunoscut o lungă evoluție. Codificarea pornește de la așa-numitele „urakzente”, care erau accente originare, primitive, utilizate de babilonieni, evrei, greci, copti, sirieni și armeni în scrierea textelor sacre. Aceste accente au ca scop ordonarea din punct de vedere logico-sintactic și retoric a textului literar. Primul rol al notației a fost acela de a asigura redarea corectă a textului literar, deoarece trebuia evitată orice improvizație ce ar fi denaturat semnificația textului liturgic. După ce scopul ordonării gramaticale și al organizării sintactice a fost atins, accentele au obținut o funcție semi-muzicală. Unele semne, linii și puncte, indică o simplă redare oratorică. Alte semne s-au dezvoltat într-o fază de început în notația denumită ecfonetică. Această formă a evoluat ulterior către o redare muzicală, devenind o notație muzicală reală. Notația ecfonetică a generat cele două sisteme de notație neumatică, sistemul bizantin și cel gregorian²⁶.

Conform paleografului Grigore Panțiru, notația bizantină se împarte în mai multe categorii²⁷: 1) Notația ecfonetică: în secolele VI-XIV, a cunoscut în general patru perioade: arhaică (secolele VI-VII), de fixare și consolidare (secolele VIII-IX), clasică (secolele X-XII), de decadentă și dispariție (secolele XIII-XIV). Din acest sistem de notație derivă celelalte notații neumatice. 2) Notația neumatică este periodizată de specialiști astfel: a) Paleobizantină – constantinopolitană: secolele IX-XII; b) Mediobizantină – haghopolită: secolele XIII-XV; c) Neobizantină – cucuzeliană: secolele XIII-XIX, și d) Modernă – hrisantică: de la 1814 până azi.

Notația ecfonetică reprezintă cea mai veche notație din muzica bizantină, numele acestei notații provenind de la semnele utilizate în lectura declamată a textelor liturgice, fiind de natură strict prozodică. Neumele acestui sistem sunt în număr de aproximativ 15, scrise cu culoare roșie deasupra, dedesubtul sau între cuvintele

²⁶ Ozana Alexandrescu, *Tipuri de gramatici în manuscrise muzicale de tradiție bizantină*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, serie nouă, nr. 5-6 (49-50), 2011-2012, p. 21.

²⁷ Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, București, 1971, p. 9.

textului, precum și la sfârșitul propozițiilor. Neumele au forme diferite: linii simple, duble, drepte, oblice, curbe etc.²⁸. Fiecare dintre neume are o denumire și semnificație proprie, acestea sunt: *oxia, varia, syrmatiki, cathisti, cremasti, synemba, paraklitiki, apostrophos, telia, oxii duble, varii duble, chentime, apeso exo, hypocrisis*.

Notația paleobizantină sau constantinopolitană a fost folosită în secolele IX-XII, derivă din cea ecfonică. Această notație începe să-și definească mai bine semnele și, față de vechea notație, care indica doar linia melodică, aceasta indică și mișcarea melodiei, ritmul. Această notație este importantă deoarece redă cântările de început ale artei bizantine și reprezintă primul sistem în care se folosește principiul scrierii diastematice, conform căruia un semn corespundea unui interval muzical oarecare. În cadrul acestui sistem de notație apar unele semne noi: *oligon, petasti, kufisma, katavasma, hypsili, elafron, hamili, ison, kylisma, anatrihisma, xiron-clasma* ș.a., precum și combinații ale lor pentru crearea unui nou interval muzical sau o modificare ritmică²⁹.

Notația mediobizantină sau hagiopolită este structurată tot pe sistemul diastematic și împărțită în două categorii, „somata” și „pnevmata”. Neumele somata indicau urcarea sau coborârea melodiei cu un anumit interval muzical (secundă, terță), iar neumele pnevmata indicau salturile intervalice, ascendente sau descendente mai mari decât secunda și terța, precum și repetarea unui sunet anterior prin utilizarea semnului numit „ison”. Tot la această notație apar pentru prima dată „mărturiile”, semne ce indicau elementele sintactice ale muzicii, și „ftoralele”, care indicau trecerea melodiei dintr-un mod în altul³⁰. Tot acum apar combinații de semne ce redau o mai mare variație a intervalelor muzicale și mai multe melisme, intonarea unei cântări devenind tot mai amplă și mai exactă.

Notația neobizantină sau cucuzeliană este numită așa după Sfântul Ioan Cucuzel, din Muntele Athos, deoarece el este cel care a revoluționat-o și care a îmbogățit muzica bisericească a secolului la XIV-lea. Pe lângă semnele deja existente, prin această notație s-au introdus foarte multe semne dinamice și expresive, numite

²⁸ Victor Giuleanu, *Melodica Bizantină – studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*, Editura Muzicală, București, 1981, p. 85.

²⁹ Vasile Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Editura Academiei de Muzică, București, 1996, pp. 82-85.

³⁰ *Ibidem*, pp. 94-99.

„marile semne”, „semne hironomice” sau „marile ipostasuri”. Prin intermediul acestor noi semne, cel ce conducea cântarea la strană expunea cu mâna aceste semne, prin care indica ritmica, dinamica, tempoul și expresia melodică. Dintre numele semnelor nou introduse amintim: *argonul*, *ekstreptonul*, *enarxis*, *gorgonul*, *horevma*, *kratima*, *lyghisma*, *stavros*, *tromicopsifiston* etc.³¹.

Notația modernă sau hrisantică este notația folosită și în prezent în cântarea psaltică și de numele căreia s-au legat o mulțime de dezbateri, hotărâri și consecințe. Vechea notație muzicală, cu etapele ei de dezvoltare, a fost folosită până în secolul al XIX-lea, când s-a simțit nevoia de reformare, mai mult în sensul fluidizării decât al inovației.

Prin Edictul din anul 1814, prin care Patriarhia de Constantinopol îi însărcina pe cei trei reformatori principali, Hrisant de Madytos, Grigorie Levitul și Hurmuz Hartofilax, cu datoria de a crea un nou sistem muzical, se pun începuturile unei mari schimbări ce privește, în primul rând, modul de notare a cântărilor interpretate de către psalți în cadrul serviciului liturgic. Această schimbare s-a datorat, în special, supraîncărcării semiografiei postcucuzeliene, care a creat riscul de a se renunța la citirea partiturilor.

Atunci când vorbim despre „Reforma hrisantică” avem în vedere sistematizarea care s-a realizat în cadrul muzicii bisericești răsăritene în prima jumătate a secolului al XIX-lea, având ca început anul 1814. Acest demers i-a avut ca promotori pe Hrisant († 1843), arhimandrit și profesor la Academia Patriarhiei din Constantinopol, iar mai târziu episcop de Madytos în Prusa, Brusa de azi, în Turcia³². Al doilea promotor a fost Grigorie Protopsaltul († 1822), zis și Levitul, pentru că tatăl său era preot, sau Vizantie, după locul de naștere, a fost elev al lui Iacob Protopsaltul³³, iar al treilea a fost Hurmuz Hartofilax († 1840), psalt, compozitor, editor și profesor, elev al lui Iacob Protopsaltul și al lui Gheorghe Cretanul³⁴.

Reforma realizată de aceste mari personalități ale muzicii bizantine a venit ca realizare a ceea ce și alți teoreticieni și practicieni ai muzicii bizantine care au trăit înaintea lor și-au dorit. Cele

³¹ Amédée Gastoué, *op. cit.*, pp. 547-548.

³² *Dicționar de muzică bisericească românească*, Editura Basilica, București, 2013, p. 329.

³³ *Ibidem*, p. 318.

³⁴ *Ibidem*, p. 332.

trei persoane sus menționate nu sunt primele care au încercat o reformare a muzicii bizantine bisericești, însă sunt primele care au reușit acest lucru. Datorită faptului că au încercat și alții, anteriori lor, să reformeze muzica bisericească, deducem o nevoie de acest fel resimțită în rândul tuturor cunoscătorilor și practicanților acestei muzici.

Notația cucuzeliană permitea psaltului o gamă variată de interpretări, deoarece sistemul de notație devenise în secolele următoare (XV-XIX) extrem de complicat, mai ales în ceea ce privește ornamentele, ftoarele și formulele ritmico-melodice, care s-au dezvoltat apărând și multe semne noi. Iar evoluția aceasta s-a realizat în mod diferit, în spații diferite. Mai mult decât atât, după căderea Constantinopolului sub turci, protopsalții Catedralei Patriarhale îndeplineau, de cele mai multe ori, și funcția de muzicieni ai Curții, lucru care va permite elementelor laice să pătrundă în cântarea religioasă datorită felului de a interpreta al acestor protopsalți. Acest lucru îl va determina pe cercetătorul Vasile Vasile să afirme despre muzica din această perioadă că „ea corespunde stilului melurgilor, acei muzicieni care au depășit mult granița autenticității, trecând la contrafaceri, care vor îngădui penetrări ale spiritului laic, necreștin, și exagerări păguboase, care fac pe cei mai mulți specialiști să vorbească de decadența tot mai accentuată a muzicii ortodoxe”³⁵. Se impune să facem precizarea că această decadență despre care vorbește cercetătorul Vasile Vasile nu este pricinuită de Sfântul Ioan Cucuzel și sistemul lui de notație, ci de interpretii de după anul 1453.

Cauza principală a reformei a fost gradul mare de dificultate pe care îl presupunea citirea notației postcucuzeliene, supraîncărcată cu o semiografie ornamentală care sufoca linia melodică; e vorba despre semnele hironomice, marile semne și marile ipostaze despre care am pomenit mai sus. Astfel, înainte de anul 1814, marea cantitate de *hypostaze* a făcut să se renunțe adeseori la învățarea psaltichiei după neume³⁶, iar cu toate că simplificarea notației a fost motivul demersului celor trei, reforma hrisantică a adus și alte beneficii muzicii bisericești referitor la principiile notării și interpretării muzicii.

³⁵ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 179.

³⁶ Florin Bucescu, *Pregătirea reformei hrisantice. Înnoiri muzicale în creația precursorilor reformei*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. II, nr. 1, aprilie, 2000, p. 45.

Unul dintre cele mai importante beneficii face referire la introducerea de către Hrisant a paralaghiiei, echivalentă cu solfegierea din muzica liniară. Hrisant a plecat de la bazele celor opt glasuri care erau numite cu literele alfabetului grecesc: α – glasul I, β – glasul al doilea, γ – glasul al treilea, δ – glasul al patrulea ș.a.m.d. Astfel, alăturând bazei glasului o literă sau un grup de litere (cazul lui $\beta\upsilon\nu$ – vu), reușind să creeze principiul solfegierii în psaltică: $\pi\alpha$, $\beta\upsilon\nu$, $\gamma\alpha$, $\delta\iota$, $\kappa\varepsilon$, $\zeta\omega$, $\nu\iota$ similar sistemului occidental: re, mi, fa, sol, la, si, do³⁷.

Cei trei reformatori își desăvârșesc acțiunea prin transcrierile pe care le-au făcut din vechea notație în cea nouă și prin activitatea didactică susținută la Școala de muzică din Constantinopol, înființată în anul 1815.

3. Stilurile muzicale

De-a lungul existenței și practicării muzicii bisericești s-au cristalizat patru stiluri de interpretare, adaptate specificului fiecărei slujbe religioase și dorinței fiecărui compozitor de a-și arăta măiestria în arta componistică. Cele patru stiluri sunt:

a. *Recitativo/Psalmodic* – specific recitării pasajelor scripturistice din cadrul serviciului divin. Specific acestui stil este textul poetic, care este elementul dominant; ritm de factură verbală, *tempo parlando*, linie melodică rudimentară și ambitus foarte redus;

b. *Irmologic* – specific troparelor, catavasiilor, irmoaselor, canoanelor etc. Relația dintre muzică și text este strânsă, iar muzica respectă accentele și metrica textului poetic printr-o corespondență strictă silabă-sunet, structura metricii și ritmicii este simplă, cu durate egale sau apropiate, tempoul este alert, linie melodică simplă cu trepte apropiate, de regulă secunde și terțe, ambitus restrâns (cel mult octavă) și ornamentație minimă³⁸;

c. *Stihiraric* – în acest stil se compun stihirile, axioanele, răspunsurile mari etc. Relația dintre melodie și text este relaxată, pentru că, în multe dintre cazuri, unei silabe îi corespund 2-3 sunete diferite. Metrica și ritmul sunt complex structurate, tempoul este

³⁷ Carsten Höeg, *La théorie de la musique byzantine*, în „Revue des études grecques”, tome 35, no. 160, janvier-mars, 1922, pp. 326-327.

³⁸ Victor Giuleanu, *op. cit.*, pp. 113-114.

moderat, linia melodică este complexă, cu intervale pe toată scara intervalică, ambitusul este larg (poate depăși octava), acest stil fiind unul discret ornamentat și ușor melismatic³⁹;

d. *Papadic* – stil corespunzător heruvicelor, chinonicelor și cântărilor de largi dimensiuni. Melodia este dominantă, unei silabe îi pot corespunde foarte multe sunete, alcătuiind o linie melodică sinuoasă, complexă, relativ autonomă față de text. Ambitusul este amplu, stilul bogat ornamentat, melismatic, dar respectând accentele textului, ritm și metrică complexe, tempoul este lent⁴⁰.

În cadrul cântărilor papadice și stihirarice, în secolul al XVIII-lea își face apariția forma numită „cratimă”, alcătuită din melodii executate pe silabe variate, care nu au nici un sens noțional, cum sunt: „to-te-to”; „te-ri-re”; „te-ri-re-rem” etc. Pentru că silabele „te”, „ri”, „rem” sunt frecvent folosite, această formă a mai fost numită și „terirem”. Acestea se executau ori de câte ori era nevoie să se lungască o cântare, practica aceasta fiind îndeosebi întâlnită la slujbele din Muntele Athos sau la Patriarhia din Constantinopol.

Muzica bizantină, cu cele opt glasuri principale ale ei, este structurată pe trei genuri: diatonic, cromatic și enarmonic, care au la bază tonuri, semitonuri, dar și sferturi de ton, această ultimă categorie constituind o particularitate a acestei muzici. O altă caracteristică a muzicii bizantine bisericești este isonul. Acesta este un sunet prelungit menit să ofere suport sonor melodiei, executat de unul ori mai mulți interpreți, și, în funcție de parcursul melodic al piesei, acesta se schimbă de pe o treaptă sonoră pe alta, uneori fiind executat concomitent pe mai multe trepte sonore pentru o mai bună expresie sonoră⁴¹.

Bizanțul a fost un important leagăn al civilizației medievale, arta bizantină răspândindu-se pe o lungă perioadă de timp. După căderea Imperiului bizantin, muzica bizantină s-a păstrat în formele ei la popoarele ortodoxe din sud-estul european, constituind plămada profundă a spiritualității lor. Între secolele X-XV s-a constituit, pe lângă Bizanțul grecesc, și cel slav de Răsărit – bulgar, ruso-kievean,

³⁹ *Ibidem*, pp. 115-117.

⁴⁰ Dimitrios Delviniotis, Giorgios Kouroupetroglou, Sergios Theodoridis, *Acoustic analysis of musical intervals in modern Byzantine Chant scales*, în „Acoustical Society of America” 124 (4), october, 2008, (<https://asa.scitation.org/doi/pdf/10.1121/1.2968299>) accesat la 20.01.2019.

⁴¹ Raymond Janin, *Les Eglises Orientales et rites orientaux*, Paris, 1922, pp. 69-71.

sârb și român. Prin Evul Mediu bizantin, cuprinzând Bizanțul propriu-zis și lumea slavă, Europa Răsăriteană înscrie un important capitol în istoria civilizației și culturii europene medievale.

Muzica bizantină, inspirată din vechea muzică a evreilor din timpurile biblice, stă la baza celorlalte culturi muzicale europene, începând cu cea gregoriană. Interesul pentru a crea o formă superioară vorbirii, de dialog cu Dumnezeu, a produs treptat o cultură care s-a dezvoltat începând cu imnografiile, care au avut o activitate intensă, și continuând cu creatorii muzicii pentru textele imnografice. Sfântul Ioan Cucuzel a fost un punct de referință în crearea muzicii pentru textul deja creat, acest lucru ducând, mai ales după căderea Constantinopolului, la existența mai multor melodii pentru același text, fiecare compozitor având o variantă melodică proprie. Din toate acestea rezultă bogata cultură muzicală bizantină, prezentă activ și astăzi în spațiul ortodox.