

MUZICA VECHE ROMÂNEASCĂ ÎN TRE SACRU ȘI PROFAN

Constantin RĂILEANU

Abstract: In the musical world as well as in other areas of scientific research the most important steps in the scientific approach consist in the identification of the sources and, also, in their analysis. Musical manuscripts are invaluable accumulations of information about specific cultural contexts and periods, as well as concrete resources of artistic compositions that can be enlivened by means of vocal or instrumental interpretations.

Such an important source for Byzantine musicology is the manuscript MS. GR. 923 BAR, held by the Romanian Academy Library in Bucharest. Edited as a miscellany, it brings together two of the most important authors of the Byzantine culture: Ioannes Plousiadenos (15th. century) and Kyrillos Marmarinos (18th. century). This article contains a brief analysis of the manuscript mentioned above.

Keywords: Byzantium, Ottoman Empire, secular music, musical theory, propedia, erminia, diplophony, makam, psaltic music.

În secolul XX, prin cercetări ale unor muzicologi¹ care s-au ocupat cu studierea diferitelor manuscrise aflate în biblioteci sau colecții personale, au fost

¹ Rév. Père Ioan D. Petresco, *Études de paléographie musicale byzantine*, Éditions Musicales de L'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1967; Preotul I. D. Petrescu, *Condacul Nașterii Domnului, Studiu de Muzicologie Comparată*, Academia de Muzică Religioasă, București, 1940; Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, Ed. Muzicală, 1974; Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine I. Muzică bizantină în manuscrise și*

identificate surse culturale colaterale edificatoare pentru realitatea orientală a limbajului muzical cotidian românesc.

Astfel, ca o consecință naturală, interesul pentru izvoarele muzicii românești s-a extins și asupra spațiului sonor oriental prin cercetarea muzicii religioase de sorginte bizantină practică până astăzi în stratele bisericilor ortodoxe. Următoarea etapă, în cunoașterea limbajului modal oriental ar fi aprofundarea tezaurului cultural reprezentat de „muzica de curte” sau muzica de factură cultă dinaintea de „occidentalizare”.

Cultă este atât muzica religioasă, practică în ceremonial, cât și cea inspirată de formele și limbajul sonor al celei dintâi, dar care tratează și alte subiecte decât cele liturgice, mai exact, muzica laică, a claselor nobile. La fel ca în Apus, și în Răsărit a existat și a fost cultivată o astfel de exprimare artistică, practică și transmisă cu precădere de cunoscătorii ambelor spații de manifestare culturală - sacru și profan.

În Țările Române, muzica de factură cultă a fost promovată și întreținută, în primul rând, de psalți² (muzicieni din spațiul ecleziastic), ca fini cunoscători ai notației neumatice de proveniență bizantină și, în al doilea rând, de boierii sau copiii familiilor înstărite care studiaseră muzica la un nivel avansat în particular sau în școli³.

carte veche românească. București, Ed. Muzicală, 1985; idem, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc. I. Prolegomene bizantine; II. Variante stilistice și de formă în muzica bizantină*, București, 1996/2003; Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Ed. Muzicală, București, 1989; Ozana Alexandrescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea*, cu o Prefață de acad. Virgil Căndea, Ed. Arvin Press, București, 2005; eadem, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 2015; Nicolae Gheorghiuță, *Tratate ale muzicii bizantine. Tratatul lui Manuel Chrysaphes – Lampadarul*, în „Bizantion Romanicon”, vol. VI, Iași, 2002, p. 28-81; Nicolae Gheorghiuță, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453 -1821) Liturgică și muzică*, București, Ed. Muzicală, 2007 ș.a.

² Psaltul (lb. greacă - ψάλλω = a cânta) desemnează persoana care îndeplinea rolul de interpret și dirijor în strana biserică în Biserica Ortodoxă.

³ George Fotino, *Din vremea renașterii naționale a Țării Românești: Boierii Golescu*, vol. 3, *Scrisori adnotate și publicate:1850-1852*, București, Imprimeria Națională, 1939, p. 27; Nicolae Iorga, *Contribuții la istoria învățământului în țară și în străinătate (1780-1830)*, în *AARMSL*, tom XXIX, Ședința de la 9 iulie 1906, p. 33-58.

Unii dintre psalții bisericești aveau rang nobiliar și/sau ocupau funcții publice în administrația domnească⁴.

Acești muzicieni (în deplinul sens al cuvântului), compozitori și interpreți în egală măsură, fie aduși din Constantinopol ca parte din suita domnitorului⁵, fie proveniți dintre autohtonii educați⁶, colportează un repertoriu specific Polisului⁷ și, în același timp, combină tradiția sonoră a capitalei cu realitățile și gusturile culturale specifice acestui spațiu geografic.

Din repertoriile rămase în colecții manuscrise (ante sec. XIX) sau tipărituri (sec. XIX) pot fi identificate categoriile muzicale utilizate de clasele sociale din cele două entități politice locuite de români. Astfel, pe lângă creații muzicale specifice ceremonialului religios, apar compoziții structurate pe formele muzicii culte practicate în Constantinopol și în alte centre culturale din Asia Mică (Damasc, Smirna, Aleppo, ș.a.), cântece de mahala sau de târg și cântece sătești⁸. Repertoriul „de curte”, fiind creat într-un limbaj sonor specific unei zone mai întinse, ca Asia Mică sau Europa sud-estică, excede limitele

⁴ Dionisie Fotino (1777-1821), protectorul lui Anton Pann (1796/1798-1854), era serdar (prefect/responsabil de județ) – Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al Muzicii Bisericești*, București (1835), p. XXV-XXVI; Ianku Malaxa era spătar (cel care avea în grijă armele/spada domnitorului) – Ș. Pălinescu, *Musichia*, în „Buciumul Romanu”, anul I, ed. Theodor Codrescu, Iași, 1875, p. 465 *apud* Nicolae Gheorghiuță, *Phanariot music at the Princely and Boyar Courts of the Romanian Principalities*, în *Byzantine chant between Constantinople and the Danubian Principalities-Studies in Byzantine Musicology*, Ed. Sophia, București, 2010, p. 61, n. 141, 142; Dimitrie Suceveanu (1813-1898) era paharnic (rang boieresc; în vechime cel care turna vin în pahar conducătorului politic) – Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria Musicei la Români de la Renaștere până în epoca de consolidare a culturii artistice*, cu o prefață a domnului Nicolae Iorga, Ed. „Cartea Românească”, București, 1928, p. 87-88 ș.a.

⁵ Nicolae Gheorghiuță, *Phanariot music at the Princely and Boyar Courts of the Romanian Principalities*, în *Byzantine chant between Constantinople and the Danubian Principalities-Studies in Byzantine Musicology*, Ed. Sophia, București, 2010, p. 60-70.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nicolae Gheorghiuță, *op. cit.*, p. 37-70; Anton Pann, *Spitalul Amoriei sau Cântătorul Dorului*, Ediția a II-a, Broșurile de la I la VI, în tipografia sa, București, 1852; Constantin Răileanu, *Tradiție și inovație în operele muzicale cantemiriene*, în Mihail Țăpârlea, Viorel Ciobanu (coordonatori), *Dimitrie Cantemir, punte a cunoașterii între Orient și Occident – Studii și Articole*, Ed. ProUniversitaria, București, 2016, p. 63-81; Theodorou Parashou Phokaeos (Θεοδωρου Φοκαεως) *I Pandora*, 2 vol., în tipografia Patriarhiei Ecumenice, Constantinopol, 1843 ș.a.

⁸ Anton Pann, *op. cit.*

etnice/naționaliste și se lasă descoperit în diferite limbi, dar păstrând formele și mijloacele de expresie identice.

Pentru ca informațiile teoretice și interpretative ale limbajelor muzicale de sorginte orientală utilizate în acest spațiu geografic să fie la îndemâna generațiilor următoare de ucenici în ale „musichiei”, unii dintre dascăli au așternut pe hârtie o parte dintre cunoștințele lor sau, ulterior, le-au tipărit⁹.

Aceste lucrări au servit de-a lungul timpului diferite categorii de cititori: de la ucenicii doritori să învețe arta muzicii în conformitate cu tradiția antecesorilor până la cercetătorii contemporani cărora le relevă informații prețioase despre cadrul cultural dintr-o anumită epocă.

Operele teoretice din spațiul muzicii bizantine și post-bizantine diferă ca dimensiune și conținut, fiind redactate cu diferite denumiri: Gramatică (Γραμματική Μουσική), Introducere (Εισαγωγή), Propedie (Προπαίδεια τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς), Didascalie (διδασκαλία τῆς μουσικῆς), Papadikie (Παπαδικῆς ἐγχειρ.), Erminie (Ἑρμηνεία)¹⁰. Multe dintre acestea nu au un titlu propriu-zis ci o frază inițială de tipul: *Început, mijloc, final, Începutul cu Dumnezeu cel sfânt al semnelor artei psaltice, Semnele artei psaltice*.

Deși variabile ca dezvoltare, aceste gramatici ale muzicii psaltice înmagazinează principii de organizare și reglementare a conduitei interpretative pe baza unei tradiții confirmate de predecesori.

Un astfel de manual introductiv, atât în arta muzicii bisericești, cât și în cea „de lume”, este și manuscrisul grec nr. 923 din Biblioteca Academiei Române din București¹¹, ce reunește surse teoretice apreciate între psalții de secol XVIII: a) o *introducere în arta muzicii bizantine*, aparținând lui Kyrillos Marmarinos (f.2^r-f.21^r), b) un „catalog al celor care, într-un fel sau altul, s-au

⁹ Popescu-Judet, Eugenia., Adriana Ababi Sirli, *Sources of 18th-century Music: Panayiotis Chalatzoglou [i.e. Chalatzoglou] and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*, Beşiktaş, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000; Manoles Hatzeziakoumes, *Mousika heirographa tourkokratias (1453-1832)*, Athena, 1975. p. 338-339; Antonios Alygizakis, *Ekklesiastikoi ehoi kai arabopersika makamia*, în *Gregorios o Palamas, Dimeniaion Theologikon kai Ekklesiastikon Periodikon Organon tis Ieras Mitropoleos Thesalonikes Vraveion Akademias Athenon*, Thessaloniki, 1990, p. 194-252; Ioannou G. Zographou Keiveli, *Mousikon Apanthisma (Medjmuai Makamat)*, în Constantinopole, în tipografia „Anatolia” a lui Evangelinou Misaelidou, 1872.

¹⁰ Titus Moisescu, *Gramatici ale muzicii bizantine (II) – Erminia lui Plousiadinou*, transcriere și traducere de Natalia Trandafirescu, prefață și îngrijire de ediție Titus Moisescu, în *SCIA*, tom 43, București, 1996, p. 85-87.

¹¹ *BAR*, Mss. gr. 923, f.2^r - f.58^r, sec. XVIII.

ocupat cu arta muzicii” (f.21^v-f.23^r), c) o expunere a *makam*-urilor¹² utilizate în muzica laică (f.23^v-f.29^v), aparținând tot lui Kyrillos Marmarinos, d) o corespondență între *eh*-urile bizantine¹³ și *makam*-uri, redată prin formule specifice în notație neumatică psaltică (f.30^r-f.42^r), e) *Erminia* lui Ioannes Plousiadenos (Tratatul Pseudo-Damaskenos) (f.42^r-f.58^r), structurată în zece părți, fiecare fiind o expunere teoretică a principalelor teme necesare în cunoașterea muzicii bizantine.

În ordine cronologică, în muzicologia românească, Titus Moiescu este primul care traduce o parte din acest manuscris: fragmente din textul lui Marmarinos și din gramatica lui Plousiadinus¹⁴.

Ozana Alexandrescu, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, completează informațiile despre acest manuscris, prin semnalarea concordanței între textul atribuit de Titus Moiescu lui Ioannes Plousiadenos și tratatul Pseudo-Damaskenos¹⁵ publicat în 1938 de Lorenzo Tardo¹⁶, și oferă traducerea celei de a 3-a părți din manuscris, cea despre *makam*-uri¹⁷.

Prin studiile celor doi cercetători, poate fi conturată o imagine de ansamblu a MS. GR. 923 BARB, ca bază de aprofundare a informațiilor aflate între filele sale despre conceptele teoretice și despre lexicul muzical din spațiul muzical bizantin și post-bizantin. În ceea ce privește conținutul variat al manuscrisului, valoarea acestuia rezidă în informațiile teoretice și contextuale

¹² *Makam* (tr.)/*Maqam* (ar.) = termen asociat modurilor orientale din Asia Mică. Ex. Makam Hussein – asemănător cu modul Doric din teoria muzicii antice grecești.

¹³ Echos/Ichos (gr. ἦχος) = termen asociat modurilor bizantine. Ex. ἦχος πρῶτος – asemănător cu modul Doric din teoria muzicii antice grecești.

¹⁴ Titus Moiescu, *op. cit.*, p. 85-130; idem, *A Catalog of those engaged in the Art of Byzantine Music along Time (Ms.923/ BAR)*, în „Revue Roumaine d’Histoire de l’art”, tome XXII, 1985, p. 67-75.

¹⁵ Ozana Alexandrescu, *Tratatul Pseudo-Damaskenos în manuscrise din România*, la Simpozionul internațional de muzică bizantină, organizat de Centrul de Studii Bizantine din Iași, ed. a XIV-a, Sibiu, septembrie 2007, p. 85-92; și în „Studii și Cercetări de Istoria Artei. Teatru, Muzică, Cinematografie”, tomul 2 (46), 2008, p. 85-92.

¹⁶ Lorenzo Tardo, *L’antica melurgia bizantina nell’interpretazione della Scuola Monastica di Grottaferrata*, (Parte seconda: Testi teoretici di melurgia bizantina), Grottaferrata, 1938, p. 206-230.

¹⁷ Ozana Alexandrescu, *Un tratat de muzică orientală din secolul al XVIII-lea* în „Acta Musicae Byzantine”, Iași, vol. V, 2003, p. 98-104.

surprinse în scris de copistul de secol XVIII și care coboară în timp până spre secolul XV, mărturii pentru o tradiție vie și neîntreruptă.

Autorii cărora le sunt atribuite tratatele teoretice din manuscrisul miscelaneu au fost personalități marcante ale culturii muzicale de sorginte bizantină și cumul de autoritate în acest domeniu.

Primul, în ordine cronologică, este Ioannes Plousiadenos (~1429-1500)¹⁸ unul dintre personajele importante din epoca sa. Teolog, diplomat, imnograf, compozitor, teoretician, caligraf, imnograf, copist de manuscrise, Plousiadenos era cretan prin naștere și, asemenea compatrioților săi, era împotriva susținătorilor unirii dintre Biserica Romei și cea a Constantinopolului, mult negociată în prima jumătate a secolului al XV-lea.

Capitala Imperiului Roman de Răsărit era înconjurată de tânărul Imperiu Otoman al cărui sultan aștepta momentul potrivit pentru a cuceri acest ultim bastion al bazileilor bizantini¹⁹. Împăratul Ioan al VIII-lea Paleologul (1425-1448) a continuat pe direcția deschisă de tatăl său, Manuel al II-lea Paleologul (1391-1425), de a convinge monarhii din vestul Europei și pe papă să îl ajute cu soldați, arme și bani pentru a rezista. Papa Martin al V-lea (pontif între 1417-1431), urmat de Eugeniu al IV-lea (1431-1447), speculând slăbiciunea de context a bazileului, propune unirea Bisericii Catolice cu cea Ortodoxă, ca soluție de salvagardare a ultimelor sale posesiuni.

Astfel, se organizează așa numitul sinod de la Ferrara-Florența (1438-1439) la care participă, din partea Bisericii Ortodoxe, Împăratul Ioan al VIII-lea, Patriarhul Iosif al Constantinopolului cu o suită numeroasă, din care au făcut parte Mitropolitul Isidor „al întregii Rusii” și delegați din Moldova.

Deși s-a ajuns la un compromis major din partea ortodoxă, pentru a facilita succesul diplomatic întreprins de Împăratul bizantin, unirea proclamată

¹⁸ Dimitri Conomos, *Music as Religious Propaganda: Venetian Polyphony and a Byzantine Response to the Council of Florence*, în John Behr, Andrew Louth, Dimitri Conomos (editori), *ABBA: The Tradition of Orthodoxy in the West-Festschrift for Bishop Kallistos (Ware) of Diokleia*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York 10707, 2003, p. 112-134, și *Experimental Polyphony, "According to the...Latins" in late Byzantine Psalmody*, în *Early Music History*, Vol. 2 (1982), p. 1-16.

¹⁹ Pentru contextul politic și social din a doua jumătate a secolului al XV-lea, cf. A. A. Vasiliev, *Istoria Imperiului Bizantin*, traducere și note de Ionuț-Alexandru Tudorie, Vasile-Adrian Carabă, Sebastian-Laurențiu Nazăru. Studiu introductiv de Ionuț-Alexandru Tudorie, Ed. Polirom, București, 2010, p. 551-688. A se vedea și contextul religios cu referință la sinodul unionist Ferrara-Florența, p. 635-641.

în cadrul acestui sinod nu a avut succes în spațiul răsăritean, iar la scurt timp, prin cucerirea Constantinopolului de către turcii osmani (1453), și-a pierdut și utilitatea politică.

La sinod a participat, din partea constantinopolitană, și Visarion al Niceii (1402-1472), Mitropolit care, pe parcursul sesiunilor de dezbateri, a trecut de partea catolică, ulterior fiind numit cardinal cu numele latinizat Bessarion. A fost mentorul lui Ioannes Plousiadenos, care, ajuns preot, asemenea învățătorului său, va trece la catolicism cu numele de Joseph și va fi înscăunat ulterior ca episcop de Methone, în Peloponnes.

Va muri în anul 1500 când, fiind înștiințat de atacul iminent al turcilor asupra Methonei, se întoarce dintr-o călătorie și moare cu crucea în mână în asaltul turcesc.

Teoretician, imnograf și compozitor, a rămas în tradiția bisericii ortodoxe ca autor al mai multor imnuri și al unui tratat de teorie muzicală, un nume important în istoriografia muzicii bizantine. Mănat de efectul sinodului unionist, Plousiadenos scrie două canoane, unul pentru „Sfântul Toma de Aquino” și, utilizând ca model canonul din Duminica Învierii, în modul al IV-lea plagal, al lui Ioannes Damaskenos, de unde preia tipare muzicale, metrice și ritmice, pe celălalt pentru „Al optulea sinod ecumenic ce s-a ținut la Florența”²⁰ cu scop evident diseminator.

Erminia lui Ioannes Plousiadenos (Tratatul Pseudo-Damaskenos) este partea finală din acest miscelaneu teoretic și reprezintă un tratat în sine ce cuprinde date prezente și în cel al lui Kyrillos, pe care îl precede cronologic, dar și particularități demne de un studiu extins.

După cum a fost amintit anterior, această parte finală este structurată în zece capitole: a) *a venerabilului preot Ioannes Plousiadenos, erminie (interpretare) a muzicii*, b) *altă erminie*, c) *altă erminie a aceluiași autor*, d) *diviziunea muzicii*, e) *despre ton*, f) *despre spirite (pneumata – semne vocale ce pot fi scrise doar însoțite de cele din categoria somata – trupuri)*, g) *despre kentima* (semn muzical cu valoare cantitativă din categoria *pneumata*), h) *despre mediane* (modurile mediane – cele construite la distanță de terță mică/mare ascendentă/descendentă n.n.), i) *erminia paralaghiei* (citirii notelor fără text) *lui Koukouzelous, a Trohosului* (sistemul Roții); *începutul diplofoniei*

²⁰ Dimitri Conomos, *op. cit.*, p. 120-121.

(cântarea pe două voci), j) *altă paralaghie, numită erminia tehnicii/ artei* (muzicale n.n.).

Un subiect interesant în tratatul lui Plousiadenos este capitolul despre *diplophonie* (cântarea pe două voci), în decursul căruia prezintă tehnica prin metoda roții cucuzeliene. Exprimarea este greoaie, aparent criptică, pentru cititorul de secol XXI, iar procedeul matematic propus permite interpretări multiple sau speculații fără pretenții concludive.

Mecanismul propus de autor presupune octava ca interval matematic separator între cele două voci atât în sens ascendent cât și descendent și ca sumă a intervalelor dintre sunetul fundamental și fiecare voce luată separat.

Dacă vom considera că C (Do) este tonica, urcând o treaptă – D (Re) distanța dintre voci trebuie să fie de 7 intervale sau 8 sunete = octavă perfectă. Pe același principiu, autorul indică celelalte trepte ale vocilor în raport cu fundamentala C (Do). Astfel, la 2 trepte ascendente față de bază, vocea inferioară este pe E (Mi), iar cea superioară la 9 trepte ascendente (mi), 3 – 10 F (Fa-fa), 4 – 11 G (Sol-sol), 5 – 12 A (La-la), 6 – 13 H/B (Si-si), 7 – 14 c (do-do¹) sau intervale mai mari ca tetraoctavă (28) sau tripla octavă (21); fie că sensul e ascendent sau descendent, dublarea se face prin menținerea intervalului de octavă (7 intervale). Când vocile au mers contrar de la C (Do), vocea superioară urcă o treaptă – D (Re) –, iar cea inferioară coboară 6 trepte – D₁ (RE₁) și procedeul se continuă cât este necesar. Ca regulă, semnalată de autor, vocile nu urmează sensuri contrare în construirea melodiei, dar dacă o fac, sunetele vocii inferioare alterează pe cele din linia melodică a celei superioare pentru a menține intervalele în sfera consonanței. În continuare, se menționează în tratat metoda de construcție a melodiei la două voci în sens ascendent și descendent ce permite interpretări variate.

De pe același C (Do), considerând prima cifră ca indicație pentru vocea superioară și pe cea de a doua pentru vocea inferioară, se calculează intervalele la fundamentală. Astfel, menținând suma de 7, melodie ascendentă și vocile având mers contrar, la 2 – 5 E-e (Mi-mi), 3 – 4 F-f (Fa-fa), 4 – 3 G-g (Sol-sol), 5 – 2 A-a (La-la), 6 – 1 H/B-h/b (Si-si), 7 – 0 c-c¹ (do-do¹).

În sens descendent, nu mai pot fi aplicate toate condițiile propuse anterior, deoarece ambele linii melodice vor coborî: 1 – 6 H/B-h/b (Si-si), 2 – 5 A-a (La-la), 3 – 4 G-g (Sol-sol), 4 – 3 F-f (Fa-fa), 5 – 2 E-e (Mi-mi), 6 – 1 D-d (Re-re), 7 – 0 C (Do). Dacă se menține mersul contrar al vocilor (una urcă,

cealaltă coboară): 1 – 6 H/B (Si), 2 – 5 A (La), 3 – 4 G (Sol), 4 – 3 F (Fa), 5 – 2 E (Mi), 6 – 1 D (Re), 7 – 0 C (Do).

Observând cele de mai sus, pare că principiul *diplofoniei* reglementează cântarea pe două voci în octave paralele sau la unison, procedeu utilizat în primele secole de comunitățile creștine în ritualul liturgic unde glasurile membrilor intonau aceeași melodie fiecare în registrul său²¹.

Faptul că Plousiadenos a scris câteva piese liturgice la două voci, în stilul cântării „latinești” (folosind un mers compact al celor două linii melodice în sens ascendent sau descendent), poate fi o indicație că metoda de realizare a acestui procedeu oferă și alte variante decât cea dedusă la o primă lectură.

Exemplificatoare sunt cele două chinonice compuse de el: a) „Lăudați pe Domnul din ceruri” (Psalm 148:1), chinonicul de Duminică, în modul al IV-lea plagal, este o compoziție pe două voci, ambele melodii notate în semiografia bizantină, prima voce scrisă cu cerneală neagră, iar cea de a doua scrisă cu cerneală roșie, având ca notă explicativă ”Διπλοῦν μέλος κατὰ τὴν τῶν ἐλατίνων ψαλτικὴν = Melodie dublă/două voci după felul de cântare al/cântul latinilor” și b) „Cine M-a văzut pe Mine, a văzut pe Tatăl” și „Cine a mâncat trupul Meu și a băut sângele Meu acela este în Mine și eu în el” (Ioan 14:9, 6:56), de la înjumătățirea praznicului Cincizecimii, scris pe două voci, notate separat: cea de jos în modul al IV-lea plagal, intitulată τὸ κείμενον = textul, și cea de sus, în modul al IV-lea autentic, τὸ τενώρει = tenorul, cu explicația Ὁ αὐτὸς στίχος ψάλλεται ὑπὸ δύο δομestικῶν Ὁμοῦ καὶ λέγει Ὁ εἷς τὸ κείμενον καὶ Ὁ ἄλλος τὸ τενώρει = Acest stih/vers este cântat de doi domestici (dirjori de cor și interpreți) împreună și unul cântă τὸ κείμενον (cu sensul de „vocea de jos”), iar celălalt τὸ τενώρει („vocea de sus”).

Prin prisma datelor din acest capitol, este necesară o cercetare aprofundată despre transmiterea și înțelegerea acestui mod de cântare de proveniență apuseană în spațiul cultural românesc, dacă a fost cunoscut și practicat sau a rămas la stadiul de simplă informație.

Cel de-al doilea autor ale cărui tratate apar în copia manuscris este Kyrillos Marmarinos, născut probabil la începutul secolului al XVIII-lea pe insula Marmara. S-a dedicat învățării muzicii psaltice, studiind în Constantinopol cu protopsaltul Marii Biserici din Constantinopol, Panagiotes

²¹ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, second edition, revised and enlarged, Oxford, at the Clarendon Press, 1961, p. 32-45.

Chalatzoglou, (1680-1748), iar, în paralel, a intrat în rândurile clerului superior, devenind Episcop de Ganos și Chora, și ulterior de Tinos (o mică insulă din grupul Cicladelor)²².

Ca muzician, a lăsat posterității o serie de compoziții religioase (polielee, eotinale, heruvice, chinonice, irmoase kalofonice ș.a.) intrate în uzul liturgic. În egală măsură, tratatul său de teorie reprezintă un important document, fiind o sursă prețioasă pentru cercetarea muzicii bisericești și, în mod special, pentru cunoașterea muzicii laice din perioada sa.

Ultima menționare a numelui său este făcută în 1757, după a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când pare a fi încetat din viață.

Acest tratat reprezintă unul dintre manualele de bază în demersul învățării muzicii clasice de sorginte orientală, așa cum a fost ea adaptată și în spațiul românesc, cuprinzând noțiunile necesare aprofundării acestui limbaj sonor.

Introducerea în arta muzicii bizantine, aparținând lui Kyrillos Marmarinos (f.2^r-f.21^r), poziționată în debutul manuscrisului, este sistematizată conform unui tipar generalizat, observabil încă de la primele tratate descoperite²³. Explicarea semnelor diastematice (neume) reprezintă primul pas, inerent demersului de învățare a acestui limbaj sonor (f.2^r-7^r), urmat de pasul secund, expunerea marilor semne cheironomice (μεγάλα σημάδια), fără a dezvolta informațiile privitoare la rolul și poziționarea lor în discursul artistic creator, pentru ca ultima parte să cuprindă lista semnelor diastematice simple și combinate (f.7^r-f.10^r).

Lucrarea continuă cu un capitol despre muzică, moduri (structuri scalare și colportoare de ethos), ftorale (metamorfozări intervalice și de ethos) și mărturii (indicații despre ordonarea internă a intervalelor), încheindu-se cu o reprezentare a Trohos-ului cucuzelian (sistemul roții –una dintre metodele de generare a diverselor modele sonore utilizate în compoziție), (f.10^r-f.21^r).

²² Achilleas Chaldaiakis, *All Master Composers of Greek Ecclesiastic Music: An Initial Step on a New History of Greek Sacral Music*, in 10th International Music Theory Conference; Vilnius, October 20-22, 2010; în *Principles of music composing: sacred music/ X/muzikos komponavimo principai: sakralinė muzika*, Edited by Lithuanian Academy of Music and Treatre-Lithuanian Composers Union, Vilnius, p. 126-137.

²³ Lorenzo Tardo, *op. cit.*, p. 206.

Asemenea altor tratate de teorie muzicală și acesta este condiționat (fără a fi menționat concret) de studiul ghidat, devenind un instrument complementar pentru învățăcel și învățător.

Catalogarea „celor care, într-un fel sau altul, s-au ocupat cu arta muzicii” (f.21^v-f.23^r), a fost introdusă de autor cu rol evident de stimulare și acomodare a elevului cu tradiția, prin enumerarea numelor importante și de rezonanță pentru civilizația bizantină și post-bizantină.

A treia parte a manuscrisului (f.23^v-f.29^v), atribuită tot lui Kyrillos Marmarinos²⁴, este un compendiu despre structurile modale utilizate în muzica laică din Orient și până în Țările Române. Cuprinde o descriere și o catalogare a makamurilor, a procedurii de formare precum și o reprezentare grafică în acord cu instrumentul *tanbur*. Lipsesc ținuturile specifice fiecărui makam, copistul lăsând spații goale pentru ca ulterior semnele necesare să fie completate cu roșu.

Cea de a patra parte, corespondența dintre *eh*-urile bizantine și *makam*-uri, redată prin formule specifice în notație neumatică psaltică (f.30^r - f.42^r), pare să aibă același autor ca și precedentă, fiind așezată și realizată ca o continuare logică a celei anterioare.

Pentru a facilita cititorului familiarizat doar cu muzica bisericească accesul în universul sonor existent și dincolo de spațiul sacru, autorul apelează la metoda analogiei și a comparației dintre cele două lumi ce își au rădăcinile în Orient, însoțind expunerea cu exemple melodice în notație neumatică bizantină.

Valoros pentru cercetători și pentru tradiția muzicală de sorginte orientală, tratatul lui Kyrillos Marmarinos rămâne cel mai vechi tratat de teorie muzicală profană scris în limba greacă transmis până astăzi.

Ioannes Plousiadenos și Kyrillos Marmarinos reprezintă doi piloni importanți în evoluția limbajului muzical bizantin. Copierea tratatelor teoretice aparținătoare lor este o dovadă că informațiile oferite continuau să fie valabile și la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Cântarea la două voci în secolul al XV-lea sau interferențele dintre muzica religioasă și cea laică sunt doar două dintre multiplele subiecte ce incită cititorul să caute mai mult într-o zonă culturală și artistică ce astăzi pare a ține mai mult de exotic.

²⁴ Ozana Alexandrescu, *Un tratat de muzică orientală din secolul al XVIII-lea...*, p. 98-104.

Autorul acestui miscelaneu, copistul care a reunit într-o singură carte toate aceste tratate, a urmărit facilitarea accesului personal și al cititorului la cât mai multe izvoare de referință. Faptul că între aceleași coperte se află informații despre muzica bisericească și cea laică, indică un interes pentru tradiția interpretativă a acestei arte în întregul ei.

Manuscrisul Mss. gr. 923 reprezintă prin conținut și aspect un artefact valoros al Bibliotecii Academiei Române ce va suscita interes în perioada următoare pentru muzicologi și pentru interpreții de muzică bizantină dornici de recuperarea tradițiilor.

Cu toate că majoritatea acestor manuscrise au fost obiectul unor studii de specialitate, informațiile cuprinse între filele lor sunt departe de fi fost descifrate în totalitate. Noile descoperiri tehnologice vor oferi, cu siguranță, posibilități sporite de abordare și analiză a acestor surse.

Într-un context multicultural pan-european, descoperirea și valorificarea corectă a propriilor tradiții pot constitui punți de dialog inter-uman la un alt nivel decât cel politic. Poziționarea culturii românești ca parte din cea universală poate fi realizată prin identificarea aportului nostru la întreg. Un pas în această direcție îl constituie și cercetarea manuscriselor muzicale din bibliotecile publice și colecțiile personale.

Constantin RĂILEANU
constantin@antonpann.ro