

REPERE STILISTICE IDENTITARE ÎN VIZIUNEA ARTISTICĂ A LUI ANTON PANN

Constantin RĂILEANU

Abstract: The 19th. Century has been a period of major geostrategic and social changes which deeply marked the transition of Romanian Principalities' culture of Oriental origin from a syncretic, participatory type to one based on national criteria, prone to eliminate foreign influences and ready to find autochthonous characteristics.

Anton Pann, like many of his contemporary scholars, embraced this outlook, and, through a tremendous effort, would translate the patriotic ideal in literary folklore collections – some adapted, translations as well as his own works, authoring thus an impressive corpus.

In an effervescent political context experienced by the whole Europe, he opted for a style considered as emblematic for Romanian identity, which would become the norm for the next generations of church cantors, musicians and scholars, marking an important stage in the 1st half of the 19th. Century Romanian culture.

Keywords: Anton Pann, psaltic art, byzantine music, national style, identity.

Mișcările sociale generate sub influența Revoluției Franceze de la sfârșitul secolului al XVIII-lea au cuprins întreaga Europă. Pe acest fond de

rebeliune generalizată, au loc revolte¹ și în Principatele Române, îmbrăcând forme diferite în funcție de clasa socială².

Revoluția lui Tudor Vladimirescu nu reușește să coaguleze și intelectualitatea vremii, care își manifestă diferit ideile progresiste pentru toate clasele din cele două Valahii. Cu sprijinul unor oameni cu putere decizională, tineri educați la școlile din Apus primesc diferite funcții în vederea educării păturilor sociale sărace din sate și mahalale³. Astfel, ia naștere un proiect mai ambițios de emancipare socială și culturală construit pe ideea de națiune.

Se poate observa o poziționare antagonică între vechea clasă nobiliară, alcătuită din boieri ancorați într-o mentalitate feudală (pusă de cei tineri pe seama tradițiilor orientale), și noul val de intelectuali, educați în vestul Europei și influențați de iluminismul francez.⁴

Acești opozanți, uniți de ideea independenței față de orice putere străină și de cea a creării unei identități politice și culturale pe criterii naționaliste, vor iniția un pionierat cultural lipsit de principii coerente de lucru, fapt ce va atrage critici din partea celor ce i-au succedat în acest demers cultural și social⁵.

Anton Pann, tânăr fiind și înflăcărat de acest progresism intenționat a se extinde pe toate palierele sociale, aderă la ideea de neam și națiune și încearcă să o aplice pe domeniile în care își desfășura activitatea⁶, rezultatul constând în realizarea unui tezaur imaterial important pentru cultura românească, în special.

Prin afirmațiile sale din diferite cărți și corespondențe, Pann se dovedește a fi un deschizător de drumuri, căutând, asemenea altor

1 G. D. Isclu, *Revoluția din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu*, București, Editura Albatros, 1982, 284 p.

2 *Revoluția lui Vladimirescu și Revoluția de la 1848*.

3 Vasile Vasilache, *Mitropolitul Veniamin Costachi: 1768 - 1846*, Editura Mănăstirea Neamțului, 1941; Pr. prof. dr. Ion VICOVAN, *Educația în gândirea și lucrarea mitropoliților Moldovei Iacob Putneanul, Iacob Stamati și Veniamin Costachi*, în „Teologie și Viață, Moștenirea spirituală și culturală a Bisericii”,

<http://www.teologiesiviata.ro/nr-5-8-mai-august-2016/articol/educa-ia-gandirea-i-lucrarea-mitropoli-ilor-moldovei-iacob-putneanul/> consultată la data de 23.11.2018; M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București, Editura Cartea Românească, 1928, 628 p.

4 Gr. Poslușnicu, *op.cit.*, p. 167-170.

5 G. Sion, *Suvenire contimpurane*, București, Editura Polirom, 2014, p. 26-27.

6 Constantin Bacalbașa, *Bucureștii de altă dată 1871-1884*, vol. I, București, Editura Ziarului Universul, 1927, p. 32-37.

contemporani⁷, crearea unui set de principii cu ajutorul cărora să poată fi definit concret un stil artistic românesc⁸.

Deși intenția multor intelectuali din vremea sa era de a se depărta de Orient, totuși acest demers s-a dovedit a fi mult mai greu de realizat, fără implicarea unui colectiv numeros, care să producă un nou tezaur literar și sonor conform cu noua direcție politică și ideologică.

Conceptele de românire și caracter național

Prin operele sale literare, teoretice și muzicale, Anton Pann susține ideea de emancipare a claselor sociale din mahalalele și satele românești pe baza noțiunii de națiune cu derivatele sale.

În acest sens, el se ghidează după principii proprii pe baza cărora își desfășoară întreaga activitate culturală⁹.

Aceste norme de lucru sunt rezultatul experienței dobândite de-a lungul vieții sale ca interpret, compozitor și profesor de muzică psaltică, culegător, traducător și scriitor de versuri. Fără a fi avut un îndrumător sau o metodă de lucru anterioară, Pann realizează intuitiv acest proiect de identificare și recuperare a unor valori culturale considerate a fi în concordanță cu ideea de neam/națiune¹⁰, prin introducerea a două concepte (posibil preluate din vehicularea ideilor reformatoare pașoptiste): *românire* și *caracter național*. Cei doi termeni au generat în literatura muzicală de specialitate o serie de studii și articole cu scopul înțelegerii fenomenului de realizare a identității culturale naționale, inițiat în prima jumătate a secolului al XIX-lea¹¹.

7 Ioan Heliade Rădulescu, Costachi Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri ș.a.,

8 Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică, într-a sa tipografie de muzică bisericească*, București, 1846, p. XXXVI-XXXVIII.

9 Anton Pann, *op.cit.*

10 *Ibidem.*

11 Gheorghe Ciobanu, *Anton Pann și «românirea» cântărilor bisericești. La aniversarea a 175 de ani de la nașterea sa*, în Gheorghe Ciobanu, „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, [vol. 1], București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor”, 1974, p. 319-320; George Breazul, Anton Pann, în George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 1 (ed. Vasile Tomescu), București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966, p. 271-273; id., *Patrium Carmen, Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1941, p. 574-575; id., „Muzica bisericească română”, în George

În prefața *Bazului teoretic și practic...*¹² adresată mitropolitului Neofit, Anton Pann spune că:

„de când s-a intradus metoda nouă al acestor sisteme, nici două trupuri de cârți întregi nu s-au românit încă, ci tot înjumătățite s-au dat la lumină, și acele lucruri după știința de demult, când nu era încă metoda Muzicii îndesăvârșire, ci lucra fie-care după priceperea sa, și după cum îl povățuia puținile cunoștințe.”

Iar în „Introducere”, prezentând evolutiv muzica bisericească, menționează:

„acum fiind mai înlesnit metoda muzicii, și chipul scrierii din apropiată înțelegere și în mai luminată aducându-se, și mulți români într-ânsul desăvârșindu-se au început a tălmăci și a români cârți întregi, și a le preda prin școli publice...”¹³

Despre *caracterul național*, Anton Pann afirmă că „...muzica bisericească de mult s-a dobândit caracterul național, și numai ifosul de Țarigrad a rămas apropiat de cel asiatic”¹⁴, fără a explica ce sens capătă în viziunea sa această sintagmă.

Însă, după cum a constatat în demersul său de cercetare și muzicologul Costin Moisil, Pann face referire la concepte precum *românire* și *caracter*

Brezul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 2 (ed. Gheorghe Firca), București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970, p. 25; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 3 (Preromantismul, 1823-1859), București, Editura Muzicală, 1975, p. 10; Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București, Editura Muzicală, 1989, p. 124-125; id., *Anton Pann. Clasic al muzicii psaltice românești, 200 de ani de la nașterea sa*, în „Muzica”, serie nouă, an 10 (1999), nr. 1 (37), p. 119; Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 2, București, Editura Interprint, 1997, p. 116-117, 134-135, 156-157.

12 Anton Pann, *Bazul teoretic și practic*, p. I.

13 *Ibidem*, p. XXVIII.

14 *Ibidem*, p. XXXVIII.

național fără a explica prin ce se definesc acești termeni și la ce fac referire¹⁵. Muzicologii și cercetătorii operelor marelui psalt au propus diferite variante de interpretare a celor două noțiuni fără a reuși o formulare finală a sensurilor pe care le cuprind¹⁶.

Totuși, Anton Pann strecoară în cărțile sale anumite indicații ce ar putea constitui repere de înțelegere a celor două noțiuni de mai sus. Astfel, în introducerea tratatului său de teorie a muzicii bisericești, el spune că:

„învățătorii noștri cei vechi nu numai că au aflat semnele Muzicii, ci încă au și adunat toate modurile de melodii, luându-le de la mai multe neamuri și scriindu-le pe meșteșug ni le-au împărtășit și nouă, și le avem cu toată însușirea lor până astăzi, pentru că aceste moduri mai înainte de învățătorii noștri nu erau cunoscute pretutindena, ci se întrebuițau fiecare pe alocurea”¹⁷.

În nota de subsol aferentă acestui fragment, tot Pann explică:

„de unde se înțelege că fiecare neam și-a format sau și-a ales melodia după firea limbii, a glasului și [după] clima locului. De aceea și acum unele melodii sunt plăcute unora și altele altora”¹⁸.

Dintru început, Anton Pann recunoaște caracterul sincretic al limbajului muzical psaltic și continuă în introducere cu observații sau sugestii ce completează imaginea semantică a ideii de *românire* și *caracter național*. Astfel, descrie muzica psaltică drept rezultat al mai multor surse, asiatice în special, peste care au fost grefate în decursul timpului noi mijloace de expresie sonoră ce au îmbogățit paleta componistică a muzicienilor din sânul Bisericii Creștine răsăritene:

„pentru că învățătorii noștri cei vechi nu numai că au aflat semnele muzicii, ci încă au și adunat toate modurile de melodii, luându-le de la mai multe neamuri și scriindu-le pe meșteșugni le-au împărtășit și nouă. (...) Așadar Dorii

15 Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse - Studii de muzicologie bizantină*, București, Editura Muzicală, 2012.

16 *Ibidem*, p. 48-69.

17 *Ibidem*, p. XVIII-XIX.

18 *Ibidem*, p. XVIII, nota b.

întrebuința mai mult pe modul întâiu (glasul întâiu), de aceea s-a numit Doriu, și cel derivat din trânsul se numea Ipodoriu. Iar Liidii iubea mai mult pe al doilea (...) P-al trilea asemeni Frigienii, P-al patrulea, Milisenii. (...) Noi pe aceste (moduri n.m.) numindu-le Ehuri (glasuri) după rânduiala lor (...) Glasul întâiu și astăzi în simfonie se melodează de Peloponezi, Macedoneni, Tesaliți, Iliri și Akermani. Perșii pe Ehul întâiu îl numesc Huseini, a căruia melodie este foarte eroică. Iar Ehul al treilea îl întrebuințazu mai mult Europienii, a căruia melodie pâdică duxurile la armonie”¹⁹.

Referindu-se la limbajul muzical european, Anton Pann atrage atenția că cel oriental cuprinde și structurile celui dintâi; cu alte cuvinte, modalismul răsăritean include tonalismul apusean:

„Mulți în multe chipuri vorbind (când binecuvântul despre muzică), zic că melodia Bisericii noastre este asiatică, simplă, fără reguli, și altele multe, lăudând numai pe cea europeană. Aceasta însă o zic din puțină cunoștință ce au asupra Muzicii noastre, neștiind că modurile ce se întrebuințez de dâșii le avem și noi încă și cu mai vie energie, încât cântate numai de unul să poată fi plăcute”²⁰.

Perioada lui Ioan Damaschinul se remarcă, din punctul de vedere al lui Pann, prin introducerea semnelor muzicale, fapt ce a permis notarea compozițiilor de la acea vreme²¹. Ioan Cucuzel are o contribuție esențială la dezvoltarea limbajului sonor și a corpusului semiografic ce a constituit un pas important în evoluția acestei arte²².

Pann consideră că influențe ale muzicii persane au pătruns în cea religioasă încă din perioada compozitorilor Petru Bereket și Gherman Neo Patron, culminând cu Petru din Pelopones²³. Acesta din urmă a introdus structuri din cea laică fără a strica totuși firescul și frumusețea celei utilizate în Biserică.

19 *Ibidem*, p. XVIII-XXXIX.

20 *Ibidem*, p. XVIII.

21 *Ibidem*, p. XXI-XXII.

22 *Ibidem*, p. XXIII-XXIV.

23 *Ibidem*, p. XXIV-XXV.

Anton Pann menționează un aspect important la fiecare etapă din evoluția muzicii bisericești: cei care au produs aceste schimbări majore stăpâneau în egală măsură arta sonoră religioasă și laică a vremii, fiind interpreți ai muzicii psaltice bisericești, dar și a celei persane, arabe, otomane, precum și interpreți la diferite instrumente.²⁴

Amintește patru cunosători ai muzicii psaltice (Mihalache Moldoveanul, cântărețul Vasilache, Ianuarie Protosinghelul, Macarie Ieromonahul) pentru ale căror lucrări are cuvinte de laudă. Despre *Antologia* lui Nectarie Ierodiaconul de la mănăstirea Neamț consideră că aspectele care necesită corecturi (observate de cei mai puțin îngăduitori) nu umbresc valoarea muncii lui, putând fi corectate.

Vorbind despre dascălul său, Dionisie Fotino, Anton Pann evidențiază eleganța compozițiilor acestuia datorată utilizării principiilor retoricii, ce urmează sensul textului și condiționează pe cel melodic²⁵. Din această îmbinare rezultă mai multe caracteristici pe care Pann le observă ca ne-prezente în diferite încercări de *românire* a muzicii bisericești²⁶. El impută lipsa noțiunilor de gramatică, de topică a frazei ș.a, ce țin de cunoașterea limbilor română și greacă.

Astfel, observă că unii dintre cei care au încercat ceva în acest sens (fără să-i menționeze cu numele) nu țin cont de faptul că într-o limbă cuvintele au o anumită ordine și, traduse într-o alta, topica se poate schimba, producând o deviere de la sensul textului printr-o melodică fără legătură cu acesta. Cuvinte ca *cer*, *nori*, *înălțime* ajung să aibă o direcție melodică descendentă sau medie când ar trebui ca sensul sonor să fie unul ascendent sau în registrul înalt²⁷.

Pe aceeași direcție, Anton Pann menționează că acești *tălmăcitori* nu pot fi învinuiți de ne-profesionalism, având în vedere că până în acel moment nu a existat o metodă de lucru în limba română, dar din momentul acesta, al apariției tratatului său de teorie (reiese din sensul textului *n.a.*), toți cei care vor să întreprindă ceva în această direcție vor avea un ghid publicat după care se pot corecta²⁸.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. XXV-XXVII.

26 *Ibidem*, p. XXXV-XXXVI.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*, XXXVI-XXXVIII.

Ca un exemplu indirect, Pann face referire la propria muncă în spațiul muzicii bisericești, explicând ce modificări a operat la nivelul textului și a melodiei.

Intervențiile la nivel melodic sunt:

- reducerea melodiilor papadice și stihirarice, fără a strica cursivitatea și naturalitatea compozițiilor. Această acțiune presupune din partea muzicianului o bună cunoaștere a formelor și melosului religios pentru a nu distorsiona și a o face de nerecunoscut compoziția unui autor important²⁹.

- înlăturarea *figurilor externe ce cu totul se aseamnă cu cele asiatice*³⁰. Referirea lui Pann este despre formule și fragmente melodice importate din repertoriul laic³¹, producând un disconfort auditiv și psihic celor veniți în biserică cu intenția de a se liniști și ruga. Pentru a reuși o astfel de procedură, este necesară o bună cunoaștere și stăpânire atât a limbajului muzical religios, cât și a celui laic. Necunoașterea lor poate fi și cauza migrării acestor formule din repertoriul profan în cel sacru.

- remodelarea melodică pentru a se reapropia de stilul (ifosul) bisericesc prezervat atât de cântăreții Muntelui Athos, cât și de cel propagat în Patrie (Valahia) de psalții autohtoni. Aici Anton Pann afirmă între paranteze că muzica bisericească și-a dobândit de mult caracterul național și că doar ifosul/stilul de Constantinopol a rămas apropiat de cel asiatic³². Din această formulare rezultă că trăsăturile naționale trebuie identificate nu în stilul de interpretare, care este cel de Constantinopol și este asemănător celui asiatic, ci în alte aspecte ce trebuie identificate.

Intervențiile la nivelul textului:

- traducerea textului liturgic în conformitate cu regulile limbii în care se va scrie;

- raportarea textului tradus la cerințele muzicii existente prin potrivirea accentelor prozodice cu cele melodice;

- potrivirea sensului cuvintelor cu sensul melodiei: *cer* presupune un registru acut sau un sens ascendent, în timp ce *iad* va fi redat în registrul grav sau pe un traseu descendent;

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*, XXXVIII.

31 *Ibidem*, XXIV.

32 *Ibidem*, p. XXXVIII.

- potrivirea textului în compozițiile irmologice (giusto-silabice) prin inversiuni ale cuvintelor și traducerea pe alocuri a sensului, nu păstrarea mot-à-mot, pentru a evita o distribuție nefirească a silabelor pe parcursul melodiei³³.

- introducerea principiilor retoricii în adaptarea, recompunerea și compunerea tezaurului imnografic avut în vedere prin acomodarea sensului melodic cu cel dat de text.

Cele două grupe de intervenții ale muzicianului, la nivelul melodiei și al textului, formează un set de reguli ce se aplică combinat, concomitent și consecutiv, rezultatul fiind o recompunere a operei sonore. Observând ideile extrase din afirmațiile lui Anton Pann, se poate afirma că termenul de *românire* pare a prinde contur semantic.

Reiese că prin *românire* Anton Pann înțelege adaptarea muzicii psaltice cu text grecesc la limba română, apelând la setul de reguli identificate mai sus, măiestria constând în a o păstra cât mai aproape de originalul compus de autorul ei și, în același timp, făcând-o inteligibilă prin „curgerea” ei firească pentru ascultătorul român.

Ceea ce rămâne încă necunoscut este înțelesul expresiei *caracter național*. Pentru a deduce măcar în parte la ce se referă Anton Pann, este nevoie să analizăm și să explicăm sensul termenilor *stillifos*, *profora* – acesta din urmă utilizat de Macarie Ieromonahul în explicațiile sale referitoare la contextul în care apare procesul de *românire*.

„Pentru acestea toate, iubitele, adevărul este că până în zilele lui Petru Moraitul (Petru Lampadarios n.n.), o așezare de cântare se cânta în toate părțile lumii, iar el puțin ieșind din drumul celor vechi, și un oarecare lucru străin semănând în matimile lui, cei după dânsul, aproape toți, nu numai că cu totul le-au dezbinat, dar și schimonosiri, din cap și din trup au început a face când cântă în sfânta biserică, și de la aceștia, și încoace au început a se urî cele așezate, și bisericești, și pe cele de Preasfântul Duh insuflăte, a le numi grețoase și plicticoase, și cu un cuvânt, au început să cânte cântece lumești; și de multe ori ai să auzi în sfânta biserică chiar acelea pe care le cântă turcii în cafenele și prin adunările lor, și pretutindenea ai să auzi a se și striga cântări noi, și profora (pronunție n.n.) de Țarigrad, cântări noi și ifos (stil n.n.) de Țarigrad. Și de nu va cânta cineva cântece și amestecături de pestrefuri (gen muzical oriental n.n.) în sfânta biserică nu este primit, nici dascăl, iar de va

cânta chiar alcătuirii turcești, măcar că nu știe nimic bisericesc, acela este și primit, și lăudat, și desăvârșit, și cu ifos turcesc de Țarigrad”³⁴.

Prin stil se definesc mai multe aspecte care țin de interpretare: emisie, execuția formulilor, utilizarea unor tehnici de atac specifice muzicii orientale, structuri scalare modale, discurs sonor inteligibil și firesc ... și lista poate continua. În limba greacă (dar a circulat și în română ca atare) termenul specific pentru *stil* este *ifos* – în cazul muzicii psaltice trebuie să fie cel de Țarigrad (Constantinopol), care coincide cu cel asiatic, dar păstrând o amprentă bisericească.

Profora este tot un termen grecesc ce se traduce cu *pronunție, accent*. De aici supărarea lui Macarie împotriva unui criteriu subiectiv de clasificare a psalților pe baza pronunției și accentului specifice vorbitorilor de limbă greacă, care nu oferă certitudinea unui profesionist real al muzicii orientale (fapt întâlnit și astăzi *n.a.*).

A avea *ifos* și *profora* de Țarigrad presupunea o pronunție/accent asemănătoare cu a vorbitorilor de limbă greacă și un stil interpretativ oriental. Dacă muzica bisericească din Țara Românească trebuia să păstreze *ifosul țarigrădean* pentru a fi în tradiție, atunci se poate deduce că parfumul oriental face parte din moștenirea noastră culturală și nu este un element străin, ci unul constitutiv. Anton Pann, vorbind despre perioada lui Petru Bereket, spune că acesta și alții asemenea lui, cunoscători ai muzicii persane (orientale, laice *n.a.*), și-au înfrumusețat compozițiile cu ifosul/stilul acesteia, fără a pierde nimic din cele stabilite înainte³⁵; încă un exemplu care susține aserțiunea originii și continuității orientale a interpretării acestei muzici (fapt constatat de Moisil și la Macarie³⁶).

La ce se referă însă Anton Pann prin *caracter național*? Sintagma nu este reluată în tratatul său pentru a oferi posibilitatea extragerii unor sensuri ca în cazul celor legate de *românire*. Continuarea propoziției în care vorbește despre cele două concepte ar putea reprezenta o posibilă cheie de înțelegere:

34 Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Katavasier Muzicesc*, Viena, 1823, p. X.

35 Anton Pann, *op.cit.*, p. XXIV.

36 Costin Moisil, *op.cit.*, p. 68-69.

„cu un cuvânt, cântările sunt tot acelea și melodia tot aceea. N-am adăugat nici o figură din parte-mi, ci ca o albină umblând în mulțimea poemelor, am cules pe cele mai plăcute și obișnuite Bisericii noastre”³⁷.

Cu alte cuvinte, Anton Pann a ales din multitudinea compozițiilor bisericești pe cele care erau plăcute credincioșilor și ascultătorilor români, pe cele care nu provocau disconfort auditorului și erau inteligibile prin firescul și cursivitatea ideilor melodice. Aceste criterii ar putea defini *caracterul național*: melodii pe gustul românilor, logica discursului sonor în acord cu limba și vorbirea curentă a acestora, colportarea unor idei cu sens lingvistic pentru valahi.

Exemplificare

Anton Pann a aplicat principiile emise în tratatul său de teorie în toate lucrările sale muzicale, fie traduceri sau compoziții proprii. Cel mai cunoscut exemplu este *Tatăl nostru*, creație ce ar putea fi considerată a fi fost realizată cu scop didactic mai mult decât ceremonial liturgic. Prima versiune pe note a rugăciunii domnești, Pann o publică în *Sfânta Liturghie a lui Ioan Gură de Aur*, tipărită în tipografia personală, în București, la 1854³⁸.

Aici, Anton Pann utilizează, pentru a reda ideea textului, sensul melodic impus de cuvânt, conform explicațiilor oferite în tratatul său: pentru *cer* utilizează tetracordul superior Ke'(La)- Pa'(re), în timp ce pentru *pământ* sensul melodic devine descendent, cadențând pe Re(Pa) în tetracordul inferior Di(Sol)- Pa(Re). Cadența finală a compoziției este pe Pa'(re), extrema superioară din tetracordul superior Ke'(La)- Pa'(re). Corelația între accentul tonic al melodiei și cel prozodic este evidentă, naturalețea cu care evoluează discursul muzical fiind un excelent exemplu pedagogic.

Despre caracterul așa-zis de *tonalitate minoră* sau de *bitonalism major-minor*, se cuvine a menționa următoarele: rugăciunea *Tatăl nostru* este scrisă *modal* nu *tonal*, deci nu poate fi vorba de o tonalitate minoră sau de un *bitonalism major-minor*. *Modurile* spre deosebire de *tonalități* sunt definite prin

37 Anton Pann, *op.cit.*, p. XXXVIII.

38 Anton Pann, *La sfânta Liturghie a lui Ioann Gură de Aur, compus de mine Anton Pann, în tipografia lui A. Pann, București, 1854, p. 30-31.*

ethosul pe care trebuie să îl comunice auditoriului și sunt alese în actul componistic pe baza acestui criteriu important.

Astfel, modul ales pentru rugăciunea în discuție este **unul diatonic dur** – **plagalul modului I/glas V Agem**, cunoscut la noi în acea vreme și cu terminologia otomană, *makam Nihavend*³⁹, ce se definea, în funcție de ideea compozitorului, printr-un *ethos plin de speranță și convingere* (cum este cazul pentru *Tatăl nostru*) sau *războinic, victorios* (cum este cazul imnului *Deșteaptă-te, Române*). Multe dintre cântecele de luptă din spațiul culturii orientale din Principatele Române, Transilvania, Balcani și Imperiul Otoman sunt compuse în acest mod tocmai din acest motiv, după cum și multe dintre imnele religioase create după Anton Pann în Biserica Ortodoxă Română (axioane, Răspunsuri mari etc).

Concluzii

Anton Pann a fost unul dintre pionierii proiectului de emancipare culturală a românilor, construit pe conceptul de națiune, și a adoptat ideile progresiste ale pașoptiștilor despre necesitatea identificării și a creării unui tezaur imaterial autohton, ferit de influențe externe. Cu toate acestea, noțiunile de românire și caracter național au alt înțeles decât cel dat ulterior de cercetătorii care s-au aplecat asupra operei ilustrului muzician.

Principiile extrase din explicațiile date de Pann sunt moderne și susțin profesionalismul de care dă dovadă acesta, românirea fiind un proces complex de traducere și adaptare la specificul limbii române. Dacă pentru acest concept pot fi găsite sensurile și procesul de aplicare, pentru cel de caracter național se pot emite doar supoziții, având în vedere că autorul tratatului de teorie a muzicii bisericești specifică păstrarea stilului oriental în interpretare.

Opinia personală este că la momentul acela a fost creat un corpus de compoziții pe care credincioșii români le preferau în defavoarea altora (chiar dacă autorii erau străini) și care a slujit de exemplu pentru generațiile următoare de compozitori. Un caz oarecum asemănător este cel al tradiției muzicale persane, unde, între secolele al XVI-lea și al XIX-lea, conducerea religioasă a

39 Makam Nihavend – entitate modală specifică muzicii orientale din spațiul cuprins între India-Maroc-Balcani. Amprenta scalară este asemănătoare cu minorul occidental cu sensibilă la tonică și cu treptele a VI-a și a VII-a coborâte. Do#, Re, Mi, Fa, Sol, La, sib, do, re.

de compozitori. Un caz oarecum asemănător este cel al tradiției muzicale persane, unde, între secolele al XVI-lea și al XIX-lea, conducerea religioasă a interzis orice manifestare artistică, pierzându-se un tezaur sonor important. În secolul al XIX-lea s-a purces la refacerea tradiției muzicale persane și s-au putut salva cca 400 de compoziții vechi, strânse într-o colecție (*radif*), și grupate pe *Dastgah-uri*⁴⁰. Această colecție este utilizată până în prezent ca model sonor și componistic pentru muzicienii persani.

Anton Pann, alături de Macarie Ieromonahul, realizează procesul de *românire*, având în minte aproximativ aceleași principii de lucru. Totuși, cel dintâi reușește să teoretizeze ceea ce aplica practic și să ofere generațiilor viitoare un manual consistent cu ajutorul căruia să se poată ghida în universul muzicii psaltice.

Identitatea culturală și stilul național sunt construite, conform lui Anton Pann, pe elemente de sorginte orientală aplicate trăirilor și specificului lingvistic al poporului român.

Constantin RĂILEANU

Universitatea „Aristotel” din Thessalonik, departamentul de Muzicologie

40 Dastgah – sistem melodic ce definește un grup de structuri modale înrudite, specific muzicii persane.