

VICTOR GIULEANU • MELODICA BIZANTINĂ



VICTOR
GIULEANU

MELODICA BIZANTINĂ

LEI 48



EDITURA MUZICALĂ

Victor Giuleanu

MELODICA BIZANTINĂ

700.336.411

78(495)
659

VICTOR GIULEANU

MELODICA BIZANTINĂ

Studiu teoretic și morfologic
al
stilului modern (neo-bizantin)

Referenți de specialitate:
Conf. Univ. DRAGOȘ ALEXANDRESCU
Prof. PETRU SIMIONESCU

Coperta
de
MELANIE SCHMIDT

Editura muzicală
București. 1981

78 (495-02)

783 (495-02)

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ
"M. SADOVEANU"

Inventar nr. 3864/11

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ
"MIHAIL SADOVEANU"

— lista de muzică —

9612

Prefață

Ultimele zece veacuri se pare că au epuizat — în domeniul creației muzicale universale — tot ceea ce puteau oferi ca tematică și motiv de inspirație cantus planus gregorian, coralul protestant, madrigalul italian, chansonul francez și liedul german.

Drept consecință, în zilele noastre, tot mai multe priviri din componistica universală se îndreaptă spre surse muzicale de inspirație mai puțin explorate, cum sînt creațiile arhaice ale popoarelor, sau cele exotice, și în genere spre acele surse ce păstrează atracția ineditului, dar ale căror valențe expresive stau încă adormite — în stare latentă —, așteptînd o firească învioreare prin mijloacele de care dispune creatorul de artă de azi.

Un domeniu mai puțin explorat și valorificat îl constituie, desigur, muzica Răsăritului, iar în cadrul acesteia, melodia bizantină — artă cu profunde implicații privind spiritualitatea și trecutul cultural al poporului român —, căreia îi este dedicat studiul de față.

Un prim scop al acestui studiu ar fi deci acela de a deschide creatorului de azi drumul spre subtilitățile expresive ale artei muzicale bizantine — spre varietatea și complexitatea modalismului specific, spre potențialitatea și substratul ei armonico-polfonic — prin cercetarea mijloacelor de care dispune după principii mult mai profunde oferite de știința contemporană a muzicii.

În această intenție, considerațiile și analizele de rigoare urmăresc conștientizarea superioară a actului creator bizantin, de pe temeiuri și justificări deduse în primul rînd din structurile operelor respective — criteriu fundamental în judecățile de valoare asupra oricărei arte. O simplă reconstituire arheologică a muzicii bizantine ar fi, desigur, un obiectiv prea limitat; de aceea — în paginile destinate analizelor morfologice — se caută noi valențe expresive ale acestei arte, ce pot servi drept temelie și izvor pentru creații contemporane.

Un al doilea scop al acestui studiu monografie vizează muzicologia — urmărindu-se, pe de o parte, sesizarea, formularea și sistematizarea principiilor și procedeele fundamentale de componistică melodică bizantină, iar pe de altă, integrarea acestora în arsenalul general de mijloace ale muzicii, ca parte componentă a științei muzicale universale.

În această idee, pe plan teoretic se efectuează reconsiderări și reevaluări ale noțiunilor și termenilor specifici artei muzicale bizantine, spre a ușura circulația lor în dublu sens: de la muzica occidentală spre cea răsăriteană, și invers.

Se creează astfel posibilitatea omului de știință contemporan — în speță muzicologului — de a emite teorii și principii de o mai mare cuprindere în artă și de a face studii comparate prin considerații

pe măsura timpurilor noastre; căci, în genere, cele tradiționale de concept strict regional — care abundă în muzica bizantină —, nu mai pot servi acestui scop.

Din acest punct de vedere va izbi, desigur, de la început — chiar de la periodizarea mijloacelor muzicale bizantine —, neconformismul lucrării cu gândirea așa-zis „tradițională” în materie, totul pornind de la structurile componistice, iar nu de la alte criterii, de natură extrinsecă fenomenului artistic cercetat.

Or, menținerea principiilor și terminologiei muzicii bizantine pe un cadru coezi-medieval ar face imposibilă vehicularea valorilor artistice proprii acestei arte în contextul actual european și universal; de aceea se încearcă regândirea domeniului său teoretic și orientarea lui pe făgașul epistemologiei muzicale contemporane. De altfel, studiile ce se întreprind, în ultimul timp, asupra acestei arte, nu numai la noi, ci și în țări ca URSS, Franța, Danemarca, Grecia, Iugoslavia etc., au în vedere feluri similare, denotând deci o preocupare proiectată direct la nivelul muzicologiei universale.

În fine, un al treilea scop — dar nu ultimul ca importanță — are în vedere interferarea artei muzicale bizantine cu cea populară și cultă românească din veacurile trecute și de azi, despre care se fac considerații speciale pe parcursul tratărilor, ca un omagiu adus tuturor compozitorilor înaintași și contemporani de a fi creat în muzică stilul componistic atât de original și atrăgător în lumea artelor universale, constând din simbioza dintre bizantin și românesc, așa cum el s-a conturat în pictură și arhitectură încă de pe vremurile lui Mircea cel Bătrîn și Ștefan cel Mare, sau, mai târziu, prin inspirațiile realizări ale timpurilor lui Constantin Brîncoveanu, ce fac punctul de atracție al oricărui vizitator străin venind pe meleagurile noastre.

Prin numărul mare de texte citate și analizate provenind de la vajnicii înaintași ai muzicii bizantine (psaltice) românești, începând cu Eustație și Domețian Vlădu (sec. XVI) și continuând cu bogata pleiadă a celor din veacurile XIX—XX, precum: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, I. Popescu-Pasărea, T. Stupcanu și alții, înțelegem să subliniem importanța și rolul lor deosebit în a fi conferit melodicii bizantine o tentă românească.

Eforturile lor au fost apoi desăvârșite pe planul mai complex al creației corale românești, prin nume remarcabile de compozitori înaintași sau ai zilelor noastre, printre care Gavril Musicescu, Gheorghe Dima, Eusebie Mandicevski, Dimitrie Kiriac, Gheorghe Cucu, Ioan Chirescu, Ion Croitoru, Nicolae Lungu și încă mulți alții, ori prin inspirate și originale compoziții instrumentale și vocal-simfonice în stil bizantin, sau sugerate de mijloacele specifice acestuia, prin care s-au impus atât de grăitor creatori contemporani de prestigiu ca Paul Constantinescu — acest mare dinamizator și investigator al melosului bizantin —, Doru Popovici, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Sabin Drăgoi, Mircea Chiriac, Theodor Grigoriu și alții.

Ca organizare și dispunere a materialului, lucrarea se compune din trei părți distincte:

Prima parte, intitulată Studiu teoretic 1 („Sistematică” 1), cuprinde ansamblul de principii teoretice vizând modurile și ritmurile muzicii bizantine, încheindu-se cu elemente de semiografie specifică.

A doua parte, intitulată Studiu teoretic 2 („Sistematică” 2), fixează procedeele și principiile generale de morfologie și de stilistică proprii melodiei bizantine.

Ultima parte — a treia, intitulată Studiu morfologic — are în vedere concretizarea și aplicarea principiilor componistice și de structură, tratate anterior, la cîntările celor opt moduri bizantine de stil nou (modern).

Ca atitudine științifică, studiul se pronunță categoric și limpede asupra acelor probleme neclare și ambigue ce stăruie încă în lumea teoreticienilor bizantini, cum sînt cele privind microtonurile, cromatismul, ornamentele și altele asemenea.

Textele muzicale invocate (citate) sînt selectate din manuscrise și tipărituri românești medievale și moderne sau din vechi antologii grecești editate la Constantinopole și Triest.

O altă sursă deosebit de valoroasă au constituit-o, din acest punct de vedere, transcrierile celor doi cunoscuți bizantinologi români, I. D. Petrescu și Grigore Panțiru, cuprinzînd stiluri diferite de artă melodică bizantină, din care de asemenea sînt citate spre analiză modele edificatoare în evoluția stilistică a acestei arte.

Au fost folosite apoi antologii de muzică bizantină publicate de către Universitatea din Oxford sau în alte ediții din Vest, ce sînt menționate la locurile respective.

Dacă felurile enunțate mai sus vor fi fost măcar în parte atinse, studiul astfel conceput, asupra artei melodice bizantine, încă merita eforturile depuse.

Întrucît pentru orice autor prețuiește nespuse de mult inițial contact al unei lucrări elaborate cu referenții de specialitate, se cuvin a fi menționate aici trei nume de distinși muzicieni — Liviu Rădu, Dragoș Alexandrescu și Petru Simionescu — care, cu competența și exigența ce-i caracterizează, au făcut primele aprecieri asupra acestui studiu complex și au dat prețioase sugestii, deschizîndu-i astfel drumul spre lumina tiparului și lumea specialiștilor.

Fie ca și alte lucrări — ale altor autori — să se adauge strădaniilor muzicologiei românești contemporane de a investiga și pune în valoare resursele expresive ale unei arte legate cu atât de multe fire de spiritualitatea poporului nostru.

Ianuarie 1981

Autorul

„Orice cultură veritabilă și profundă trece prin cunoașterea și studiul capodoperelor trecutului, acelea pe care timpul le-a consacrat ca atare.”

Pierre Doury

MUZICA BIZANTINĂ ÎN EVOLUȚIE

Bizanțul! O entitate istorico-socială extrem de frământată și de zbuciumată a evului mediu, dacă gândim la cele aproape 12 veacuri cît a durat Imperiul Roman de Răsărit, întemeiat de Constantin cel Mare la anul 330 e.n., și șters apoi definitiv de pe harta politică a Europei la 1453, prin ocuparea lui de către turci.

Și totuși, cît de original, de fecund și de impunător avea să se manifeste el ca entitate artistică, deci în domeniul artelor plămădite sub egida sa, căci acestea dăinuie și azi, după aproape două milenii — desigur cu evoluțiile de rigoare —, constituind tot mai mult atracția epistemologiei contemporane.

Bizanțul — după cum afirmă istoria culturii universale și ne-o confirmă documentele — a fost un teren deosebit de prielnic pentru toate artele timpului: sculptură, pictură, arhitectură, gravură în metale scumpe, mozaic polierom, țesături frumos împodobite și, implicit pentru muzică — fiecare investite fiind cu „funcții estetice și un rol preeminent”¹ în viața spirituală a imperiului.

Prototipul artei bizantine era ilustrat în arhitectură și pictură prin impunătoarea catedrală Sf. Sofia din Constantinopol, zidită pe timpul împăratului Justinian (527—565).

Sub aspect conceptual, acest monument arhitectural — deținând impresionante linii curbe, cupole imense, dantelării fine, mozaicuri pe fonduri aurite, picturi austere ca înfățișare, dar pe un cadru frumos ornă — constituie modelul stilului de artă bizantină, ale cărui elemente caracteristice erau cu siguranță comune și celorlalte arte ale timpului, în consecință și muzicii.

Concret, cîntul bizantin prinde forme în ambianța cultului creștin de rit ortodox, nu mult după căderea civilizației antice grecești, cu elemente provenind dintr-un amestec de procedee de origine greco-romană, ebraică și arabosiriană, la care se vor adăuga, în mod firesc, structuri consistente ale muzicii laice (populare) de factură orientală.

¹ Pagini de veche artă românească. București, Academia Republicii Socialiste România, 1970, pag. 9.

El înglobează, la origine, „melodiile poemelor de ceremonial care erau executate în grup în cinstea împăratului bizantin, a familiei imperiale (aclamațiile) sau în cinstea înalților demnitari ai bisericii, precum și în cîntul teatral”¹.

Răspîndirea artei muzicale bizantine — odată cu aceea a cultului respectiv — a cuprins un spațiu etno-geografic impresionant, incluzînd întreaga Peninsula balcanică pînă în inima Europei (Iugoslavia), Orientul apropiat, Africa de Nord și toată Rusia veche, pînă departe în Asia centrală.

În contactul cu arta muzicală a altor popoare, cea bizantină suportă, de bună seamă, evoluții extrem de variate și complexe, *ce fac aproape imposibilă o privire stilistică generală — cuprinzătoare — asupra tuturor mijloacelor întrebuițate*, mai ales pentru acea artă existentă la periferia ariei sale de răspîndire.

O asemenea privire devine și mai dificilă dacă vrem să facem referiri la zonele sale de contact cu arta lui *cantus planus* gregorian din centrul Europei, unde amestecul de procedee dintr-o parte și din cealaltă împiedică orice selecție riguroasă a mijloacelor.

În această privință, nu greșim dacă vom spune că situații similare vom întîlni chiar în țara noastră, la confluența artei muzicale bizantine cu cea gregoriană din spațiul de dincolo de Carpați (transilvănean).

Dar cele mai mari dificultăți — aproape insurmontabile — le constituie desigur studiul artei bizantine din secolele ce au urmat ocupației turcești de la 1453, cînd mijloacele sale originale suportă influențe și maniere venind din zona turco-arabă, ce pun greu în cumpănă autenticitatea și puritatea sa stilistică.

Cu toate acestea, se poate afirma că muzica bizantină și-a păstrat liniile stilistice fundamentale — prin acele ipostaze și forme structurale ce aparțin organic trunchiului său, cu rădăcini adînc înfipte în solul atît de fecund al vechiului Bizanț.

Dată fiind diversitatea stilistică a muzicii bizantine, survenită prin răspîndirea ei pe atîtea meridiane etno-geografice, și trecînd prin numeroase încercări și „examene” de rezistență în timp, se pune firesc întrebarea: *care dintre aceste stiluri să reprezinte totuși autenticul melos bizantin?*

Răspunsul nu poate fi decît unul singur: cel din zona balcanică, în special cel făurît în ambianța minăstirilor grecești, deținătoare a unor vechi tradiții de cîntare bizantină și moștenitoare de drept a valențelor acestei arte.

Transformate, în multe cazuri, în puternice centre de cultură muzicală — cu școli și sisteme proprii de învățămînt —, ele au dat pe cei mai vestiți compozitori și interpreți ai melosului bizantin, ce s-au răspîndit apoi ca propagatori în toată Peninsula balcanică și chiar mai departe; iar odată cu ei, și stilul respectiv de cîntări.

Afirmăm aceasta nu pentru că stilul grecesc a fost adoptat și se practică pe scară întinsă pe pămîntul românesc, ci mai ales pentru faptul că el s-a aflat totdeauna cel mai apropiat de marele „muzeu” unde s-a păstrat și prezervat, de veacuri, arta muzicală bizantină, și care se chema Constantinopol.

¹ Moldoveanu, Nicu. *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica ortodoxă română*. București. Editura Institutului biblic, 1974, pag. 12.

PERIOADE STILISTICE GENERALE ÎN MUZICA BIZANTINĂ

Prin *stil*¹, în sens larg, înțelegem amprenta pe care marile epoci de cultură sau personalități de mare forță creatoare — sintetizînd mijloace de lucru specifice ca factură — o imprimă unei opere de artă și chiar unor arte întregi, înglobîndu-le în sfera valorilor utilizînd modalități de exprimare similare ori înrudite.

Stilurile constituie deci „mari momente de sinteză”, adevărate „puncte cardinale”² în evoluția și dezvoltarea unei arte, a procedelor și mijloacelor sale de exprimare.

Plecînd de la această accepție, în muzică putem vorbi de opere de artă în stil baroc, clasic, romantic, impresionist etc., fiecare utilizînd mijloace de lucru și procedee caracteristice epocii respective, ori putem referi stilul muzical la mari personalități creatoare, care au lăsat modele nepieritoare în compoziția universală, precum sînt cele create de Palestrina, Bach, Mozart sau de alți reprezentanți de seamă ai artei muzicale.

Muzica bizantină, mai puțin legată de numele unor personalități creatoare de suprafață universală — pe de o parte, pentru că a rămas pînă azi la forme monodice, iar pe de alta, pentru că puternica ei tradiție n-a permis aici evoluții spectaculoase —, își definește stilurile prin cele trei mari stadii ale dezvoltării mijloacelor sale de lucru:

- cîntarea în stil bizantin vechi, *stilul paleo-bizantin*, cuprinzînd aproximativ secolele IV—XII;
- cîntarea în stil bizantin mediu, *stilul medio-bizantin*, întinzîndu-se pe aria secolelor XIII—XVIII;
- cîntarea în stil bizantin nou, *stilul neo-bizantin*, corespunzînd stadiului ultim de dezvoltare, din secolele XIX—XX³.

*

1. *Cîntarea bizantină în stil vechi (paleo-bizantină)* cuprinde aproximativ nouă secole de manifestare (sec. IV—XII); trăsăturile caracteristice ale acesteia — din lipsă de documente muzicale scrise — cu greu pot fi conturate.

¹ Pornind pe un drum cu atîtea cotituri și atît de puțin bătătorit în ceea ce privește comentarea, interpretarea și tratarea *pe plan structural* a muzicii bizantine, primul gînd este să fixăm, de la început, cîteva puncte generale de reper — coordonatele pe care vom merge și de care ne vom călăuzi pe parcursul acestei lucrări. Ele nu pot fi altele decît cele de natură stilistică; de aceea, înainte de orice, se impune precizarea noțiunii de stil.

² Toduță, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I. București, Editura muzicală, 1969, pag. 11.

³ O serie de lucrări de specialitate pornesc în periodizarea artei muzicale bizantine de la criteriul de natură extrinsecă — bunăoară de la cele privind evoluția notației, adică a semiografiei proprii.

Cea efecuată în studiul de față are în vedere criteriul esențial — de structură — în dezvoltarea acestei arte, plecînd deci de la mijloacele folosite, în speță, de la stilurile compoziționale.

Etapile stilistice de mai sus sînt de altfel delimitate și istoricește prin cele două mari reforme intervenite în evoluția muzicii bizantine: prima înfăptuită de către Ioan Cucuzel (sec. XII—XIII), iar a doua, mai recentă, aparținînd grupului Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul (sec. XIX) — reforme care reflectă și marchează schimbări în factura compozițională, deci în sfera mijloacelor de lucru.

Fiind o artă ce s-a transmis indoeubi pe cale orală, nu și-a fixat dect tirziu — în secolele X—XII — o semiografie a sa. Tradiția i-a precizat cadrul pe baza căruia practica a lucrat îndelung, pînă ce și-a conturat un sistem semi-ografic propriu, singurul în măsură a fi asigurat o transmitere fidelă a opere-lor de artă. Pe de altă parte, manuscrisele muzicale ce ne-au parvenit — puține la număr — nu sînt nici ele în măsură a ne oferi suficiente elemente pe baza cărora să putem efectua, pornind de la surse directe, sinteze de ordin stilistic.

Există și în prezent înserisuri muzicale cu vechi neume bizantine care stau încă pe masa de lucru a paleografilor de specialitate fără să fi fost descifrate, încît stilul pur bizantin de la începuturile acestei arte — bazate pe docu-mente muzicale scrise — nu ne este cunoscut.

El poate fi însă reconstituit și recompus — în liniile sale mari — după operele artelor surori, mai norocoase, prin natura lor, în ceea ce privește fidelitatea transmiterii trăsăturilor stilistice către posteritate, în special după pictura, sculptura și arhitectura timpului, atît ca forme structurale, cit și ca monumentalitate.

Or, după cum ne-o demonstrează istoria culturii universale, trăsăturile stilistice ale diferitelor arte erau comune pentru epoca și regiunea respectivă; ele se reflectau deci și în muzica veche bizantină, a cărei evoluție se făcea sub semnul somptuozității și fastuozității serviciului religios, al caracterului imnic și de masă al cîntărilor, al simplității și totuși măreției execuției în comun, de unde și monumentalitatea invocată mai înainte.

Ne putem imagina, spre exemplu, forța expresivă aparte pe care o revărsa asupra auditorilor acelor timpuri *cîntarea psalmodică* (*cantus psalmodicus*) moștenită din practica sinagogală, în special *psalmodia responsorială* (*psalmus responsorius*), în care un interpret (solist) expunea retoric și solemn 1—2 versete, iar mulțimea relua printr-un refren de tipul „Alliluia” sau „Kyrie eleison”. Se semnalează, de asemenea, de la început un gen de „cîntare” în felul recitativului dramatic, utilizînd ușoare inflexiuni melodice, care purta numele de *cîntare efonetică*¹, ce va mai fi întîlnită secole de-a rîndul în muzica paleo-bizantină.

Cîntării efonetice — dominată de expunerea solemnă și cvasirecitativă a psalmilor — i-a urmat, pe plan evolutiv, *cîntarea melodică autentică în forme antifonice* de exprimare, prefigurate deja în psalmodia responsorială de mai înainte: „tot poporul cînta acum; unii executau primul verset dintr-un psalm, iar alții pe cel de-al doilea, și tot așa în continuare”². În același sens se pronunțau și tratatele timpului: „*et nunc quidem in duas partes divisi alternis, succint psallunt*”³.

Antifonia, practică încă de pe vremea lui Ioan Hrisostom (sec. IV e.n.)⁴, era simplă la origine, dar avea să sporească evident caracterul dramatic și

solemn al muzicii vechi bizantine, fiind preluată apoi, pentru frumusețea și ingeniozitatea formelor sale de exprimare, și de către apuseni, în *cantus planus* gregorian.

Dacă interpretarea în comun a muzicii bizantine îi conferea caracte-rul de monumentalitate, strălucire și măreție, prin participarea asistenței la unele cîntări, trebuie să admitem însă că, în acest stadiu, pe plan structural — deci stilistic vorbind — melodiile sale erau simple, din nevoia de a fi cîntate de toți credincioșii.

Ca atare, inițial, stilul cîntării bizantine — deși fastuos și impunător ca manifestare — era totuși auster și sobru în formele sale structurale, echiva-lînd, în această privință, cu ceea ce se consideră în lexiconul muzical universal a fi fost *cantus simplex*¹ (*sintomon melos*²).

Era vorba deci de o melodie „simplă, demnă și senină”³, care se plă-mădea pe fondul cîntării în comun, cu aspectul ei de măreție și grandoare în ceea ce privește forma exterioară de manifestare, dar de o impunătoare simplitate și gravitate ca exprimare (compunere) artistică.

Fenomenul se petrecea aidoma în pictura și arhitectura timpului: se con-struiau palate și locașuri de cult de o monumentalitate impresionantă (avem în vedere Basilica Sf. Sofia din Constantinopol), dar portretele și chipurile celor adorați, ce decorau interioarele, erau sobre și austere ca înfățișare, așa cum se prezintă, de altfel, și azi în arta picturală bizantină.

Cantus simplex (*sintomon melos*) — cu ale sale formule și cadențe pri-mare — va evolua însă curînd prin aportul acelor vestiți imnozi și melozi, compozitori și interpreți cvasiprofioniști, care orientează cîntarea bizan-tină, destinată inițial a fi interpretată în comun, spre o cîntare de natură solistică, așa cum a rămas, în esența sa, pînă în zilele noastre.

Documentele ne vorbesc de numele unor vestiți poeți-melozi ai perioadei, ca: Anatolios (sec. V), Germanus, Andrei Criteanul (din Creta) și Sergius din Constantinopol (sec. VII), Ioan din Damasc (Damaschinul), Cosma de Ierusalim (sec. VIII) etc.⁴.

Printre aceștia, de un mare renume se bucura însă *Roman Sirianul* supranumit „Melodul” (sec. VI), un adevărat „princeps melodorum”⁵ al întregii epoci de muzică veche bizantină.

Prin cîntarea de natură solistică, arta muzicală bizantină va pierde din monumentalitatea și măreția actului interpretativ în comun; în schimb, ea va câștiga, de timpuriu, în ceea ce privește dezvoltarea de detaliu, adică în structura formulelor și cadențelor melodice.

Interpretul solist, crescut în ambianța muzicii de tip oriental, va crea și inventa, în stilul său înăscut, pe o melodică mai bogată, ajungîndu-se astfel la *melodia cantilenă*, de contururi modale precise, intrate de acum în tradiție și orientate în evoluția lor de canoanele ecleziastice.

¹ În limba latină, *simplex-icis* = simplu, curat, neîmpedobit, neîntortochiat.

² În limba greacă, *sintomon melos* = melos scurt, concis, *simplu*, pe care Egon Wellesz îl traduce prin expresia germană „das einfache Melos” (*Byzantinische Musik*, Ferdinand Hirt în Breslau, 1927, pag. 35).

³ Petresco, I.D., Le Père. *Les idiomes et le canon de l'office de Noël*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932, pag. 50.

⁴ Tillyard, H.J.W. *Byzantine Music and Hymnography*. The Faith Press Ltd. 22 Buckingham Street, Charing Cross, 1923, pag. 20, 22, 29.

⁵ Wellesz, Egon. *Byzantinische Musik*, op. cit., pag. 29.

¹ În limba greacă, *ekfonisis* = exclamație, proclamație, lectură cu voce înaltă, lectură solemnă.

² Rebour, B.J. Le Père. *Traité de Psaltique*. Paris, Alphonse Picard & Fils, Edi-teurs, 1906, pag. VIII, Introduction.

³ Apud Machabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au X^e siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot, 1928, pag. 9 („Și acum în adevăr — divizați în două părți — cîntă răspunzînd alternativ”).

⁴ Chadley, Jacques. *Cours de l'histoire de la musique*. Paris, Alphonse Leduc, Edi-tions Musicales, 1967, pag. 20.

Cantilena, cu caracterul ei liric, meditativ, va predomina în muzica veche bizantină, diversificată în cele opt moduri, reunite, pe timpul lui Ioan din Damasc (sec. VIII), într-o operă antologică de cîntări, cunoscută sub numele de *Octoîh*¹.

Concomitent, se semnalează însă — mai ales la virful perioadei stilistice în discuție — existența cîntărilor cvasimelismice, purtătoare și de ornamente (*cantus ornatus*)², grefate însă pe structurile de tip cantilenic, semn al interferării cu creațiile în stilul artelor orientale.

În artele plastice ale timpului, lucrurile se petreceau la fel: în sculptură, spre pildă, se instaurează practica reliefului mărunț; aplicațiile de tipul broderiei se fac la obiecte — din metal sau din fildeș — de mici dimensiuni; se dezvoltă arta mozaicului polierom, o artă a „picturilor” de mozaic (așa-numitele „picturi pentru eternitate” înlocuind pe cele modeste din catacombe)³; apar modele de stoffe prețioase cu bogate ornamentații de felul brocartului; cărțile profane și religioase se împodobesc cu miniaturi fine etc. — toate manifestări ce determină, în esență și conținutul lor, specificitatea artelor orientale bizantine.

Odată cu cîntarea de tip ornamental se încheie de fapt — încă în această etapă — formarea principalelor stiluri de melodică bizantină, ce se vor proiecta în spațiul artistic al etapelor următoare, cu care această artă va lucra pînă în contemporaneitate, și anume:

- cîntarea psalmodică (ecfonică), corespunzînd *recitativului*;
- cîntarea simplă, neornată, corespunzînd celei *irmologice*;
- cîntarea cantilenică, echivalentă celei *stihirice*;
- cîntarea ornată, corespondenta celei *papadice*⁴.

Conchizînd, putem considera această etapă veche, în întregul ei, drept etapa de plămădă a formelor componistice de bază ale muzicii bizantine — marea retortă de frămîntări și căutări, dar și de clarificări și precizări stilistice necesare determinării profilului ei artistic, a identității sale în spațiul cultural al timpului.

Toți cei care admiră frumusețile expresive ale muzicii bizantine gîdesc, în primul rînd, la puritatea stilistică a formelor sale din această etapă, cu toate că — după cum s-a menționat mai înainte — dispunem de puține documente scrise care să-i ateste aceste frumuseți; ele însă sînt suficiente pentru a trage asemenea concluzii, conforme și cu dialectica dezvoltării muzicii în contextul celorlalte arte din lumea Bizanțului.

*

2. *Cîntarea în stilul medio-bizantin*, cuprinzînd aproximativ secolele XIII—XVIII, va dezvolta, în continuare, toate stilurile conturate deja în etapa anterioară, îndreptînd însă resursele creatoare mai mult spre înfrumusețarea și ornamentarea exterioară a melodiei — uneori dusă pînă la exces —, cu toate că tradiția va continua să păstreze, „grosso modo”, formele structurale preexistente.

¹ În limba greacă, *ocio* = opt și *ihs* = ton, mod.

² Apud Wellesz, Egon. *Koloraturgesang* = cîntare lentă, înflorită, de colorit (*Byzantinische Musik*, op. cit., pag. 35).

³ Suter, Constantin. *Istoria artelor plastice*. București, Editura didactică și pedagogică, 1968, pag. 142.

⁴ Caracteristicile structurale ale fiecărei cîntări se tratează la pag. 109.

Stilul de cîntare preferat al timpului va fi cel melismatic (*cantus melismaticus*), cunoscut sub numele de cîntare papadică, în care apar însă și direcții nedorite: se etalează virtuozitățile tehnice ale execuției, vocalizele prelungi, ornarea și colorarea excesivă a melodiei etc. Totul se va reflecta într-o semio-ornamental al liniei melodice.

În componistică, epoca este influențată de producțiile așa-numitelor *melurgi*¹, dintre care mulți imitatori (pseudo-poeti și compozitori de muzică bizantină) obișnuți a contraface, în stilul lor, melodiile originale vechi, și a le augmenta „frumusețea” exterioară, prin exacerbară laturii ornamentale sau a celei melismatice².

Fenomenul este agravat prin ocuparea Bizanțului de către turcii în secolul XV (1453), căreia i-a urmat în muzică un amestec cu stilurile turco-arabe, ducînd la hiperornamentarea liniei melodice, la prevalența structurilor cu secunde mărite și, în general, la decăderea, în mare parte, a stilului bizantin autentic.

Pe de altă parte, tot acum se impun stilurile naționale și regionale de cîntare bizantină, prin contactul și interferarea ei cu folclorul diverselor popoare de pe vasta arie de răspîndire a melosului bizantin, cuprinzînd variate spații etnografice, așa cum s-a menționat deja în paginile anterioare.

Cu cît se va merge spre periferia vechiului Imperiu Bizantin, cu atît influențele exercitate de diversele muzici naționale vor fi mai puternice și efective, așa încît apar — în această etapă — diversificările stilistice ale cîntării bizantine după criterii etnologice: în stil grecesc, sîrbesc, rusesc³.

Muzica bizantină — unitară în concepția mare de creație, prin forța tradiției sale — va suporta astfel numeroase ingerențe regionale, păstrîndu-și însă — ca însușiri comune, pe lîngă structurile de bază — atmosfera proprie acestei arte, etosul și spiritualitatea ei, ce se recunosc în contextul oricărei alte arte sonore.

Datorită condițiilor social-istorice specifice, pe pămîntul țării noastre s-a instaurat un stil de artă muzicală venind, prin psalții greci, direct din zona vechiului Bizanț, căruia, cu timpul, i s-au impregnat vîdite elemente autohtone românești, așa cum, de altfel, s-au petrecut lucrurile în arhitectura veche — mai ales în cea brîncovenască —, precum și în pictură — dovadă frescele minăstirilor de pe tot întinsul vechilor Principate Românești —, modele splendide, unice chiar, de simbioză artistică bizantină și românească, după cum afirmă Charles Diehl, referindu-se la unul din numeroasele monumente de acest stil din țara noastră:

„Puternica tradiție bizantină este dominantă la minăstirea Hurezi — poate cel mai frumos monument dintre toate în România... Frescele sale sînt printre cele mai remarcabile pe care le-a produs arta românească; în ace-

¹ În limba greacă, *melurgos* = muzician; titlu dat muzicienilor bizantini din această epocă, al căror rol era de a orna o melodie veche (*Encyclopédie de la Musique „Fasquelle”*, Tome III, Paris, 1961 pag. 182).

² Activitatea *melurgilor* se resimte, începînd din sec. XIII, după cum afirmă I. D. Petrescu: „A partir de cette époque (XIII^e siècle) commença l'influence des *melurges*, *embellisseurs d'anciennes mélodies*, *mutateurs*, parfois aussi, *de ces mélodies*” (*L'office de Noël*, op. cit., pag. 50).

³ În perspectivă — într-un nou volum — vom întreprinde studiul comparat a diferitelor stiluri regionale de muzică bizantină, care comportă dezvoltări largi și complexe.

lași timp ele dovedesc continuitatea artei românești și a artei bizantine, ele arată strălucirea extraordinară pe care a dat-o artelor domnia lui Constantin Brâncoveanu.¹

Iau ființă și la noi școli muzicale de faimă, cum este cea de la Putna, întemeiată de Eustație în veacul XVI; la curțile domnești se practică o muzică bizantină elevată, după cum ne atestă tratatele de istorie contemporană² — demonstrându-se că, de fapt, această artă nu era destinată doar serviciului religios, ci se generalizase și în viața culturală laică, fiind singura muzică profesională în Țările Românești ale acestor timpuri³.

Vom conchide, privitor la muzica din etapa medio-bizantină, că stilul melodic înflorit (ornat) predomină, fiind impins la o dezvoltare până la exacerbare, din care cauză au apărut degradări și demonetizări ale formelor autentice, și că tot acum se dezvoltă stilurile bizantine „naționale”, prin asimilarea unor elemente din folclorul diverselor popoare cu care această artă a venit în contact, sau chiar s-a interferat.

Numeroasele și complicatele manuscrite muzicale din această etapă atestă amestecul de stiluri, exagerările melismatico-ornamentale, ascunderea liniei melodice sub „greul” înfloriturilor și glissandourilor de tot felul, contras-tind evident cu eleganța plină de noblețe și fantezie din operele de autentic stil bizantin.

✱

3. *Cîntarea în stilul neo-bizantin*⁴ realizează, în bună parte, o recuperare a frumuseților autentice ale acestei arte, prin reforma întreprinsă la începutul secolului XIX de către Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul.

Prima grijă a reformatorilor a fost de a pune ordine în cîmpul teoretic — presărat cu atîtea confuzii venind din etapa precedentă —, apoi și în cel practic, privind cîntările propriu-zise, cu scările, formulele și cadențele modale respective, și, în fine, în domeniul foarte nebulos al semiografiei, prin simplificarea neumaticii cucuzeliene aflate în uz, mai ales a celei ornamentale.

Meritul principal revine, în acest sens, celor două lucrări fundamentale cuprinzînd noul concept formulat de Hrysant:

- *Introducere în teoria și practica muzicii ecleziastice (Isagoghi is to theoritikon ke praktikon tis ekklesiastikis musikis)*, tipărită la Paris în anul 1821;
- *Marele theoritikon al muzicii (Theoritikon mega tis musikis)* editat la Triest în anul 1832.⁵

¹ Apud Popescu, Florentin. *Cîntorii brîncovenesți*. București, Editura Sport-Turism, 1976, pag. 49.

² A se vedea Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. București, Editura muzicală, vol. I, 1974, pag. 101.

³ Din aceste realități istorico-culturale ale trecutului poporului nostru decurge și interesul pentru cunoașterea cit mai aprofundată și pe multiple laturi a artei muzicale bizantine.

⁴ Fiind de mare sinteză și cel mai clar exprimat, atît pe plan teoretic, cit și practic, stilul neo-bizantin constituie baza întregii problematice a studiului de față. Pentru acest motiv, nu găsim necesar să mai facem, în acest punct, considerații de amănunt cu privire la caracteristicile lui structurale, deoarece vor fi dezbătute pe larg pe parcursul lucrării.

⁵ A se vedea pag. 23 (subsol)

Noul stil de muzică bizantină, monodie și el în esența sa, va fi pe mai departe subordonat principiului melodicității de tip oriental, dar se va angaja mai clar și mai distinct pe toate cele trei genuri muzicale bizantine — *diatonie*, *cromatic* și *enarmonic* —, în toate cele opt moduri — cu structurile proprii și cele complementare — și prin toate cele patru stări (idiomuri) de cîntări ale fiecărui mod — *recitativă*, *irmologică*, *stihirică* și *papadică* —, realizînd astfel o sinteză generală și selectivă a mijloacelor din perioadele premergătoare.

Innoirile muzicii bizantine prin „sistima cea nouă” — cum mai este numită într-o expresie a timpului reforma efectuată de grupul lui Hrysant — — pătrund, începînd cu prima jumătate a veacului trecut (XIX), și la noi în țară, fiind promovate, pînă în contemporaneitate, prin arta lor, de către psalți componiști vestiți, ca: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Teodor Georgescu, Teodor Stupeanu, I. Popescu-Pasărea și încă alții de pe diversele meleaguri românești.

Două lucrări teoretice își asumă, la început, propagarea principiilor componistice ale noului stil:

— *Theoritikonul* lui Macarie Ieromonahul, tipărit la Viena în anul 1823;

— *Bazul teoretic și practic* al muzicii bisericești, elaborat și publicat la București, în anul 1845, de către Anton Pann, acest vajnic rapsod, al cărui rol în viața muzicală românească a timpului, cu cit trec anii și se fac considerațiuni mai profunde, ne apare mai efectiv, mai inspirat și mai luminos.

114966

2196

„P A R T E A I”

STUDIU TEORETIC 1 („Sistematica“1)

Modurile Bizantine în viziune teoretică

- Ritmul în muzica bizantină (principii)
- Semiografia muzicală bizantină



INTRODUCERE ÎN TEORIA MODURILOR BIZANTINE

Direcțiile spre care se îndreaptă ideile din această primă parte a lucrării sînt de domeniul strict al *teoriei muzicii bizantine* și privesc: formularea *conceptului de mod* în această artă; teoria *ritmului specific*; *reprezentarea semiografică* a muzicii bizantine (notația), care, după cum se cunoaște, include și unele principii teoretice decurgînd din melodia bizantină.

a) În formularea *conceptului privind modurile muzicii bizantine* se au în vedere: *terminologia* de specialitate; *diastematica*, *genurile* muzicii bizantine; *funcționalitatea* specifică a sunetelor în modurile bizantine.

b) Cu privire la *ritm* — despre care teoreticienii muzicii bizantine ne spun prea puține lucruri — studiul de față dezvoltă următoarele idei: *ritmica* muzicii bizantine în raport cu *ritmurile poetice* și cu cele pe bază de „hronos protos” (de factură pur muzicală); *metrica* de tact simplu și dublu; *tempoul*, element de referință pentru structurile melodice ale celor patru categorii de cîntări bizantine: *recitativă*, *irmologică*, *sînhirică* și *papadică*.

c) Problemele privind *semiografia* sînt devansate de o succintă prezentare evolutivă (scrierea efonetică, paleobizantină, hagiopolită și cucuzeliană) și se axează pe grafia modernă (hrysantăică), cea în uz astăzi, tratînd: neumele *diastematice*; neumele *ritmice* (temporale); neumele *ornamentale*; neumele de *modulație* (litorale) și neumele „mărturii”.

1. MUZICA BIZANTINĂ ȘI IDEEA DE MOD. FORMULAREA CONCEPTULUI

„Modurile sînt pilonii muzicii bizantine, care nu se poate însuși sau concepe fără a porni de la studiul coloanelor acestor arte.”¹

Arta muzicală bizantină este în întregime de esență *monodică*, iar ca factură, *modală*, utilizînd structuri și fizionomii melodice proprii, diferite de ale oricărei arte sonore tonomodale din creația universală.

Studiul modurilor constituie, în consecință, cercetarea axiologică fundamentală a muzicii bizantine, calea prin care se pot cunoaște particularitățile structurale ale limbajului său artistic, mijlocul principal de a înțelege și pătrunde sensurile sale expresive.

În abordarea pe plan teoretic a unui asemenea studiu se impune, înainte de orice, precizarea celor două noțiuni cu care vom opera și la care ne vom referi adesea: noțiunea de *mod* și cea de *scară modală*².

a) Noțiunea de mod

Prin *mod* se înțelege un ansamblu coerent de formule și structuri melodice cu o funcționalitate și forță expresivă artistică specifice, deosebite de cele utilizate în limbajul tonal sau atonal al muzicii universale.

Modul constituie — așadar — un anume *concept de creație* bazat pe structuri a căror origine se află în muzica populară ori cultă provenită din aceasta.

Pe plan semantic, fenomenul de creație astfel definit este redat prin expresii diferite, precum:

- *armonia* și *tonos* la vechii greci (elini)
- *tonus* și *modus* în arta medievală gregoriană

¹ Petresco I. D. *Études de paléographie musicale byzantine*. Bucarest, Éditions Musicales de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, 1967, pag. 17.

² Se mai fac încă și în prezent confuzii regretabile între noțiunea de *mod*, reprezentînd un întreg concept de creație, și *scară modală*, forma de abstractizare (schematizare) a acestui concept.

— *mağdam* și *dastgâhe* în muzica arabo-turcească

— *raga* în arta muzicală hindusă

— *ch*, *mod* și *glas*¹ în muzica bizantină.

Asemenea expresii — și încă altele, ce nu au fost menționate mai sus, reprezentând, mai ales, formațiuni modale extraeuropene — constituie dovada multitudinii de sisteme modale din muzica popoarelor, alcătuind laolaltă limbajul modal universal.

În muzica bizantină, modul se concretizează și se identifică, prin natura sa, cu însăși melodia cîntărilor, în determinarea lui concurînd următorii factori:

— formulele și cadențele melodice specifice

— materialul sonor dispus într-o intervalică (diastematică) anumită

— angrenajul complex de potențe expresive și funcționalități generate de sunete, prin sistemul lor special de atracții și ierarhizări

— ritmia de o anumită structură, în conformitate cu caracterul specific al formațiunilor modale bizantine

— ambitusurile variate ale liniilor melodice

— etosul caracteristic fiecărei formațiuni modale.

În consecință, modul bizantin ființează și se manifestă concret — ca de altfel în orice creație pe bază modală — numai în opera de artă, el nu este aici o noțiune abstractă, ci o *entitate artistică vie*, grăitoare și purtătoare de virtuți comunicative, expresive.

Cele 8 moduri ale artei muzicale bizantine — cu sistemele lor complementare — constituie, în fapt, tot atâtea cimpuri și suprafețe de expresie artistică, a căror structură și funcționalitate specifică ne fac să afirmăm că ideea de mod subzistă în această artă, pe planul mijloacelor, cu aceeași intensitate și autenticitate ca și în creația populară — acel fecund și splendid domeniu în care s-a zămislit și dezvoltat limbajul modal universal, cu care se interferează toate sistemele modale ale timpurilor — inclusiv cel bizantin.

Deducem din aceasta că modurile — cu tot aspectul lor teoretic, uneori complicat, cum ne apar cele eline, gregoriene, hinduse, arabe, bizantine — sînt un produs al practicii artistice colective, anonime², determinîndu-se ca atare în lungi perioade de evoluție.

Conchizînd, complexitatea și particularitatea fenomenului denumit *mod* în muzica bizantină, a structurilor sale specifice — cu figuri și întorsături tipice, recurente și cognoscibile pe întregul curs melodic, cu un sistem original de cadențe, cu o diastematică și ritmice distincte, cu un fond expresiv propriu etc. — conferă noțiunii un sens teoretico-estetic concret și deplin ce nu suportă ambiguități.

b) Noțiunea de scară modală

Scara modală — echivalentă în conceptul de tonalitate cu *gama* — constă în reprezentarea relațiilor structurale ale unui mod prin așezarea (dispunerea) sunetelor sale componente în ordinea înălțimii.

¹ În limba greacă, *ihos* = mod, ton; în limba latină, *modus* = fel, chip; în limba rusă, *glas* (vechi cuvînt slavon) = mod, în muzica pravoslavnică bisericească.

² În contemporaneitate au apărut și moduri formulate de un anume compozitor pentru lucrările proprii, dar și acestea — cu excepția „modurilor” seriale și a „procedeeleor aleatoare” — păstrează totuși o anumită transparență, ritmică sau intonațională, către melosul popular.

Ea constituie deci sistemul de abstractizare și, totodată, de singularizare, printr-un șir de trepte, a raporturilor generate de sunete în cadrul modului.

Datorită acestui fapt, în scara modală se află concentrate, pînă la esență, legile cele mai generale de constituire a unui mod sau altul, precum: cadrul octavian ori noctavian al modului, intervalica specifică, raporturile funcționale dintre sunetele componente etc.; de aceea ea constituie sinteza, simbolul sau schema principalelor relații care în ansamblul lor alcătuiesc modul.

„L'histoire des formules usuelles et singulièrement des dessins conclusifs est intimement liée à celle des échelles musicales — autres formules — dont elles sont pour ainsi dire l'essence, les symboles, les plus simples sons lesquels il soit encore possible de les reconnaître...”¹

La începuturi, în muzica bizantină — ca de altfel și în cea gregoriană — un mod oarecare nu se reprezenta prin scara sa, ci printr-o serie de formule melodice simple, de contur restrîns, cuprinzînd caracteristicile structurale de bază ale modului respectiv, denumite cu expresia grecească „*apihimate*” și „*enihimate*”².

Aceste formule „*cheie*”, cu aspect distinct pentru fiecare mod, serveau — după cum o arată și termenii respectivi — pentru a pregăti interpretul, pe cale mentală (mnemotehnic), să „între” corect în atmosfera și structura modului indicat de cîntare.

Asupra lor fac mențiune și tratatele moderne de muzică bizantină, de notînd că se practică încă și subzistă sub ceea ce se consideră, în genere, a fi „formula de acordaj”:

„*Apihima* este pregătirea dinainte a cîntării modului de către psalt printr-una din cele opt formule melodice. I se mai spune totodată și *enihima* («*enihima*» constituie «atacul» de început al modului)”³.

Aceluiași scop practic îi servește de altfel și scara modală — această formulă melodică simplă reprezentînd diastematic un mod sau altul —, dar ea poartă un interes aparte și pe plan teoretic, deținînd în sinteză principiul și funcționalități modale esențiale, ce se pot sesiza mai ușor pe această cale.

Cît privește dimensiunea sau spațiul limitat pe care-l cuprind diferitele scări modale bizantine, acestea pot fi:

— *scări octaviante*, utilizînd toate cele 7 trepte ale unui mod, deci cu alcătuire completă, numite și *scări diapason*⁴;

— *scări infraoctaviante*, utilizînd 3, 4, 5 sau 6 trepte, din muzica veche bizantină, sau construite — prin procedul permutării tetrafoniei și trifoniei — după principiul componistic al „*rotii*”⁵;

— *scări supraoctaviante*, de forma dublei octave (*disdiapason*), întîlnite în cîntări cu ambitusuri largi, în care melodia „*calcă*” pe spații modale întinse, ca în cîntările papadice.

¹ Machabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales, du I^{er} au XV^e siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot, 1928, p. 1.

² În limba greacă, *apihima* = răsunet, ecou și *apiheo* = a resimți; *enihima* = sunet și *eniheo* = a reține în auz, a face să intre în auz.

³ Apud Theoriton *mega tis musikis*, syntaxten men para Hrysanthu, Arhiepiskopou Dirrahiu tu ek Madyton.

En Terghesti, ek tis typographias Mihail Vais (Michela Weis), 1832, pag. 135.

⁴ În limba greacă, *dia* = prin, *pason* = toate, deci scară cuprinzînd toate sunetele

⁵ A se vedea pag. 147

Pentru a conchide, subliniem că *scara modală derivă și emană din mod, și nu invers*; ea rămâne deci să reprezinte schematic fenomenul artistic complex designat prin noțiunea de mod.

2. O PROBLEMĂ DE SEMANTICĂ: MODURI „BIZANTINE”, SAU MODURI „PSALTICE” ? ¹

În regiunea ei de răspindire, muzica bizantină mai este numită din vechi timpuri — nu numai după reforma lui Hrysant de la 1814 — drept muzică „psaltică” ².

Afirmăm de la început că însuși termenul general de „muzică psaltică” nu răspunde azi vreunui din criteriile științifice de discuții — necum cel particular de „moduri psaltice” —, cum vom căuta să argumentăm, în continuare, privind lucrurile pe diverse planuri: *etimologic, structural, istoric și muzicologic* strict.

a) Din analizele *etimologice* de rigoare ale noțiunii de „psaltică” rezultă două sensuri posibile ale acesteia:

— cîntări de „psalmi” sau „psalmodieri”

— artă propagată de „psalți”, interpreți, și compozitori profesioniști ai muzicii bizantine *din toate timpurile*.

Prima accepțiune se elimină de la sine din considerații, întrucît muzica bizantină — după cum se știe — nu reprezintă doar cîntări de *psalmi* (psalmodieri), prin care ea și-a început — este drept — existența, ci mult mai mult, dezvoltîndu-se în forme bogate, ce nu mai încap în conținutul unei asemenea expresii.

Cea de-a doua accepțiune etimologică a cuvîntului ar fi singura valabilă, indicîndu-ne (la dimensiuni și criterii foarte generale) o artă a „psaltilor” (numele propriu al interpreților și compozitorilor ei) ori ne duce la ideea de „psaltichie”, cum i se mai spune acestei arte printr-o expresie cvasi-medievală.

Muzica bizantină nu este însă numai „psaltichie”, deci o muzică religioasă — de cult —, cîntată și compusă de psalți, așa cum ne indică expresia, ci ea a cuprins, cu timpul, și sectoare culturale laice: muzica de curte, a orașelor și tirgurilor medievale etc., interferîndu-se cu cea populară, din care au rezultat apoi structuri specifice pentru această artă.

Dacă admitem totuși să folosim *orientativ* noțiunea spre a designa arta de totdeauna a *psaltilor* — cum vom proceda și noi în lucrarea de față —, apoi acest lucru ar fi cu totul inadecvat pentru *moduri (psaltice)*, întrucît denumirea n-ar sugera niciunul din criteriile de ordin semantic utilizate de regulă în identificarea și nominalizarea sistemelor modale muzicale, precum: caracteristicile de structură, de etnicitate, de cadru toponimic, de ambianță istorică sau altele asemenea.

¹ Problema constituie un răspuns pentru acei ce în mod eronat mai numesc modurile bizantine de după reforma lui Hrysant, de la 1814, drept moduri „psaltice”, rupîndu-le în chip arbitrar și artificial de corpul uniliar al sistemului modal „bizantin”.

² Spunem „în regiune” pentru că termenul nu s-a impus în epistemologia universală, unde această artă circula, de mai bine de două veacuri, cu identitatea sa adevărată de muzică bizantină, reprezentînd *fațeta sonoră* a complexului de arte ce s-au plămădit și dezvoltat în vechiul Imperiu al Bizanțului (pictura, sculptura, arhitectura etc.).

b) Judecînd lucrurile *pe plan structural* (morfologic), noțiunea de moduri „psaltice” nu-și găsește nici aici motivația științifică, nereprezentînd forme și mijloace componistice noi — radical diferențiate — față de corpul mare al modalismului „bizantin”.

Transformările și chiar reformele intervenite în melosul bizantin au fost numai de natură stilistică, neafectînd structurile sale modale fundamentale, fenomen avantajat, printre altele, de puternica tradiție a acestei arte.

Procesul se aseamănă cu cel petrecut în domeniul lui *cantus planus* gregorian, care, în evoluția sa, a suportat atîtea transformări stilistice, plină tirziu la virful polifoniei renascentiste, fără să-și fi schimbat identitatea (denumirea) modurilor sale, deși acesta a trăit, în secolele IX—X, momentul evolutiv crucial în muzica universală: trecerea de la monodie la polifonie.

Nu există deci nici pe plan structural teme pentru a desprinde modurile așa-zise „psaltice” ale ultimelor două veacuri din contextul modal bizantin — unitar prin funcționalitate, structuri, caracter și spiritualitate.

Compozitorii români contemporani creatori de mari forme muzicale — vocale și instrumentale — pe teme bizantine au sesizat corect aspectul la nivelul gîndirii semantice actuale — nu la cel pragmatic al veacurilor trecute — intitulînd lucrările lor ca mai jos:

Paul Constantinescu — *Oratoriul bizantin de Crăciun; Oratoriul bizantin de Paști; Sonata bizantină pentru violoncel solo; Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine; Două studii în stil bizantin pentru violină, violă și violoncel*;

Doru Popovici — *Poem bizantin; Simfonia a III-a, „bizantină”; Două arii bizantine (voce + orchestră); Două imnuri bizantine* etc.

c) *Pe plan istoric*, arta muzicală bizantină reprezintă mult mai mult decît o artă a psaltilor. Ea se dezvoltă și este legată organic de existența Imperiului bizantin, de ambianța sa artistică, adică de formele componistice și stilurile promovate de acesta în toate celelalte domenii artistice: pictură, sculptură, arhitectură etc. Ele se recunosc prin însușiri și mijloace comune de lucru, alcătuiind un *concept artistic unitar* în contextul artelor universale — „conceptul bizantin” —, caracterizat prin structuri și rezolvări tipice, prin stilul ornamental specific și prin etosul comun.

De ce totuși această muzică nu s-a numit de la început „bizantină”, termenul impunîndu-se abia în ultimele secole?

În propagarea muzicii bizantine un rol primordial l-au avut desigur psalții, și în special psalții greci.

Este de presupus că acești interpreți și creatori de muzică ecleziastică — mîndri de măiestria și profesia lor — au impus termenul, *din vremuri de demult*, folosindu-l ca pe un blazon al virtuozității lor de breaslă ¹.

Fiind o artă de tradiție orală, psalții erau și deținătorii „secretelor” ei, ținînd-o sub „cheia” cunoștințelor lor profesionale — cunoștințe evidente de natură *pragmatică* —, dovadă că, atunci cînd se utilizează scrierea, ei obișnuiesc să ascundă prin neume criptogramice — cum procedau și propagatorii lui *cantus planus* — formulele modale ale cîntărilor.

¹ Un proces similar s-a petrecut și în muzica europeană apuseană prin arta medievală a truvelor și trubadurilor.

Dacă ar fi să plecăm de la asemenea considerații, apoi întreaga muzică ecleziastică de răsărit — din toate timpurile, nu numai cea de după reforma lui Hrysant, ar putea fi considerată drept artă a psaltilor (psaltichie). Expresia însă nu denotă nimic din specificitatea acestei arte, a mijloacelor sale de comunicare, ceea ce nu se poate admite când este vorba de a o plasa în contextul altor arte sonore.

Termenul de muzică „psaltică” pătrunde și la noi în țară, ca un termen de rutină, chiar prin psaltii greci, iar interpreții și compozitorii autohtoni de muzică bizantină — oameni pragmatici prin excelență — l-au adoptat fără prea mult discernământ, generalizându-l repede prin școlile și gramaticile de „psaltichie” și prin înșiră profesionalizarea mai înaltă a artei lor, zicându-și și ei — prin similitudine — psaltii; iar muzica propagată de ei, muzică psaltică românească.

De subliniat că gramaticile respective nu folosesc noțiunea de *moduri* sau *glasuri* „psaltice”.

Să recunoaștem însă că, la nivelul actual al aprecierilor ce se cer reflecitate pe planul gândirii universale, a rămâne pur și simplu numai la expresia de „muzică psaltică” înseamnă a lipsi această artă de sensurile ei social-istorice, de noblețea, caracterul și aura pe care i le-a conferit — ca și celorlalte arte surori — ambianța culturală a Bizanțului.

Identitatea istorică adevărată a acestei arte, ca și a modurilor sale, rămâne deci cea bizantină, nu cea provenită pe calea pragmatică a psaltilor ei.

d) Dacă pe plan etimologic, structural și istoric ne este greu sau chiar imposibil să susținem ideea de psaltichie, în speță de moduri „psaltice”, în domeniul muzicologic — care sintetizează toate aspectele specifice — cu atât mai mult. De altfel, în știința și muzicologia universală a ultimelor două veacuri această artă circula mai mult sub identitatea de artă bizantină, iar termenul de „psaltică” se întrebuințează din ce în ce mai puțin, nereprezentând vreo înșușire specifică, de conținut și structură, cum ar cere toate preceptele de ordin semantic.

Tratatele de renume (Hugo Riemann, Egon Wellesz, Amedée Gastoué, I. D. Petrescu, Ch. Diehl, J. O. Thibaut, H. Tillyard, Jacques Chailley etc.), precum și marile enciclopedii muzicale folosesc termenul de „bizantină” — nicidecum pe cel de muzică „psaltică”; iar congresele internaționale de specialitate n-au fost niciodată de muzică „psaltică”, ci numai de muzică „bizantină”.

Documentele aferente, manuscrisele și înscrisurile marilor biblioteci din lume și din țara noastră, sînt trecute în catalogul *actelor bizantine*, nedeschizându-se încă vreo secțiune de acte (documente) „psaltice”¹.

Acest lucru este normal în epoca noastră, considerată, pe drept, epoca marilor sinteze — a computerelor sau a creierilor electronice —, în operațiunile cărora nu pot încăpea noțiuni atât de periferice și izolate, cum este cea de moduri „psaltice”.

¹ A se vedea colecția de manuscrise a Academiei de studii internaționale cu sediul la Copenhaga intitulată „*Monumenta Musicae Bizantinae*”, al cărei prim volum apare în anul 1931.

Or, muzica bizantină are nevoie de o terminologie care să o afirme și să o propulzeze în concertul european și universal, nu una de rutină, care să-i restrîngă sensurile la nivelul unei gândiri și practici regionale, ținînd-o într-o nedorită izolare lexicografică.

Așadar — pentru buna ordine și respectul față de adevărul științific muzical — *moduri bizantine*, iar nu *moduri „psaltice”*¹.

3. OCTOEHRURILE² — TERMINOLOGIE. SCĂRI MODALE

Muzica bizantină folosește în principal un număr de 8 *moduri*, numite și „ehuri”, ori „glasuri”, dintre care primele patru sînt considerate *proprii* sau *autentice* (*kirii*)³, iar celelalte, *plagale*⁴ sau *lăturașele* lor.

În subsidiar, se utilizează, o serie de moduri „complementare”, fără o autonomie structurală — depinzînd de modurile autentice sau plagale din care derivă⁵.

a) Diferite nomenclaturi utilizate în redarea modurilor bizantine

— Cea mai frecventă nomenclatură pentru identificarea și recunoașterea modurilor bizantine constă dintr-o *determinare numerală*; fiecare dintre cele 8 moduri poartă un număr de ordine — de la 1 la 8 — după locul pe care-l ocupă în sistem, astfel:

Moduri autentice

- Modul 1 = protos
- Modul 2 = deuterios
- Modul 3 = tritos
- Modul 4 = tetartos

Moduri plagale (corespunzătoare)

- Modul 5 = plagios protos
- Modul 6 = plagios deuterios
- Modul 7 = plagios tritos
- Modul 8 = plagios tetartos

— Printr-o asimilare savantă, modurile bizantine primesc, în manuscrisele medievale, *denumiri toponimice* — ca și cele gregoriene — imprumutate desigur din teoria modurilor antice grecești, fără însă a corespunde ca structură cu acestea (se imprumută doar numele)⁶:

¹ Pe parcursul acestui studiu vom folosi totuși uneori expresia de muzică „psaltică”, fiind prea răspîndită prin gramaticile ecleziastice, ceea ce nu infirmă argumentarea de mai înainte. În nici un caz însă nu vom adopta pe aceea de *moduri „psaltice”*, pentru rațiunile expuse deja.

² Conceptul după care se tratează, în lucrarea de față, teoria modurilor aparține perioadei stilistice ultime — *neo-bizantine* (sec. XIX–XX) —, fiind nu numai cel mai evoluat, dar și cel mai clar formulat, de la care se poate apoi mai ușor trece la înțelegerea celorlalte formațiuni modale preexistente. Modurile mai vechi — în aspectele *paleo-* și *medio-bizantine* — vor fi tratate ulterior, într-un volum aparte.

³ În limba greacă, *authentēs* = care grăiește prin el însuși, a cărui realitate nu poate fi pusă la îndoială, și *kirios* = care are autoritate, care este stăpîn.

⁴ În limba greacă, *plagios* = care este alături (lăturaș).

⁵ A se vedea pag. 45, 46, 48, 49, 50.

⁶ A se vedea diagrama paralelă de la pag. 30.

Moduri autentice

- Modul 1 = dorios
- Modul 2 = lydios
- Modul 3 = phrygios
- Modul 4 = mixolydios

Moduri plagale

- Modul 5 = hypodorios
- Modul 6 = hypolydios
- Modul 7 = hypophrygios
- Modul 8 = hypomixolydios

— Tratatul medieval mai consemnează sistematizarea celor 8 moduri în ordinea alfabetului grec, indicându-se prin primele patru litere ale acestui alfabet, astfel:

- Modul 1 = α (alfa)
- Modul 2 = β (beta)
- Modul 3 = γ (gamma)
- Modul 4 = δ (delta)

- Modul 5 = plagios α
- Modul 6 = plagios β
- Modul 7 = plagios γ
- Modul 8 = plagios δ

— Scribi și dieci medievali ai muzicii bizantine au adus în uz și un sistem stenografic de redare a modurilor, luind ca bază aceleași patru litere ale alfabetului grec¹.

Autentice	α'	β'	γ'	δ'	= alfa „dorios“; beta „lydios“; gamma „phrygios“; delta „mixolydios“
	σ	λ	ϕ	μ	
Plagale	λ	α'	λ	β'	= plagios „alfa“; plagios „beta“; plagios „gamma“; plagios „delta“.
	π	π	π	π	

Motivația denumirilor toponimice era deja formulată în documentele bizantine ale secolului XV, din care cităm²:

„Primul (mod n.a.) se numește *dorios*, pentru că era cel mai frecvent dintre toate modurile la doriene; al doilea, *lydios*, pentru că era cel mai îndrăgit dintre toate la lidiene; cel de-al treilea, *phrygios*, căci era cîntat de frigieni; cel de-al patrulea se cheamă *mylitis*, pentru că în Milet³ s-a impus cu prisosință acest melos.

Modurile «kirii» (autentice n.a.) au fiecare plagalul lui: plagalul doricului poartă numele *hypodorios*, al ladicului *hypolydios*, al frigicului *hypophrygios* și al militului *hypomylitis*“.

b) Scările celor 8 moduri bizantine

Pentru o primă orientare în discuțiile ce vor urma, redăm mai jos scările celor 8 moduri bizantine, fără însă a consemna caracteristicile lor de detaliu, care se dezvoltă ulterior.

¹ După un manuscris hagiopolit din sec. XIII—XIV redat de J.B. Rebourts în *Traité de Psaltes*, op. cit., pag. 277.

² Apud Rebourts B.J. *Traité de Psaltes*, op. cit., pag. 278, din manuscrisul nr. 332 al bibliotecii Sf. Mormint de la Ierusalim:

“Ο πρώτος λέγεται Δωριος, οτι οι Δωριεες μάλιστα ἐχρᾶντο τούτω τῷ ἤχῳ. Ὁ δὲ αὐτός και φρύγιος κέκληται. Ο δὲ τρίτος καλεῖται Μυλιτιος, οτι ἐν τῇ Μυλίῳ ἐπλεόνασε Δωριον, καλεῖται Ὑποδωριος, και ὁ ὑπὸ λαδιον, Ὑπολιδιος, και ὁ ὑπὸ φρύγιον, Ὑποφρύγιος, και ὁ ὑπὸ τὸν μυλιτιον, Ὑπομυλιτιος.”

³ Este vorba de vechiul oraș Milet, port la Marea Egee (Asia Mică). Modul este același cu „mixolidicul” bizantin.

La fiecare scară se trece în chenar sunetul principal (fundamental) al modului, mai numit în teoria muzicii bizantine și „baz” sau „bază” (asemănător ca rol cu „tonica” din sistemul componistic tonal).

Diagrama paralelă — necomentată — privind scările modale bizantine, gregoriene și antice grecești

După cum se observă, unele moduri au scări asemănătoare sau chiar identice; deosebirile dintre ele vor apărea însă prin alte elemente modale: genul cărora aparțin, formule și cadențe proprii, sunete predominante, sunete finale etc.

De reținut, de asemenea, că unele moduri folosesc două sau trei scări diferite — modurile 4, 5, 7 și 8 —, ca o particularitate a sistemului modal bizantin ce va fi analizată ulterior.

c) Diagrama paralelă — necomentată — privind scările modale bizantine, gregoriene și antice grecești

În lexicul de specialitate provoacă multe confuzii faptul că cele trei feluri de scări modale — bizantine, gregoriene și grecești antice — poartă aceleași denumiri toponimice, preluate din teoria modală elină, deși sînt diferențiate evident ca structură.

În scopul înlăturării unor astfel de confuzii, prezentăm, în continuare, o diagramă paralelă a acestor scări — în cele trei ipostaze — în ordinea și după criteriul toponimic al scărilor muzicii bizantine. Utilizarea corectă a terminologiei respective este o condiție sine qua non pentru orice discuție teoretică și științifică asupra acestei arte.

DIAGRAMA

cu denumirile toponimice comparative ale scârilor modale bizantine, gregoriene și antice grecești¹

Denumirea toponimică	Scări modale bizantine	Scări modale gregoriene	Scări modale antice grecești
Scara dorică	En 1 - dorios (protos)	Modus 1 - dorios (authentus protus)	Armonia „doriști”
Scara lidică	En 2 - lydios (deuterus)	Modus 5 - lydios (authentus tritus)	Armonia „lydiști”
Scara frigică	En 3 - phrygios (tritos)	Modus 3 - phrygios (authentus deuterus)	Armonia „phrygiști”
Scara mixolidică	En 4 - mixolydios (tetrartos)	Modus 7 - mixolydios (authentus tetrartos)	Armonia „mixolydiști”
Scara hipodorică	En 5 - hypodorios (plagios protos)	Modus 2 - hypodorios (plaga protus)	Armonia „hypodoriști”
Scara hipolidică	En 6 - hypolydios (plagios deuterus)	Modus 6 - hypolydios (plaga tritus)	Armonia „hypolydiști”
Scara hipofrigică	En 7 - hypophrygios (plagios tritos)	Modus 4 - hypophrygios (plaga deuterus)	Armonia „hypophrygiști”
Scara hipomixolidică	En 8 - hypomixolydios (plagios tetrartos)	Modus 8 - hypomixolydios (plagius tetrartus)	Armonia „hypomixolydiști”

CAP. II

DIASTEMATICA MUZICII BIZANTINE

Sistemul diastematic¹ pe care-l folosește muzica bizantină este condiționat de două cerințe: caracterul vocal și natura melodică a acestei art.

a) Concepută numai pentru voci, muzica bizantină utilizează un fond diastematic netemperat, îmbogățit evident — față de muzica apuseană — și cu microtonii, ceea ce constituie o caracteristică inseparabilă a tuturor artelor sonore orientale.

Totodată însă, acest fond este redus la posibilitățile pe care în mod obișnuit le au vocile — în speță melodia vocală; de aceea, o serie de intervale întâlnite în partitura instrumentală lipsesc din muzica bizantină.

Ne referim în special la intervalele ce depășesc cadrul octavei (cele compuse), care se utilizează rar, și chiar la unele simple producătoare de salturi melodice dificile, cu toate că, și din acest punct de vedere, linia melodică vocală bizantină este mult mai colorată decât cea obișnuită în *cantus planus* gregorian, utilizând, în cadrul modurilor cromatice, un bogat fond de intervale mărite și micșorate (cromatice în esența lor).

b) Datorită naturii (structurii) sale melodice, muzica bizantină urmează criteriul special de utilizare și organizare artistică a fondului de intervale muzicale, decurgând din rolul pe care diferitele intervale îl au în construcția melodiei, mai precis, din gradul de potențialitate și impulsie melodică pe care acestea îl au în dezvoltarea discursului muzical.

În consecință, teoria intervalelor muzicale bizantine are în vedere numai principii ce decurg din conceptul de melodie (în plan orizontal), fără nici o referință la cel armonic (în plan vertical).

Fondul uzual de intervale ale muzicii bizantine este alcătuit din două categorii distincte:

- intervale obișnuite în muzica universală apuseană;
- intervale „microtonii”.

1. INTERVALE MUZICALE ÎN UZ ÎN MUZICA BIZANTINĂ OBIȘNUITE ȘI ÎN MUZICA UNIVERSALĂ APUSEANĂ

Melodia bizantină utilizează din fondul general de intervale muzicale — dar numai în valori acustice netemperate — următoarele intervale simple se menționează doar intervalele uzuale):

- prima perfectă (isonul)²



¹ În limba greacă, *diastima* = interval.

² Prima perfectă nu reprezintă în realitate un interval muzical. În teoria veche grecească, două sunete de aceeași înălțime purtau numele de „isononii” sau „emotonii”, iar două sunete de înălțimi diferite — raportate unul la altul — se numeau „diastima”.

¹ Scările din diagramă reprezintă stilul neo-bizantin al cântărilor (sec. XIX-XX). De observat că în sistemul elin scările modale au sens descendent. Termenul de „armonia” are, în teoria elină, sensul de „acord”, „proporție”, „mod”, dar și pe acela de „scară” modală octaviană („armonia” dorică, frigică etc.).

— *secunda* mică, mare și mărită



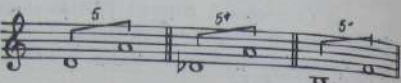
— *terța* mare, mică și micșorată



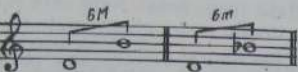
— *cvarta* perfectă, mărită și micșorată



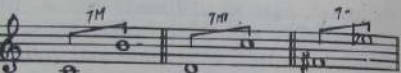
— *cvinta* perfectă, mărită și micșorată



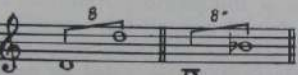
— *sexta* mare și mică



— *septima* mare, mică și micșorată



— *octava* perfectă (diapasonul) și micșorată



Teoretic putem vorbi și de intervale mai largi decât octava (intervale compuse), în special de *nonă*, *decimă* și *cvinta decimă* — sau *dubla octavă* (disdiapasonul) —, acesta din urmă ca interval limită pentru ambitusul melodic modal bizantin.

În practică însă, din cauza structurii specifice a melodiei bizantine, care obișnuiește să folosească salturi mai mari decât octava, nona și decima, asemenea intervale se întâlnesc cu totul excepțional.

2. MICROTONILE ÎN MUZICA BIZANTINĂ; INTERVALUL SFERT DE TON

Paul Hindemith — unul din compozitorii de seamă ai veacului nostru — își puna, la un moment dat, problema următoare: „Se va mulțumi oare totdeauna muzicianul cu materialul scării cromatice? Nu va surveni cumva o nouă extindere într-un viitor apropiat? Repetatele încercări de introducere a sistemului sfert de ton ar fi deja — după părerea unora — un răspuns la această întrebare”¹.

¹ Hindemith, Paul. *Inițiere în compoziția muzicală*, Vol. I. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1967, pag. 61.

Muzica bizantină pare a fi dat, din veacuri, un răspuns concret acestei capitale întrebări a timpurilor noastre: ea deține *organic*, în trupul său, *microtonile*.

Nedezvoltându-se în forme armonice și polifonice proprii, valențele expresive ale acestei arte au crescut — ca o compensație — în planurile și substanța melodică, unde își duc viața lor și microtonile.

Intr-adevăr, partea originală a diastematicii bizantine — în speță a melodiei sale — constă, printre altele, în aceea că utilizează — în afara intervalor obișnuite muzicii apusene — și intervale mai mici decât semitonul (microtonile).

Cercetătorii din domeniul etnomuzicologiei, al sociologiei și psihologiei artistice atestă că ele au pătruns în cântul bizantin prin împrumut din fondul popular (laic) de creație — în special din cel al popoarelor din orientul apropiat și al celor din regiunea balcanică; iar la noi, au găsit un teren propice printr-un proces de interferare permanentă cu propria noastră creație folclorică, ce cultivă — după cum se știe — într-o formă elevată microtonile.

Vor fi aceste microtonii sferturi de ton, sau microintervale de alte dimensiuni?

Este greu să se determine cu precizie mărimea acustică a acestor microtonii — uneori sînt de dimensiuni nemăsurabile; teoreticienii muzicii bizantine le consideră însă a fi *sferturi de ton*¹.

Ele trebuie acceptate ca atare, de îndată ce sînt implicate în structurile scârilor modale bizantine, venind firesc din practica artistică vie, concretă.

În acest sens, sfertul de ton apare — după Anton Pann — în alcătuirile intervalice următoare:

- 1 sfert de ton (alcătuire proprie)
- 2 sferturi de ton = semitonul
- 3 sferturi de ton = tonul mic
- 4 sferturi de ton = tonul mare
- 5 sferturi de ton = secunda mărită din modul cromatic 2
- 6 sferturi de ton = secunda mărită din modul cromatic 6
- 7 sferturi de ton = secunda mărită din modul „hisar”².

Pentru cîntările în genul enarmonic, sferturile de ton sînt chiar definiții — ca în vechiul sistem modal grecesc — numai prin ele deosebindu-se de cele în gen diatonic.

Unii exegeți ai muzicii bizantine socotesc că microtonile cad sub incidența subtiliei legi a *atrăției sunetelor*, iar alții, după modelul elin, le consideră *nuanțe* — în sensul de sunete foarte fin diferențiate ca înălțime.

Se demonstrează astfel — în pofida diversității de opinii — că microtonile există și sînt încă vii, în primul rînd în creația populară, de unde s-au transmis — în vremuri — și în muzica bizantină, constituind una din atracțiile sale speciale.

Sub apăsarea temperanței sonore a muzicii apusene și a practicii amatoriței, microtonile par a dispărea însă, în ultimul timp, din fondul de intervale ale muzicii bizantine, lipsind-o astfel de acuratețea intonațională, originalitatea și particularitatea pe care acestea o conferă mesajului său.

¹ A se vedea pag. 42

² A se vedea pag. 50.

Revine interpretelor ei de azi datorită de a reda — printr-un înalt grad de profesionalitate — frumusețile și subtilitățile unei arte ce nu pot fi despărțite de conținutul său în microtonii.

Problema se pune aproape cu aceeași răspundere și perseverență cu care se reconsideră în zilele noastre tablourile și sculpturile celebre lovite de intemperii și de apăsarea veacurilor, fiind astfel readuse la strălucirea și valoarea lor autentică¹.

3. CLASIFICĂRI ÎN DIASTEMATICA BIZANTINĂ

a) Intervale muzicale după potențialul de impulsie melodică (Esența melodică a clasificărilor)

În cîntarea bizantină — artă lipsită de aportul polifoniei și armoniei — diversele clasificări și categorisiri ale intervalelor muzicale derivă — după cum s-a menționat mai înainte — numai din *aspectul și funcționalitatea lor melodică*; iar în acest sens, bizantinii au preluat aproape integral conceptul din teoria veche grecească, găsind că el concordă cel mai bine esenței melodice a artei lor.

¹ Studiul de față va milita pentru această idee; de aceea, scările modale bizantine vor fi prezentate — în partea a III-a a lucrării — sub dublul aspect:

— în intonație bizantină autentică (cu microtonii);

— în intonație convențională sau artificială (fără microtonii).

Pentru însemnarea în partitură a sferturilor de ton, vom folosi în lucrarea de față codul grafic sugerat de George Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”*, op. 25, astfel:

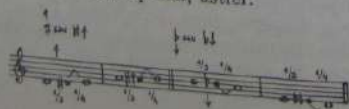
1 sfert de ton în suire = $\sharp$ (semidiez)

1 sfert de ton în coborire = $\flat$ (semibemol)

3 sferturi de ton în suire = $\sharp\sharp\sharp$ (ultradiez sau diez + semidiez)

3 sferturi de ton în coborire = $\flat\flat\flat$ (ultrabemol sau bemol + semibemol)

În cazul că *diezul* și *bemolul* (alterații avînd efectul cunoscut, urcă respectiv coboară intonația cu 1 semiton — 2 sferturi de ton) acționează în cadrul tonurilor mici *re-mi* și *la-si* de 3 sferturi de ton, le vom nota special, astfel:



Ultimul cuvînt al științei eline, pitagoreice, în domeniul intervalelor, se reflectă în următoarea clasificare, alcătuită de Ptolemeu²:

- intervale omofone² { unisonul
octava
- intervale simfone³ { cvinta
cvarta
- intervale emmeles⁴ { tonul (mare și mic)
semitonul
terța mare
terța mică
sexta mare
sexta mică
septima mare
- intervale ekmeles⁵ { septima mică
cvarta mărită
cvinta micșorată
alte intervale mărite și micșorate

Pe baza categoriilor astfel formulate, putem desprinde *gradul de potențialitate cinetică* (de mișcare) al diferitelor intervale în melodia bizantină. *Intervalele omofone și simfone* (unisonul, octava, cvinta și cvarta) *posedă un slab potențial de impulsie melodică*, generînd sentimentul destabilitate și neutralitate pe planul desfășurării orizontale.

Sunetele componente ale acestora realizează o contopire și o fuziune completă, ce anihilează ideea de mișcare melodică, de unde și numele de intervale „omofone”, respectiv „simfone”.

Cu alte cuvinte, pe plan structural, cele două sunete ce compun intervalele respective sînt de o anumită „indiferență” melodică.

Celelalte intervale, denumite *emmeles* și *ekmeles* sînt „diafone”⁶, posedînd un potențial evident de impulsie melodică față de cele „omofone” și „simfone”.

Sunetele lor componente au caracter mobil — unul sau altul dintre acestea cer continuarea mișcării (melodice), creînd astfel *sentimentul de impulsie melodică*.

Intervalele „emmeles” (tonul, semitonul, terța mare și terța mică) convin cel mai mult melodiei, așa cum rezultă din însăși expresia, fiind intervalele preferate în toată melodia bizantină.

² Apud Ferretti, P. Paolo M. Abate. *Harmonica e ritmica nella musica antica*. Venezia, San Giorgio Maggiore, 1969, p. 129.

³ În limba greacă, *omofonos* = cu același sunet.

⁴ În limba greacă, *simfonos* = sunete care se acordă bine împreună.

⁵ În limba greacă, *emmelis* = armonios, convenabil, bine reglat.

⁶ În limba greacă, *ekmelis* = disonant, neconvenabil (în opoziție cu *emmelis*).

⁷ În limba greacă, *diafonos* = a diferi ca intonație; a fi divergent, în sensul că unul sau altul din cele două sunete componente cer trecerea la alt sunet (impuls melodic).

Intervalele „ekmeles” (sextele și septime mari și mici, cele mărite și micșorate) sînt înfrînute în melodie mai puțin decît intervalele „emmes”. Ele au însă cel mai puternic și mai „tulburător” grad de propulsie cînetică melodică; din care cauză sînt numite intervale „ekmeles”.

b) Intervale consonante și disonante (diafone)

Ideea de consonanță și disonanță pleacă, în conceptul bizantin, de la funcția melodică a intervalelor muzicale, fiind o complementare a categoriilor tratate deja în paragraful anterior; deci nu există nici o legătură a acestor idei cu aceea din conceptul armonic, de esență tonală.

În acest sens, se consideră *consonante* cele trei intervale perfecte ale sistemului diastematic bizantin: *octava*, *cvînta* și *cvarta*, întrucît sînt singurele intervale „omofone” și „simfone”, producînd sentimentul de *stabilitate* („concordanță”) melodică.

Față de acestea, toate celelalte intervale sînt *diafone*¹ — în speță disonante —, generînd sentimentul de *instabilitate* melodică.

Același sens și aceeași viziune atribuiau vechii greci ideii de consonanță-disonanță, de unde s-a transmis și bizantinilor:

„Se numesc *consonante* sunetele care percepute împreună nu au — atît cel grav, cît și cel acut al intervalului — nici o întietate melodică” (mai sus ideea a fost exprimată prin stabilitate sau neutralitate melodică).

„Se numesc *disonante* sunetele care percepute împreună au proprietatea de a trece mai departe la alt sunet” (mai sus ideea a fost exprimată prin potențialitate sau impulsie melodică)².

Pe cînd intervalele *diafone* (disonante) se caracterizează printr-o capacitate deosebită de a provoca impulsul melodic — ca elemente purtătoare de energie cînetică în melodie —, cele *simfone* (consonante), lipsite de o asemenea capacitate, exercită în schimb un rol aparte în construcția modală — după cum vom căuta să demonstrăm la capitolul privind „funcția sunetelor” în modurile bizantine —, alcătuite fiind din sunete de stabilitate și permanență melodică³.

Raporturile consonantice de octavă, cvîntă, cvartă vor explica, de asemenea, principiile de acompaniament cu ison (armonia bizantină embrionară), precum și alte aspecte în care rolul consonanțelor apare pe primul plan al considerațiilor teoretice.

c) Intervale diatonice, cromatice și enarmonice

În melodica bizantină, pot avea funcție *diatonică* toate acele intervale care iau parte la alcătuirea scărilor modale diatonice, și anume:

— octavele, cvîntele și cvartele perfecte

- tonurile mari și mici
- semitonurile (diatonice)
- terțele și sextele mari și mici
- septimele mari și mici
- cvartele mărite și cvîntele micșorate (tritonul).

La rîndul lor, se consideră *cromatice* intervalele mărite și micșorate ce intră în alcătuirea scărilor modale de factură cromatică, principalul interval de acest fel pentru melodica bizantină fiind *secunda mărită* din autenticul 2 și plagalul său 6.

În muzica bizantină, singurul interval *enarmonic* — preluat ca atare din conceptul diastematic elin — este *sfertul de ton*, care apare ca interval caracteristic în alcătuirea scărilor modale de gen enarmonic sau chiar ca interval complementar în scări de alt gen, cum este — spre exemplu — scara cromaticului 6.

Predominante sînt, desigur, în întreaga muzică bizantină, intervalele diatonice, întrucît ele apar nu numai în construcția sistemelor modale diatonice, ci și a celor cromatice și enarmonice.

Celelalte categorii — intervalele cromatice și enarmonice — apar ca *intervale caracteristice* ale sistemelor respective, neavînd însă frecvența intervalelor diatonice.

¹ Termenul de „diafonie” redă mult mai corect fenomenul decît cel de „disonanță” din conceptul armonic tonal.

² Aristidu Quintilianu, *Peri musikis* (De musica), Lib. III. Volumen II, Marcus Meibomius restituît, Amstelodami. Apud Ludovicum Elzevirium, 1652, pag. 12: „Consoni quidem quibus simul percussis, cantus nihilo plus ex acutior habet, quam graviore. Dissoni vero, quibus simul percussis, cantus proprietas ad alterutrum transiit.”

³ A se vedea pag. 51.

GENURILE MUZICII BIZANTINE

Un prim factor ce distinge, între ele, modurile bizantine îl constituie genul melodic cărora aparțin, în care acestea se diversifică după principii și trăsături de structură ce le sînt comune.

În muzica bizantină există trei mari genuri melodice: *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic*, cum precizează și Hrysant:

„Genurile muzicii, încă de la cei antici, sînt trei: diatonic, cromatic și enarmonic”¹.

Modurile 1 și 4 — cu plagalele lor 5 și 8 — aparțin genului *diatonic*², structurile lor utilizînd relații intervalice diatonice (combinări de tonuri și semitonuri diatonice, precum și de intervale bazate pe acestea); modul 2 și plagalul său 6 sînt de gen *cromatic*, utilizînd și intervale cromatice (mărite și micșorate) pe lângă cele diatonice, în special secunde mărite; iar modul 3 și plagalul său 7, precum și unele cîntări în modul 5 bazate pe relații melodice de sfert de ton, alcătuiesc genul *enarmonic*.

Folosind toate cele trei genuri — diatonic, cromatic, și enarmonic —, monodia bizantină ne apare mult mai variată pe plan structural și de o coloristică mai pronunțată decît monodia — exclusiv diatonică — a lui *cantus planus* gregorian.

Conceptual, cele trei genuri provin din sistemul modal elin, pe care bizantinii le-au transplatat în propria lor artă.

La vechii greci, genul era redat de felul diferit de organizare și divizare intervalică a *tetracordului*, sistem prin care ei alcătuiau toate scările modale:

„Genul constituie cu certitudine — afirmă Quintilian — o anumită divizare (intervalică, n.n.) a tetracordului”³.

Cu alte cuvinte, genul era redat de relațiile intervalice în care se găseau între ele sunetele ce alcătuiau un *tetracord*, element definitoriu pentru structurile modale ale muzicii grecești antice.

În muzica bizantină însă, genul fiind un atribut pentru toate sistemele modale, nu numai pentru cele tetracordale, accepțiunea este mai largă, orice sistem fiind integrat, după afinități structurale și de etos, într-unul din cele trei mari genuri melodice — diatonic, cromatic și enarmonic — cum vor fi tratate în lucrarea de față.

¹ *Theoritikon mega tis musikis*, op. cit., pag. 6.

² Excepție, cîntările în gen enarmonic ale modului 5.

³ Aristidu Quintilianu. *Peri musikis (De musica)*, op. cit., pag. 19.

1. GENUL DIATONIC

a) Structura scărilor diatonice

În muzica bizantină — după cum s-a precizat și mai înainte — genul *diatonic* este reprezentat prin cîntările a patru moduri: *autenticele* 1, 4 și *plagalele* lor 5, 8.

Genul melodic ca atare predomină în întreaga această artă, relațiile de tip diatonic fiind cele mai naturale în cîntare — și totodată cele mai accesibile actului interpretativ —, așa cum, de altfel, se considerau încă din antichitate:

„*Ex his naturalius est Diatonum, quippe omnibus etiam inductis omnino cani potest.*

Artificiosissimum Chroma. Soli enim docti illud modulantur.

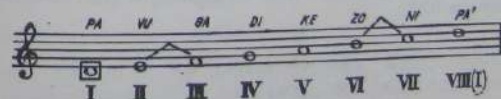
Accuratissimum est Enharmonium, quod peritissimis tantum musicis est receptum. Multis autem est impossibile”¹.

Ce se înțelege însă, în conceptul bizantin, prin mod (sistem) diatonic?

Un mod se consideră *diatonic* în cazul că melodia sa este constituită prin relații de intervale diatonice, adică: octave, cvinte, cvarte perfecte; secunde, terțe, sexte, septime mari și mici; tritonul *fa-si*, cu răsturnarea lui (*si-fa*).

Asemenea relații melodice de factură diatonică, proiectate într-un dispozitiv modal cu trepte naturale, polarizînd spre sunetul *re*, ne dau *scara principală diatonică a muzicii bizantine*, din materialul căreia se formează toate modurile diatonice — 1, 4, 5, 8 —, diferind, bineînțeles, prin sunete fundamentale — denumite aici „bazuri”, formule melodice, cadențe specifice și sunete finale²:

Scara principală diatonică a muzicii bizantine



¹ Aristidu, Quintilianu, *Peri musikis (De musica)*, op. cit., pag. 19. În traducere: „Dintre acestea (dintre cele 3 genuri, n.n.), *Diatonicul* este mai natural, deoarece poate să fie cîntat de toți, chiar și de neștiutori. *Cromaticul* este cel mai iscusit (artistic) întocmit. Acela se cîntă numai de știutori. Cel mai curat (ca intonație, n.n.) este însă *Enarmonicul*, spre care-și îndreaptă atenția atîția muzicieni (interpreți, n.n.) foarte încercați. Pentru cei mulți însă acest lucru este imposibil.”

² Valoarea teoretică și practică de referință a acestei scări echivalează, în muzica bizantină, cu aceea a majorului din sistemul tonal.

Pentru denumirile celor 7 trepte (sunete) naturale ale scării, bizantinii folosesc un sistem de silabe, grefate pe primele 7 litere din alfabetul grec, în echivalența următoare (pe verticală):

PA — VU — GA — DI — KE — ZO — NI¹

RE — MI — FA — SOL — LA — SI — DO

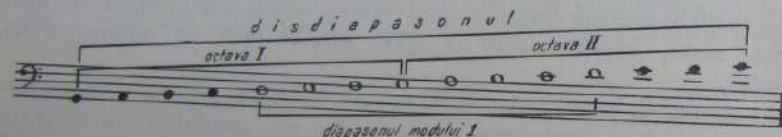
Caracterul și structura *diatonică* a scării de mai sus derivă din alcătuirea sa prin *succesiuni de tonuri și semitonuri diatonice*:

„Genul *diatonic* — după toți — este acela care umple sistemul diapasonului (octavei, n.n.) cu șapte sunete, tonuri mari fiind trei, tonuri mici două, tonuri mai mici (semitonuri, n.n.), două”².

Melodiile vechi bizantine foloseau desigur și scări (sisteme) diatonice alcătuite din mai puține trepte — 3, 4, 5 și 6 —, corespunzând ambitusului restrins al acestora.

Cu timpul însă, ambitusul melodic al cîntărilor bizantine se extinde cu mult, ajungînd și chiar depășind dimensiunile dublei octave — ale *disdiapasonului*:

Scara diatonică disdiapason³



De fapt, chiar și în muzica grecească veche, forma completă a unui mod se reda prin spațiul a două octave, pentru a cuprinde registrul obișnuit al vocilor; iar la Hrysant de Madytos întâlnim și noțiunea de *tridiapason* — scară muzicală bizantină de trei octave⁴.

¹ După Hugo Riemann, denumirile sunetelor (notelor) bizantine provin dintr-o combinație silabică pe fondul primelor 7 litere ale alfabetului grec, cărora li se dă și semnificația de finale modale:

Δ	β	Γ	Δ	Ε	Ζ	Η
ΠΑ	ΒΥ	ΓΔ	ΔΙ	ΕΚ	ΖΟ	ΗΝ
Moduri 1	2	3	4	5	6	7

(Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band II Teil. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920, p. 77, și 79).

² Theoriton mega tis musikis, op. cit., pag. 94.

³ Pentru fiecare dintre moduri — diatonice, cromatice și enarmonice — disdiapasonul va avea înfățișarea corespunzătoare, adică se va alcătui din sunetele componente ale modului respectiv.

⁴ Theoriton mega tis musikis, op. cit., pag. 25.

După Anton Pann, disdiapasonul se divide în trei registre vocale, pe spațiul cărora se desfășoară toată melodica bizantină, și anume:

— *ipatoid* = registrul *grav*
— *mesoid* = „ *mediu*
— *nitoid* = „ *acut*¹

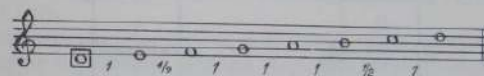
Dimensiunea fiecăruia dintre registre se repartizează astfel²:



b) Diastematica genului diatonic

Dispozitivul intervalelor al scării diatonice generale reflectă o succesiune de 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice, din combinațiile cărora rezultă celelalte intervale — de la secundă pînă la octavă — pe care le folosește o melodie sau un mod de factură diatonică.

În scara diatonică generală cele 5 tonuri și 2 semitonuri au poziția următoare:



Din intonația autentică a sistemului rezultă că între treptele alăturate ale scării diatonice apar trei feluri de intervale: *tonul mare*, *tonul mic* și *tonul mai mic* (semitonul). Ca atare, tonul este în acest sistem de trei mărimi diferite, așa cum îl consideră teoria modernă (neo-bizantină) a lui Hrysant, numind cele trei intervale de mai sus prin expresiile:

— *mizon* = tonul mare
— *elasson* = „ mic
— *elachistos* = „ cel mai mic

„Conform unui al doilea indiciu (criteriu, n.n.) — spune Hrysant — [tonurile] se disting, după opinia mea, în trei categorii: tonul mare, tonul mic și tonul cel mai mic”³.

De unde provin și cum se explică teoreticește aceste trei intervale dintre treptele alăturate ale scării generale diatonice, vom afla urmărind diferitele modalități de divizare micro-intervalică a octavei bizantine.

¹ În limba greacă, *ipatos* = ultimul (în sensul de cel mai grav); *mesos* = care este la mijloc; *nitoidis* = ascuțit (acut), ca sunetul ultimei coarde a lirei.

² Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, op. cit., p. 150.

³ Theoriton mega tis musikis, op. cit., pag. 21.

c) Sisteme de divizare acustică a octavei bizantine diatonice

Modalitățile de divizare acustică a octavei — elaborate și adoptate de diversele școli de cercetare și interpretare a fenomenului muzical bizantin — reflectă diferențe acustice între tonul mare și tonul mic, precum:

- Octava bizantină după Euclide, preluată de la elini, 36 secțiuni;
- Octava lui Helmholtz, 54 secțiuni;
- Octava unei Comisii internaționale din 1881, 72 secțiuni;¹
- Octava unei Comisii internaționale din 1881, 72 secțiuni;
- Octava lui Hrysant de Madytos, 68 secțiuni;
- Octava lui Anton Pann, 22 secțiuni (versiune românească).

Ne vom opri numai asupra ultimelor două sisteme de divizare a octavei, întrucât acestea concordă cu realitățile artistice ale melodicii neo-bizantine:

Octava lui Hrysant de Madytos

Pa'	Re
12	
ni'	do
7	
zo	si'
9	
ke	la
12	
di'	sol'
12	
ga	fa
7	
vu	mi
9	
Pa	Re

Total 68 secțiuni

interval
asă de simetrie

Octava lui Anton Pann

Pa'	Re
4	
ni'	do
2	
zo	si'
3	
ke	la
4	
di'	sol'
4	
ga	fa
2	
vu	mi
3	
Pa	Re

Total 22 secțiuni

După cum se observă, ambele octave păstrează, în realitate, aceleași dimensiuni intervalice între treptele lor alăturate, cu deosebirea că cele 68 de secțiuni din sistemul lui Hrysant apar convertite de către Anton Pann — pentru psaltica românească — în 22 de secțiuni, conform următoarei proporții aproximative:

12 secțiuni vechi (hrysantice)	=	4 secțiuni noi
9 " "	=	3 " "
7 " "	=	2 " "

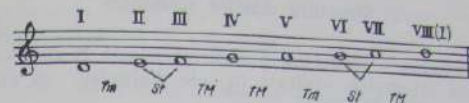
Este evident că, prin cele 22 de secțiuni ale octavei sale, Anton Pann ne introduce în sistemul sfert de ton al muzicii bizantine, o secțiune (diviziune) fiind egală, în conceptul său, cu a patra parte dintr-un ton mare:

„Tonurile sînt trei: mare, mic și mai mic, din care întregimea tonului mare este de 4 sferturi, a celui mic de 3 sferturi — deci cu 1 sfert mai mic

¹ Menționată de Jacques Chailley în *L'imbroglio des modes*. Paris, Alphonse Leduc, Editions Musicales, 1960, p. 68.

decît tonul mare —, iar tonul cel mai mic (semitonul, n.a.) este de 2 sferturi de ton, sau cît jumătatea tonului mare.”¹

Repartizarea în scară a acestor trei principale intervale diatonice reflectă următorul dispozitiv:



- tonul mare, de 4 secțiuni, se află între treptele III—IV, IV—V și VII—VIII,
- tonul mic, de 3 secțiuni, se află între treptele I—II și V—VI,
- tonul mai mic (semitonul), de 2 secțiuni, se află între treptele II—III și VI—VII.

Privită prin această prismă, o scară modală formată numai din tonuri — mari, mici și mai mici — își merită pe deplin numele de scară *dia-tonică*, și nu mai are nevoie de o demonstrație teoretică specială care să justifice noțiunea de diatonism. Aceasta explică și faptul că în definițiile clasice formulate de teoreticienii bizantini greci ideea de semiton nu apare:

„Genul diatonic — spune un autor grec — este acela ale cărui scări conțin numai tonuri” (desigur tonuri mari, mici și mai mici n.a.)².

Conchizînd, cîntările modurilor 1, 4, 5, 8 — ce se sintetizează în scări modale dispuse prin tonuri și semitonuri diatonice — formează *genul diatonic* al muzicii bizantine, un gen melodic bogat cu răspîndirea cea mai mare în cîmpul acestei arte.

Respectarea, în interpretare, a diferenței dintre tonul mare și tonul mic rămîne desigur o problemă deschisă, deși, dacă se realizează cu scrupulozitate, se conferă diatonismului bizantin o anumită *acuratețe melodică*, opusă evident ingerințelor din zona muzicii temperate apusene.

2. GENUL CROMATIC

Genul cromatic este reprezentat — în muzica bizantină — prin cîntările a două moduri: *autenticul 2* și *plagalul său-6*. Tot acestui gen îi aparțin —

¹ Pann, Anton. *Prescurtare din bazul muzicii bisericești*. București, într-o a sa tipografie, 1847, pag. 3.

Divizarea octavei în diferite secțiuni — pentru controlul științific al diverselor intonații modale și pentru analiza acustică a unor realități artistice — se întîlnește încă de la elini (Euclide, Aristoxenos, Ptolemeu etc.).

Cea efectuată de Anton Pann în 22 de secțiuni nu poate fi însă desprinsă de procedee similare din teoria modală orientală a timpului său, venind în special din zona turco-arabă și hindusă.

Amintim — spre exemplu — scara hindusă alcătuită tot din 22 de secțiuni denumite „nava”, „segah” și „rast”.

Este o confirmare a faptului că între diferitele arte sonore orientale au existat puncte de contact și chiar interferări reflectate evident — pe întinse zone etnografice — în practica și teoria fiecăreia dintre arte.

De altfel, interacțiunile și influențele reciproce se vor remarca și în funcționalitățile modale, în caracterul și esența melodică a acestora, în ornamentarea liniei melodice etc.

² Rebours, J.B. *Traité de Psaltrie*, op. cit., pag. 42.

citeva moduri complementare neautonome ca structură, și anume: *modul „muștar”* și *„modurile mixte cromatico-diatonice”*.

a) Structura scărilor cromatice

Scările cromatice — reflectând desigur structuri melodice specifice — cuprind, pe lângă intervalele utilizate în cele diatonice, și alte intervale, ce caracterizează genul, și anume:

- *tonul mărit* de 5 secțiuni (sferturi de ton) din melodica modului autentic 2;
- *tonul mărit* de 6 secțiuni (sferturi de ton) din melodica plagalului său 6;
- *sfertul de ton* de 1 secțiune, ca interval melodic urmînd tonurilor (secundelor) mărite.

Scările modurilor cromatice 2 și 6, în raport cu scara diatonică generală (ehul 1), prezintă dispozitivul intervalic de mai jos:

Comparînd între ele scările cromatice și cu cea diatonică generală, vom observa două caracteristici esențiale:

- sunetele consonanțice cu importanță deosebită în construcția celor trei scări modale se află pe aceleași trepte: I, IV, V (treptele fixe ale modurilor);
- dețin ca axă de simetrie același interval de ton mare — între treptele IV și V —, denotînd o construcție de o anumită concordanță geometrică, și de un anumit echilibru pendular bazat pe punctele comune de la centrul scărilor.

Putem deduce deci că între sistemele modale diatonice și cele cromatice din muzica bizantină există totuși înrîndiri modal-funcționale și chiar similitudini de construcție, diferențele venind prin acțiunea treptelor „metaboles” (mobile) ale modurilor.

Pe de altă parte, comparînd între ele numai modurile cromatice — autenticul 2 și plagalul 6 — vom observa că *tonul mărit* al modului 6 (de 6 sferturi de ton), este mai larg decît *tonul mărit* al modului 2 (de 5 secțiuni) cu un

Drept urmare, *cromatismul plagalului 6* va fi de o culoare mai pronunțată decît cea a autenticului 2 — ceea ce se reflectă și pe plan general, *modul 6 impunîndu-se drept exponentul principal al cromatismului modal bizantin*.

După cum vom observa în analizele morfologice din partea ultimă a prezentului studiu, în structura melodică a modului 2 predomină relațiile de intervale diatonice (tonuri și semitonuri cu derivatele lor), față de cele de ton mărit (secunda mărită), pe cînd în melodia modului 6 se apelează frecvent la intervalul cromatic de ton mărit.

b) Moduri cromatice complementare

Scara modului „muștar”

Semnul grafic al modului (floreua ¹)

Pe fondul intervalic al modurilor cromatice 2 și 6 a apărut și s-a dezvoltat, în practica bizantină, un mod complementar neautonom, a cărui scară poartă numele de scară „muștar” ².

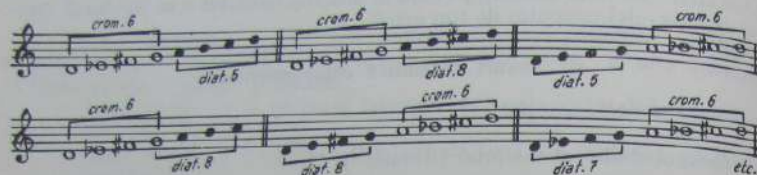
Din structura sa rezultă că *modul „muștar”* deține o și mai pronunțată nuanță cromatică, avînd în componență ambele tonuri mărite din scara modurilor 2 și 6 (de 5 și 6 secțiuni), astfel:

După cum se observă, scara modului „muștar” are treapta a II-a foarte ridicată, pînă la un sfert de ton de vecina ei superioară, realizînd un ton mărit de 6 secțiuni; iar între treptele III și IV apare cel de-al doilea ton mărit, de 5 secțiuni.

Originea acestui mod trebuie căutată în folclorul oriental, dar el nu lipsește nici din cel românesc, unde se tratează, pe planul teoriei modale, ca mod lîdic cu treapta a II-a ridicată:

¹ A se vedea sensul expresiei la pag. 158.
² Denumirea provine de la un instrument muzical persan cu același nume.

Melodica modului 6 se pretează și la combinații organice (de structură) cu alte moduri, din care rezultă scări mixte cromatice-diatonice. Ele constau din îmbinarea unuia dintre tetracordurile cromaticeului 6 cu tetracorduri diatonice din moduri diferite. De exemplu (în notație convențională):



Toate aceste scări reprezintă în fapt un tablou variat de cromatică modală (polieromie modală), din dispozitivul lor intervalic desprinzându-se cu ușurință legătura cu melosul popular, de unde provin, și cu care cîntarea bizantină se interferează de veacuri.

Principiile de care se conduce, în cîntare, asemenea moduri sînt aproximativ aceleași cu cele ce subzistă și acționează în melodica modului cromatic 6.

Consemnăm deci, de pe acum, această particularitate a sistemului cromatic bizantin de a trece cu ușurință să lucreze nu numai pe fondul propriei scări diapason, ci și pe cel al scărilor descrise mai sus, luînd în acest fel înfățișări structurale cît mai variate.

Sintetizînd, pentru modalismul cromatic de tip bizantin, definitorie este prezența în structurile sistemelor sale melodice a secundelor mărite de 5 și 6 sferturi de ton, precum și a intervalului de 1 sfert de ton care completează pe primele în scară.

În practica mai nouă însă, aceste intervale, de mărime distinctă, au fost nivelate și convertite, sub influența intervalicii apusene, astfel:

- tonurile mărite de 5 și 6 secțiuni în secundă mărită,
- sfertul de ton de 1 secțiune în semiton.

Se înțelege însă că, în acest fel, au fost sensibil afectate originalitatea și expresivitatea proprii melosului bizantin.

*

A existat de totdeauna genul de cîntări cromatice în muzica bizantină?

După toate ipotezele, arta muzicală bizantină — mergînd pe un drum diferit de cea gregoriană din Apus, profilată numai pe diatonism — a utilizat de la începuturile sale cromatismul modal.

Ne pronunțăm în acest fel, pe de o parte, întrucît muzica bizantină este moștenitoarea directă a mijloacelor de lucru eline — la vechii greci, se știe, genul cromatic a fost clar reprezentat —, iar pe de alta, pentru că s-a dezvoltat în contextul unei muzici populare de tip oriental, în care elementele de cromatică sînt tot atât de vechi ca și cele de factură diatonică.

Ca o confirmare, chiar și Severinus Boetius (sec. VI e.n.), doctrinar vestit al muzicii medievale apusene, mai numit și „Aristotel” al acestei

muzici, ne vorbește în tratatul său *De musica* despre existența celor trei genuri — *diatonum*, *chroma*, *enharmonium*¹.

De fapt, înțelegem atitudinea adepților lui *cantus planus* împotriva cromatismului, lipsit de contingenta cu conceptul modal apusean, căci le venea din Răsărit — încadrîndu-se deci în disputa mai mare, pe teme religioase, între cele două mari comunități creștine —, dar nu putem înțelege dispariția cromatismului din muzica bizantină, cînd avea în față irezistibilă influență a melosului popular din regiune.

Din păcate ne lipsesc documentele muzicale de epocă pentru confirmarea acestei realități — cum lipsesc pentru multe domenii ale culturii acestor timpuri —, dar nici nu putem acredita ideea că, în muzica bizantină, cromatismul a pătruns tîrziu, venind prin influențele melosului turco-arab după căderea Imperiului bizantin, de la 1453.

A accepta o asemenea idee înseamnă a admite un „hiatus” de 15 secole între cromatismul elin și cel bizantin, într-o zonă dominată, copios și în toate timpurile, de modalități cromatice de lucru, nu numai în domeniul muzicii, ci și al celorlalte arte ca: pictura, sculptura, gravura, scrierea, broderiile, țesăturile orientale etc.

Ceea ce cu adevărat constituie influențe venind, în muzica bizantină, din zone turco-arabe sînt, desigur, hiperornamentările melodiei, excesul de melisme, precum și unele maniere de execuție proprii acestor arte, dar improprii stilului bizantin.

Iată de ce socotim inadecvate și fără finalitate încercările unor bizantologi contemporani de a „diatoniza” în întregime muzica bizantină, eliminînd din corpul ei cromatismul modal, ca unul ce nu i-ar aparține organic.

3. GENUL ENARMONIC

Structura scărilor enarmonice

Muzica bizantină ne prezintă, printre alte subtilități, după cum s-a mai spus, și pe aceea de a folosi moduri a căror caracteristică o constituie prezența microtonurilor, sub forma sferturilor de ton, deci *moduri enarmonice*, ca una care s-a dezvoltat în contextul artelor sonore orientale².

Genul enarmonic al muzicii bizantine este reprezentat prin două moduri: *autenticul 3* și *plagalul său-7*, în structura cărora se cuprind, pe lîngă intervale din sfera diatonicului, și sferturi de ton.

Fac parte, de asemenea, din genul respectiv variantele stihirică și papadică ale modului 5 și încă două „moduri enarmonice complementare”, utilizînd și acestea structuri cu sferturi de ton.

În alcătuirea acestor sisteme se folosesc trei scări enarmonice:

- scara „agem”, de bază, pentru modurile 3 și 7;
- scara „nisabur”, proprie modului complementar cu același nume;
- scara „hisar”, de asemenea scară proprie.

¹ Apud Ferretti, P. Paolo M. Abate. *Harmonica e ritmica nella musica antica*, op. cit., pag. 188.

² Concept modal similar cu cel antic grecesc, în care modurile enarmonice erau caracterizate prin alcătuirea lor din tetracorduri cu sferturi de ton în componență.

a) Scara enarmonică „agem“

Semnul grafic distinctiv (ftoraua)

Scara modală de bază a cîntărilor în gen enarmonic — cu materialul căreia lucrează modurile 3, 7 și variantele enarmonice ale modului 5 — poartă numele de scara „agem“, după *ftoraua* cu același nume din notația bizantină. „Agemul“ — semnul grafic astfel numit — acționează în scara diatonică generală în dublu sens:

- urcă sunetul *cu* (*mi*) pînă la un sfert de ton lîngă vecinul lui superior, *ga* (*fa*), ce constituie sunetul cu funcție principală în modurile enarmonice;
- coboară sunetul *zo* (*si*) pînă la un sfert de ton lîngă sunetul *ke* (*la*).

Scara „agem“ a modurilor enarmonice 3 și 7



În scara „agem“, sferturile de ton sînt, așadar, situate între treptele III—IV și VI—VII. Prezența sferturilor de ton degajează sistemul de tonuri mici de 3 secțiuni din scara diatonică generală — rămîind numai tonuri mari, de 4 secțiuni.

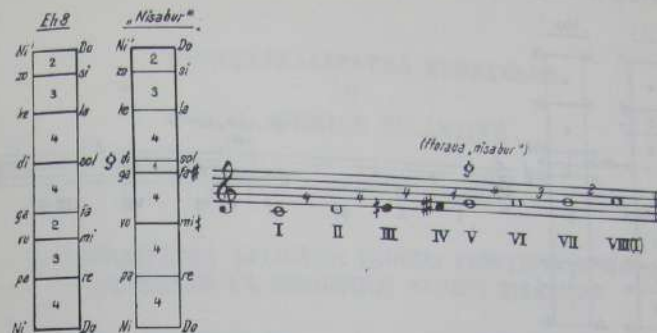
O atare structură modală, cu două sferturi de ton — elemente ultramelodice în sistem — și cu cinci tonuri mari, deci tonuri foarte largi, creează, pe plan estetic, o anume deschidere și luminozitate pe care le sugerează în genere melodia celor două moduri enarmonice principale: autenticul 3 și plagalul său 7.

b) Scara enarmonică a modului „nisabur“

Semnul grafic distinctiv (ftoraua) 9

Prin acțiunea ftoralei denumite în notația bizantină „nisabur“ asupra scării diatonice a modului 8, se urcă treapta a III-a cu un sfert de ton, iar

a IV-a cu trei sferturi de ton, realizîndu-se o scară în dispozitivul intervalic următor:



Modul astfel alcătuit posedă în partea inferioară a scării sale un dispozitiv de intervale largi (3 tonuri mari) de aceeași mărime cu cele din scara „agem“, iar în partea superioară, intervale din dispozitivul diatonicului 8, despărțite fiind de unicul sfert de ton al scării (între treptele IV—V), pentru care sistemul se socotește a face parte din genul enarmonic¹.

Recunoaștem și în structura acestui mod similitudinea sa cu modul *lidic* (majorul cu treapta a IV-a ridicată) atît de răspîndit în creația populară de pe diverse meridiane.

Precizăm însă că, în muzica bizantină, modul „nisabur“ nu dispune de o autonomie a sa, ci apare ca o variație, dacă nu chiar modulație, în melodia celorlalte moduri principale — diatonice și enarmonice.

c) Scara enarmonică a modului „hisar“

Semnul grafic distinctiv (ftoraua) 10

Un alt mod utilizînd sferturile de ton în melodia sa este cel denumit „hisar“, după *ftoraua* cu același nume din notația bizantină. Această *ftora* utilizată pe fondul scării diatonice generale — deci scara pornind de la sunetul *pa* (*re*) — produce un dublu efect:

- urcă treapta a IV-a a scării diatonice cu trei sferturi de ton;
- coboară treapta a VI-a a aceleiași scări pînă la un sfert de ton de treapta a V-a.

¹ Atît ca structură, cît și ca etos, modul „nisabur“ se apropie mai mult de diatonicul 8

Se realizează astfel un mod enarmonic avînd o scară cu dispozitivul intervalec de mai jos:

Modul „hisar”, cu secunda lui hipermărită (de 7 șferturi de ton) de pe treapta a III-a — cea mai mare secundă din muzica bizantină și din orice sistem melodic cunoscut —, poate fi considerat în același timp și gen cromatic (mod mixt cromatico-enarmonic). El provine cu certitudine din fondul de muzică populară orientală, dar există și în folclorul românesc, unde se tratează ca mod eolic (minor) cu treapta a IV-a ridicată.

Genul enarmonic al muzicii bizantine prezintă — așadar — interesante și originale structuri modale, caracterizate prin relațiile de șfert de ton din melodic sa, relații generatoare de expresii intonaționale subtile, de un rafinament atrăgător și cu totul particular.

Ca și în cazul altor moduri, șfertul de ton a dispărut din practica de azi a psaltilor, prin convertirea lui în *semiton*, genul enarmonic de cîntări fiind astfel diatonizat, cu excepția scării „hisar”, transformată în scară cromatică (cu secundă mărită).

Afirmăm din nou — ca și mai înainte — că o regîndire și reconsiderare teoretică și practică ar reda acestei arte ceea ce a pierdut sub presiunea muzicii tonale apusene, într-o vreme cînd, pe planul componisticii naționale și universale, se caută noi resurse expresive tocmai în lumea microtonurilor.

FUNCȚIONALITATEA SUNETELOR ÎN MODURILE BIZANTINE

1. NECESITATEA APLICĂRII TEORIEI FUNCȚIONALE MODALE GENERALE LA CONDIȚIILE MUZICII BIZANTINE

Problema funcționalității sunetelor în modurile bizantine — a cărei importanță nu mai trebuie demonstrată — prezintă aspecte complexe determinate de particularitatea structurilor sale modale, de legile (principiile) de alcătuire a melodicii acestei arte.

Teoria muzicii bizantine ne oferă, în această privință, puține elemente — ca de altfel și asupra altor aspecte fenomenologice proprii —, mulțumindu-se doar a consemna existența finalelor cadențiale și a sunetelor predominante în melodie.

Cum, în genere, teoria acestei arte — deci ansamblul de idei și concepții de care este călăuzită — n-a fost niciodată în situația de a croi și prospecta drumuri noi, ci numai de a consemna și comenta — de altfel cit se poate de elementar — faptul artistic deja creat, este de presupus că, din această cauză, n-a dat și n-au apărut soluții proprii în delicatul proces al tratării armonice și polifonice a cîntului bizantin, care se face, deocamdată, mai mult după precepte și practici ale muzicii clasice occidentale.

Or, muzica bizantină, ca orice artă — fie chiar de sorginte populară —, oricît de instinctivă ni s-ar părea la o primă analiză, se desfășoară — cum se va arăta în partea a II-a și a III-a a lucrării de față — după legități și principii de construcție complexe și originale, demonstrînd o autentică latură științifică — intelectuală — a fenomenului.

O primă discuție, care ne introduce în cunoașterea acestor legități și principii, privește *rolul funcțional distinct* pe care-l îndeplinesc sunetele în alcătuirea modului — rol pe care vom căuta să-l descifrăm utilizînd metodele de investigație și procedeele general valabile în teoria modurilor, pentru a așeza totul în tipare științifice de lucru.

2. SUNETE CU FUNCȚII PRINCIPALE ȘI SUNETE CU FUNCȚII SECUNDARE

În cadrul fiecărui mod bizantin, sunetele se ierarhizează după importanța și greutatea specifică pe care le au în alcătuirea melodiei, ceea ce concordă, în genere, cu știința (teoria) funcționalității modale.

În acest sens, în angrenajul oricărui mod bizantin, distingem — într-o primă ierarhizare — sunete cu funcții principale, predominante și sunete cu funcții secundare, complementare.

După importanța pe care o au în alcătuirea melodiei, două sînt sunetele care îndeplinesc funcții principale:

— *baza* („bazul“), sunetul polarizator, echivalentul „toniciei“ din sistemul compozițional tonal;

— *dominanta*, sunetul de elevație melodică, asemănător ca rol coardei de recitare (repercusei) din *cantus planus* gregorian.

Pe acești doi piloni — *baza* și *dominanta* — se construiește și se sprijină întregul edificiu modal bizantin; de aceea, pe firul melodiei, sunetele îndeplinesc funcțiile respective rămîn fixe, stabile, nu-și schimbă înălțimea —, în teoria elină numindu-se „*estotes*“.¹

În jurul „*bazei*“ și „*dominantei*“ modale se mișcă, în chip variat, celelalte sunete, cu funcții secundare — completînd structura internă a modului și determinînd astfel genul din care face parte: diatonic, cromatic sau enarmonic. Acestea pot să-și schimbe — ascendent sau descendent — înălțimea pe firul melodiei, operînd ca *sunete (trepte) instabile*, echivalente, în teoria elină, cu sunetele „*metaboles*“.²

*

Pentru a înțelege principiul astfel formulat, vom prezenta în continuare, pe scurt, *relația dintre sunetele „estotes“ și cele „metaboles“ în sistemul modal al vechilor greci*.

Modurile grecești antice se formau — după cum rezultă din tratatele de specialitate — prin juxtapunerea de tetracorduri, numite la ei „*echoi*“. Sunetele extreme ale tetracordurilor erau imuabile — „*estotes*“ — ele formînd coloanele de neclintit ale construcției melodice într-un mod sau altul.

Pentru Aristotel, sunetele „*estotes*“ constituiau ceea ce el numea *corpul armoniei*³ („to soma armonias“).

Iată mai jos, spre exemplu, *corpul armoniei* dorice (al modului antic doric):



După cum se observă, raportul intervalic dintre sunetele „*estotes*“ ale „*corpului armoniei*“ era, la grecii vechi, cel de *consonanță*: octave, cvinte și cvarte perfecte⁴, prefigurîndu-se astfel un principiu întîlnit, în genere, în construcția sistemelor modale, inclusiv în aceea a modurilor bizantine.

¹ În limba greacă, *istimi* = a stabili, a rămîne fix.

² În limba greacă, *metaboli*: schimbare de formă sau de loc.

³ Ferrètti, P. Paolo M. Abate: *Harmonica e ritmica nella musica antica*, op. cit. pag. 137.

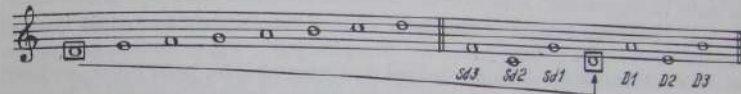
⁴ Intervalele perfecte de octavă, cvintă și cvartă sînt considerate consonante în toate sistemele modale cunoscute în trecut.

Sunetele intermediare din cadrul tetracordurilor erau, în schimb, considerate mobile, „*metaboles*“, întrucît își puteau schimba înălțimea, generînd tetracordurile muzicale antice: diatonice, cromatice și enarmonice.

3. ORDINEA REALĂ (NATURALĂ) A SUNETELOR ÎN MODURI

Pe alt plan al funcționalității muzicale, descifrăm în modurile bizantine o funcționalitate cu implicații mai adînci, de ordin teoretic, estetic, filosofic și chiar matematic, bazată pe succesiunea sunetelor din cvintă în cvintă perfectă (succesiunea pytagoreiană). Este vorba de *ordinea reală* a sunetelor în moduri, ce corespunde principiului fizic (natural) al producerii sunetelor, fiecare sunet fiind considerat cvinta perfectă a celui precedent, așa cum rezultă din fenomenul rezonanței.

Mai jos, redăm *ordinea reală* a sunetelor în scara generală diatonică bizantină avînd *baza* pe sunetul *re*:



Ordinea funcțională astfel definită ne demonstrează că, în fapt, modurile diatonice bizantine sînt alcătuite printr-o succesiune de *dominante superioare* și *inferioare* („*subdominante*“) raportate în totalitate unui *sunet central* („*bazului*“). În cazul de mai sus, modul diatonic respectiv este alcătuit dintr-un sunet *re* ca „*bază*“ („*tonică*“), avînd trei sunete din regiunea „*dominantei*“, și trei sunete din regiunea „*subdominantei*“.

Implicațiile ce pot decurge dintr-o astfel de analiză privesc eventuale tratări armonice-polifonice ale modurilor bizantine, precum și considerațiile de etos, fiecare mod prezentînd calități expresive proprii legate direct de raportul și echilibrul funcțional dintre „*dominantele*“ sale superioare și cele inferioare.

În modurile *cromatice*, raportul funcțional de această natură se determină și prin sunete venind din regiunea îndepărtată a „*dominantelor*“, respectiv a „*subdominantelor*“, deci prin sunete care rup lanțul consecvenței naturale (din cvintă în cvintă perfectă). În acest sens, vom da ca exemplu schema funcțională a cromaticului 2, în componența căruia intră și două sunete din regiunea îndepărtată a „*subdominantelor*“:



Preceptele astfel formulate privind *ordinea reală* a sunetelor în moduri vor fi utilizate în partea ultimă, rezervată — după cum s-a mai spus — analizelor morfologice ale melodiei bizantine.

4. CONCRETIZAREA ȘI FORMULAREA FUNCȚIILOR PE CARE LE ÎNDEPLINESC SUNETELE ÎN MODURILE BIZANTINE

Au fost expuse mai înainte criteriile generale de detectare a funcțiilor modale în melodica bizantină, pe baza cărora putem trece, în continuare, la departajări funcționale mai nuanțate.

Pe acest plan, sunetele care îndeplinesc un rol definitoriu pentru structura unui mod sau altul în melodica bizantină sînt următoarele:

- tonul (sunetul) fundamental
- sunetul dominantic („dominantă“)
- subtonul
- finala modală

Le vom preciza, pe rînd, sensul — accepțiunea teoretică — și corespondența lor în sistemul de funcții tonale cu care în genere sîntem obișnuiți a opera în teoria funcționalității sunetelor în sistemele muzicale melodice și armonice.

a) *Tonul sau sunetul fundamental* al modului, numit în teoria muzicii bizantine românești și *bază* („baz“),¹ îndeplinește — ca și *tonica*, echivalentul său din tonalitate — importantul rol de *centru melodic polarizator*, în jurul lui și spre el gravitînd toate sunetele prin atracții modale specifice (formule și cadențe melodice, isonuri).²

„Nu putem gusta (aprecia n.a.) o succesiune de sunete — ne spune Gevaert —, nu putem chiar s-o întonăm cu precizie fără să o legăm de un punct fix de plecare, de o „tonică“.“³

Cele afirmate de Gevaert, gîndindu-se la sistemul de funcții din conceptul tonal de creație — în speță la „tonică“ —, sînt cu atît mai valabile în muzica bizantină, în care actul interpretării este, de obicei, pregătit me-motehnic printr-o formulă melodică scurtă, constituită în jurul tonului fundamental al modului („bazului“).⁴

A lua „tonul“ înainte de a se începe interpretarea propriu-zisă a melodiei înseamnă, în practica muzicii bizantine, a preludia această formulă melodică în jurul „bazului“, deci a impune și afirma *ab initio* elementul constitutiv principal al modului.

Locul și poziția „bazului“ (sunetului fundamental) în scara modală va fi pe unul din sunetele fixe ale sistemului — sunetele „estotes“ —, dar nu în toate cazurile pe treapta I a scării, ca în tonalitate, ceea ce constituie o particularitate a funcționalității modale bizantine, după cum se va concre-

tiza în ultima parte a lucrării, cu prilejul tratării morfologice a melodicii fiecărui mod.¹

b) *Sunetul dominantic* — „dominantă“ —², deși nu este menționat ca atare în teoria muzicii bizantine, constituie cea de-a doua funcție principală (predominantă) în mod, reprezentînd sunetul de elevație și persistență pe firul melodic.

Împreună cu „bazul“ — sunetul fundamental al modului — formează cei doi piloni pe care se reazemă și se deapănă întreaga melodie. De fapt, cîntarea bizantină se constituie dintr-o undă cu numeroase arcuiri melodice, mai mari sau mai mici, polarizînd între sunetul fundamental și „dominantă“ modală.

Din punct de vedere al rolului celor două sunete principale în alcătuirea melodiei, *dominantă* reprezintă *elementul de mișcare* (elementul cinetic), iar *bazul* (*tonica*) trece drept *element de repaus melodic*, fiind invocat mai ales în formulele de cadențe interioare și finale.

Locul (poziția) „dominantei“ în scară va fi pe unul din sunetele consonante din interiorul octavei modale, depinzînd de caracteristicile structurale proprii unui mod sau altul.

De menționat că în unele structuri modale rolul de „dominantă“ este îndeplinit, pentru aceeași melodie, de două sunete consonantice, deci vor fi și moduri cu două „dominante“, ceea ce constituie o altă particularitate a funcționalității modale bizantine.

În melodiile construite după principiul roșii, „dominantă“ scării diapason — adică a modului octavian — preia rolul de centru polarizator în mod, substituindu-se astfel „bazului“; de aceea, în multe cazuri, cele două sunete predominante în mod se confundă ca greutate funcțională. Fenomenul este și mai accentuat cînd firul melodic se instalează mai mult timp în zona sunetului „dominantă“ și atrage după sine și isonul cîntării, sporindu-și astfel forța de gravitație proprie, ca într-un proces evasimodulatoriu.

¹ Întrucît „bazul“ — sunetul fundamental în modurile bizantine — corespunde ca funcție și rol cu cel al „tonicii“ din sistemul tonal de creație, pentru simplificarea și unificarea terminologiei muzicale funcționale, îl vom denumi uneori — în studiul de față — și „tonică“, făcînd însă precizarea importantă că în melodica bizantină natura (esența) și „tonică“, făcînd însă precizarea importantă că în melodica bizantină natura (esența) atracțiilor spre acest sunet este alta, supunîndu-se altor legi decît cele de concept tonal autentice, unde definitorii sînt rezolvările și atracțiile armonice (de sens vertical). Din aceeași rațiune vom adopta și noțiunea de „dominantă“ pentru cel de-al doilea sunet cu funcție principală în modurile bizantine (de la punctul b) — pe care o considerăm mai adecvată decît cea de „repercusă“, împrumutată din teoria modală a lui *cantus planus* gregorian.

Notă. Sunetul fundamental, care îndeplinește de regulă și rolul de finală modală, va fi însemnat în diferitele scheme ce le vom utiliza în lucrarea de față prin inițiale „D“.

² În modurile de tipul *cantus planus* sunetul dominantic a primit următoarele denumiri: *tonus currens* = sunetul care „curge“, „se mișcă“ (în opoziție cu *vox finalis*, care este „static“, „cadențial“); *tuba* = (sunetul) „trîmbiță“; *repercussa* = (sunetul) care „bește în ochi“; *chorda* = (sunetul) „coardă de recitare“ — devenit mai tîrziu, în conceptul tonal, *dominantă*.

¹ Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*. București, 1845, pag. 84.

² Pentru rolul îndeplinit de acest sunet în modurile bizantine, ar fi foarte potrivite două expresii provenind din lexicul german de specialitate: „Grundton“ = sunetul de bază (fundamental) și „Erzeugerton“ = sunetul generator, sunetul „părinte“. (Apud Karthaus, Werner. *Das System der Musik*, Edit. Robert Lienau, Berlin — Lichterfelde, 1962, p. 5.)

³ Gevaert, Aug. Fr. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Gand, 1875, p. 161.

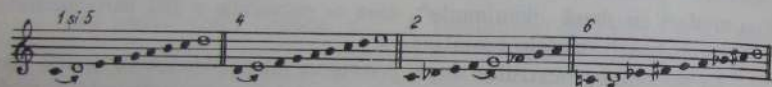
⁴ În partea ultimă a lucrării se dau „formulele de acordaj“ ale fiecărui mod bizantin cu variantele respective.

Remarcăm deci labilul joc funcțional de la mijlocul octavei modale bizantine (jocul dominantic), care aduce adesea „dominantele” la importanța și rolul unor tonici secundare.¹

Datorită importanței celor două sunete cu funcții principale în mod — „bazul” (tonica) și „dominanta” —, totul în melodică bizantină este astfel conceput și construit încât acestea să fie puse în valoare și subliniate în chip deosebit, prin auzirea lor repetată, cadențarea frecventă pe ele, îmbrăcarea lor ornamentală, mutațiile isonice pe acestea, încărcarea lor cu forță atractivă în dispozitivul melodic — într-un cuvânt, în jurul lor, și în funcție de ele, evoluind întreaga melodie. În acest sens, Anton Pann redă cit se poate de elocvent — în prea frumosul grai al timpului — rolul deosebit al celor două sunete „stăpînitoare” ale modului:

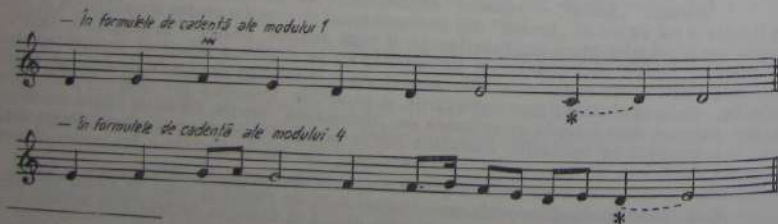
„Sunete stăpînitoare sînt acele a căror calitate (funcțiune n.a.) lucrează neconștient în ehu, sau sunetele care se aud mai cu oșebire; în care ehlul îi place să se plimbe mai mult.”²

c) Subtonul (*subtonum modi* în *cantus planus*) ființează în acele moduri în care treapta inferioară „bazului” (tonicii) se află la interval de ton (dedesubtul tonului principal), adică în jocurile 1, 4, 5, 2 și 6 (numai sub „bază”, nu și în acut):



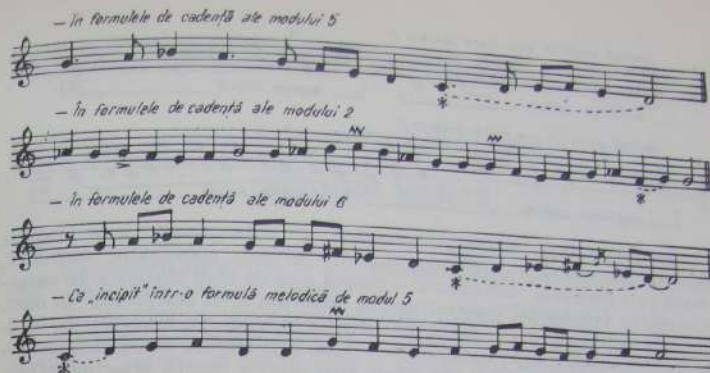
În limbajul modal, totdeauna relația *subton-ton* (tonică) a creat structuri și raporturi specifice modale, fiind opusă celei de *sensibilă-tonică* din conceptul tonal de creație.

Rolul funcțional modal aparte al subtonului apare mai ales în formulele de *cadențe* — interioare sau finale —, uneori însă și în formulele de *inceput* ale melodiei. De exemplu:



¹ Cîntările în mișcare vie — în tactul irmologic — prezintă frecvent acest proces al transferării centrului polarizator de pe „tonică” modului pe „dominanta” lui. Aspectul modal bizantine.

² Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, op. cit., p. 92.



d) *Finala* modului (*vox finalis* în *cantus planus*) constituie — prin definiție — sunetul de sfîrșit al unei cîntări bizantine.

De regulă, *nota finală* coincide cu „bazul” modului respectiv — deci cu sunetul fundamental polarizator —, dar, excepțional, ea poate fi, în muzica bizantină, și pe alt sunet.¹

Coincizînd adesea cu „bazul”, sunetul final se încarcă de importanță modală deosebită, concurînd — prin efectul său conclusiv — la desăvîrșirea sentimentului modal propriu unei melodii, chiar și în cazul că acest sentiment a fost mai puțin fixat pe parcurs:

„La începutul unei melodii — spune Guido d'Arezzo — nu putem ști ce va urma, dar așteptînd sunetul său ultim, noi înțelegem tot ce l-a precedat.”²

Greutatea (importanța) modală a „finalei” este susținută prin formule speciale de *cadențare* — cu sens conclusiv — pentru fiecare din cele opt moduri.³ Vom da numai cîteva exemple:



¹ După cum se cunoaște, în *cantus planus vox finalis* coincide de regulă cu sunetul fundamental al modului, ceea ce constituie o deosebire față de conceptul modal bizantin și cel popular, unde finala poate fi și pe alte sunete din sistem.

² *Encyclopédie de la Musique*. Fasquelle, Paris, Tome III, p. 460.

³ Studiul tipologic al cadențelor finale ale fiecărui mod se face amănunțit în partea a III-a a lucrării.



În genere deci, momentul cadențării pe nota „finală” este pregătit printr-o linie melodică largă, cuprinzând o ultimă culminație melodică, urmată de o desinență desfășurată — pentru a se da ideii muzicale un caracter concludiv indubitabil, corespunzând cu importanța lui *vox finalis* în mod.

Alte sunete cu funcții precis determinate în modurile bizantine nu întîlnim¹, toate sunetele componente însă — după cum rezultă din legile funcționalității modale — converg și gravitează spre cele cu funcții principale (predominante), alcătuind un angrenaj modal bine încheiat.

Sintetizînd, vom reține următoarele distribuiri (departajări) de funcții ale sunetelor în modurile bizantine:

- *bazul* (*tonica*), sunet polarizator principal;
- *dominanta*, sunet de elevație și persistență pe firul melodic;
- *subtonul*, sunet auxiliar în alcătuirea formulelor și cadențelor modale;
- *finala*, sunetul de încheiere (cu caracter concludiv) a melodiei.

Toate aceste funcții, coroborate cu rolul celorlalte în alcătuirea melodiei, reflectă jocul dintre sunetele *estotes* și cele *metaboles* ale modului, importanța diferențiată și greutatea lor specifică în angrenajul funcțional modal.

RITMUL ÎN MUZICA BIZANTINĂ

DEFINIREA NOȚIUNII

Un element structural de primă importanță în arta muzicală îl constituie — de bună seamă — *ritmul*.

Veștii greci considerau ritmul drept „ordine a mișcării”, și obișnuiau să aplice legile sale cele mai generale — legea simetriei, a proporției, a periodicității, a unității în multiplicitatea părților etc. — oricăror arte, implicit muzicii.

Ritmul este „ordinea mișcării”, afirmă *Platon*; constituie „ordinea în ansamblul timpilor”, ne asigură *Aristoxenos*; este „sinteza ordonată a timpilor”, cum îl definește *Nicomachus*; prin timpi înțelegîndu-se, la cei vechi, în ceea ce privește muzica, duratele articulate și nearticulate ale acestora (sunete și pauze).

Gîndirea modernă despre ritm n-a făcut decît să lărgască sensul noțiunii antice și aplicabilitatea ei, socotind — în sinteză — că funcțiunea ritmului în muzică este de „a ordona, coordona și subordona”¹ mișcarea tuturor elementelor sale de expresie, în speță a tuturor componentelor acestei arte.

Cu alte cuvinte, ritmul reprezintă în arta sonoră obirșia mișcării — „*principium movens*”² —, fără ritm nefiind posibilă constituirea vreunui din mijloacele de exprimare ale muzicii (melodie, armonie, polifonie, forme etc.).

În orice ritm muzical se disting și acționează — într-o relație organică — trei componente³:

- *ritmul propriu-zis*, cu infinitele sale forme de manifestare, rezultînd din orînduirea și îmbinarea artistică a duratelor (sunete și pauze);
- *metrul* (măsura), reprezentînd cadrul pe care se desfășoară ritmul propriu-zis, alcătuit din repere isohrone (periodice), pe baza cărora mișcarea ritmică se desfășoară ordonat, măsurat;
- *tempoul*, elementul determinant al gradului de evoluare a mișcării ritmice.

În teoria și știința despre ritm, studiul formelor ritmice — adică al ritmului propriu-zis — poartă numele de *ritmică*, iar cel privind sistemul de măsurare a ritmului alcătuiesc *metrica*.

¹ În teoria modală bizantină nu se utilizează — spre exemplu — funcția de *sensibil* (*subsemitonium modi*), nefiind invocată în vreun fel, deși „sensibilizări” melodice expansive și depressive — mergînd pînă la subtilitatea sfertului de ton — există, după cum s-a arătat deja la descrierea scărilor modale. Datorită substratului său armonic, *sensibil* nu constituie o funcție specific modală, ea aparținînd conceptului tonal de creație (tonalității).

¹ Ferretti, P. Paolo M. Abate. *Harmonica e ritmica nella musica antica*, op. cit., pag. 248.

² Toduță, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului*, vol I, op. cit., pag. 357.

³ Vezi Giuleanu, Victor. *Principii fundamentale în teoria muzicii*. București, Editura muzicală, 1975, pag. 397.

Cît privește *tempoul*, acesta constituie un factor de referință comun atît ritmului, cît și metrului muzical, realitate ilustrată cu pregnanță în muzica bizantină, unde formele ritmice și cele metrice se structurează în funcție de cele patru ipostaze determinate de *tempoul* cîntărilor: recitativă, irmologică, stihirică și papadică¹.

Noțiunile astfel precizate ne permit trecerea la studiul ritmului în muzica bizantină, artă în care acesta prezintă aspecte particulare, în funcție de structurile specifice, de caracterul cîntărilor, de stilurile și evoluția lor în timp — ritmul constituind un criteriu stilistic de cea mai mare greutate.

Pe rînd, vor fi studiate, în continuare, *ritmica*, *metrica* și *tempoul* în muzica bizantină.

RITMICA

Noțiunea de „ritmică“ ne conduce și în muzica bizantină la ideea de configurații (structuri) ritmice, care se determină prin cei doi factori cunoscuți din teoria generală a ritmului:

- asocierea de *durate*, egale sau inegale,
- sistemul de distribuire a *accentelor*.

1. FORMELE RITMICE ÎN RAPORT CU DURATELE UTILIZATE

Generalități

În muzica bizantină, *durata fundamentală* de la care pornesc asocierile și alcătuirile tuturor formulelor ritmice cu care lucrează această artă este *durata de 1 timp*, sau de o *bătaie*.

În jurul ei și prin ea se organizează orice ritm, rolul său de element principal în structurarea ritmului fiind evident chiar și în melodiile de tipul melismatic din cîntările papadice.

Folosind această unică durată, de 1 timp, ca etalon și referință pentru orice ritm — din care apoi generează toate formulele —, înseamnă că în muzica bizantină acționează un *sistem ritmic monohron*.¹

În transcrierile pentru muzica occidentală, această durată fundamentală a ritmicii bizantine se notează prin valoarea de „pătrime“ sau — cum obișnuiesc unii paleografi — prin cea de „optime“.²

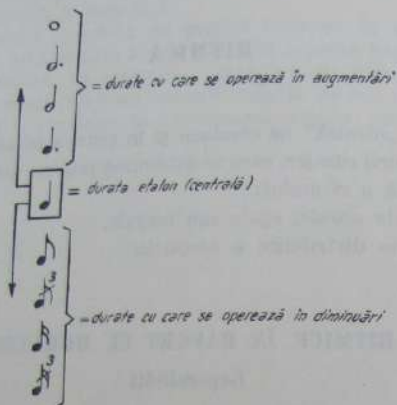
Ca funcție și importanță, *durata-etalon* a muzicii bizantine se aseamănă cu *hronos protos* („timpul prim“) din ritmica elină, cu deosebirea că acesta nu suporta decît augmentări. În ritmica bizantină însă, o asemenea durată ajunge — prin evoluția formelor specifice — să suporte atît augmentări, cît și diminuări (divizări).³

¹ În limba greacă, *monos* = singur, unic; și *hronos* = timp; în sensul că la baza ritmicii stă o singură durată coordonatoare.

² În studiul de față vom folosi „pătrimea“ ca durată fundamentală în ritm pentru toate transcrierile din notația bizantină, în afară de cele citate după autori care le-au transcris deja utilizînd optimea. De fapt, lucrurile nu se schimbă decît grafic (vizual), dacă s-ar pleca de la „optime“ ca durată de bază, structurile ritmice rămînd desigur aceleași.

³ Pînă în secolul XIII, „timpul prim“ (*hronos protos*) bizantin era indivizibil, putînd fi numai augmentat (apud Petresco, I.D. *Les idiômetes et le canon de l'Office de Noël*, op. cit., pag. 59).

Din analiza textelor muzicale bizantine mai vechi și mai noi, rezultă că desenul ritmic al acestora se alcătuiește din combinații ritmice cu duratele cuprinse în diagrama următoare:



O primă concluzie ce putem trage din diagrama de mai sus: ritmica bizantină este o *ritmică proporțională*, toate duratele derivind din cea centrală, prin augmentări și diminuări proporționale.

După cum vom observa însă mai târziu, această proporționalitate este de o anumită labilitate, vecină cu *ritmul de concept liber*, mai ales în cântările papadice, din cauza unei agogici foarte subtile și permanente pe care interpreții soliști ai muzicii bizantine o folosesc în voce.

Semnificativ este, de asemenea, faptul că în diagramă n-au fost menționate pauzele — valorile ritmice nearticulate —, pentru bunul motiv că muzica bizantină utilizează foarte rar pauzele de natură ontologică, deci cele ce iau parte la alcătuirea formulelor ritmice.

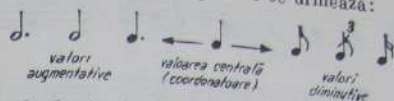
Vom întâlni în schimb pauzele de natură fiziologică, sub forma cezurilor și respirațiilor¹, ce coincid cu sfârșitul incizelor și frazelor melodice, însemnate, de regulă, în textul scris, prin *mărturii*², semne grafice care trasează conturul sintactic al cântărilor.

Asemenea pauze au, desigur, o importanță deosebită de natură sintactică, iar nu una morfologică, servind în actul interpretării artistice la expunerea ideilor muzicale printr-o logică frazeală ce le conferă inteligibilitate și claritate.

Lipsită aproape cu desăvârșire de aportul pauzelor în constituirea ritmului, melodia bizantină se va caracteriza prin *sonorități continue* — a una ce lucrează îndeosebi prin expresia intonațională, căreia îi subordonează orice desfășurare de natură ritmică.

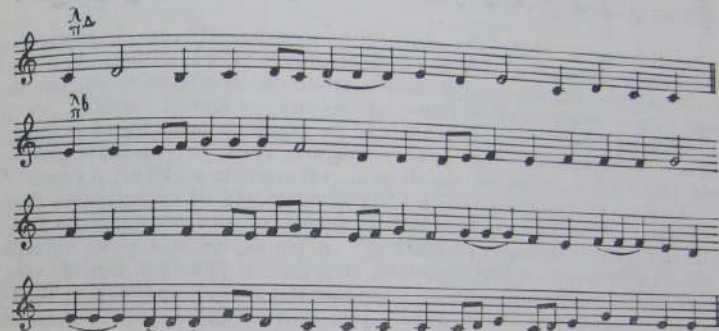
¹ În terminologia germană de specialitate, *Atempausen*: pauze de respirație.
² A se vedea pag. 101

Revenind la cantitatea și felul duratelor din diagrama de mai înainte, vom mai menționa că, în practică, ritmica bizantină utilizează un număr și mai restrins de durate, în special pe cele ce urmează:

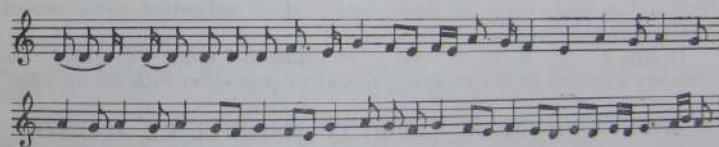


Citeva exemple de ritmică bizantină, din epoci diferite, ne vor confirma cele de mai sus.

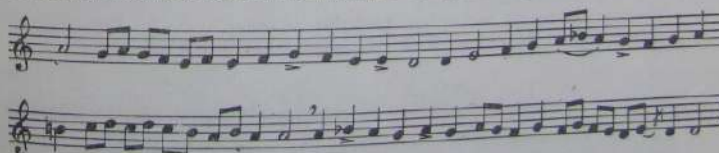
a) *Formule de intonație ale modurilor* din manuscrisele Grottaferrata¹ (sec. XII):



b) *Imn de la Suceava* de Eustație² (sec. XVI), folosind ca durată fundamentală în transcriere valoarea de optime:



c) „*Osie Pater*“ de Petru Lampadarie³ (sec. XVIII–XIX), folosind ca durată fundamentală în transcriere valoarea de pătrime:

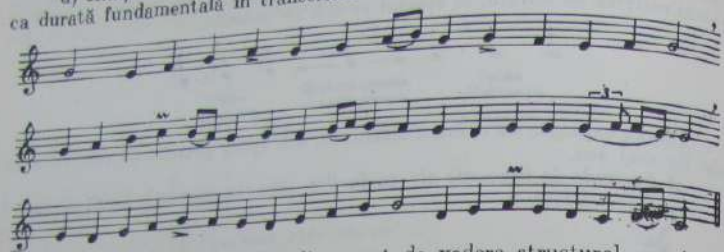


¹ Petresco, D. *Le Père. Les idiomes et le canon de l'Office de Noël*, op. cit., p. 30.

² Panțiru, Grigore. *Notă și churile muzicii bizantine*. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, pag. 85.

³ Petru Lampadariusu tu Peloponnisu, *Syntomon Doxastarion*. En to tu Bukorestiu neosizato Tipografio, 1820, p. 3.

d) Antifonul al patrilea de Dimitrie Suceveanu¹ (sec. XIX), folosind ca durată fundamentală în transcriere valoarea de pătrime:



Putem acum conchide că, din punct de vedere structural, asocierile de durate în muzica bizantină dau formule ritmice simple, ritmuri line, do-moale, potolite, liniștite — supunându-se credincios unui melos extrem de bogat pe plan intonațional, cu contururi sinuoase, cu arcuiri variate.

Ritmica bizantină se aseamănă mai degrabă cu acele figuri și volute succesive ce se văd alunecând printr-o mișcare egală pe suprafața curgătoare a unui fluviu, iar nu cu cele ale unui „val mare, în scobituri și creste”.²

Ca semn al acestei supunerii fidele a ritmului față de emanciparea până la emfază a melodiei este și faptul că, în genere, muzica bizantină nu folosește decât rareori ritmurile punctate sau cu pauze, ori suitele de sincope și alte formule care ar conferi o anumită vivacitate și vioiciune facturii sale, ceea ce, desigur, ar contrasta cu caracterul acestei muzici, apărut și în Răsărit — precum *cantus planus* în Apus — prin stricte canoane ecleziastice, în dezvoltarea sa.

Dept consecință, formele ritmicii bizantine vor depinde în totalitate — prin structurile lor — de principiile și condițiile melodiei; de aceea, în această artă se poate vorbi, pe drept cuvânt, de o autentică *ritmie melică* (*Melische Rhythmik*³).

În fapt, nu vom întâlni în muzica bizantină nici măcar un singur caz în care, din punct de vedere expresiv, ritmul să prevaleze față de melodie.⁴

2. FORMELE RITMICE ÎN RAPORT CU SISTEMUL DE ACCENTE

Pe lângă asocierea de durate — egale sau inegale — un rol important în configurarea ritmului îl au accentele (*ictusurile*), care, în ritmica muzicii bizantine, provin din două surse:

- poezia universală (accentele textului literar)
- ritmica muzicală propriu-zisă (accentele textului muzical).

¹ Suceveanu, Dimitrie. *Anastasimataru bisericesc*. Iași, Tipografia Sfintei Mitropolii, 1888, pag. 337.

² Fasquelle. *Encyclopédie de la Musique*, Tome II. Paris, 1959, p. 125.

³ Keller, Wilhelm. *Handbuch der Tonsetzlehre II*. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1959, p. 35.

⁴ Poziția secundară pe care o are ritmul față de melodie în muzica bizantină credem că stă la baza subestimării lui de către majoritatea tratatelor de specialitate, mergând până la completa ocolire a problematicei despre ritm în discuțiile teoretice — sau cele de natură estetică —, ceea ce desigur duce la necunoașterea în întregime a mijloacelor de expresie caracteristice acestei arte.

Cu toate că forma neversificată — deci de proză — a textelor literare apare predominant în muzica bizantină, nu se poate însă trece cu vederea înfățișarea lor evasipoeitică, amintind de vechi psalmi, ode și poeme a căror evoluare — cu versete și paragrafe — imprimă adesea ritmicii o cadență ca de vers (formă poetică latentă). De altfel, mult timp cântul bizantin a fost interpretat ca proză poetică¹.

Pe un asemenea fond aproape poetic i-a fost destul de ușor muzicii bizantine să transplanteze în textele sale literare ritmurile clasice ale poeziei universale, cunoscute *ab antiquo*, precum: ritmuri trohaice, iambice, dactilice, anapestice, peonice, ionice etc.

Trebuie făcută însă o precizare: ceea ce în ritmica antică era clădit după cantitatea celor două silabe — *longa* și *brevis*² — în muzica bizantină se transformă în silabe „tone” (accentuate) și „atone” (neaccentuate) ale fiecărui cuvânt.

Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efreem Sirianul (306—373), care înlocuiește *principiul alungirii și scurtării silabelor* — în vigoare la grecii antici — cu acela de *accentuare și neaccentuare* a silabelor.³

Așadar, relația ritmică de cantitate dintre *longa* și *brevis* devine în ritmica bizantină o relație de intensitate, ritmul ascultind acum de *silabele accentuate și neaccentuate* ale cuvintelor.⁴

Pentru analizele de rigoare redăm, în continuare, principalele tipare ritmice sub forma clasică a picioarelor (podioilor).

Picioare (podii) ritmice

Asocierea și jocul dintre silabele accentuate și neaccentuate ale cuvintelor generează unitățile ritmice denumite „picioare” („podii”⁵).

Cu ajutorul lor se pot identifica — în ritmica universală cultă sau populară — atît ritmurile poetice, cît și cele de proză.

Sub aceste forme bazate pe accente (ictusuri), ritmurile lucrează și în muzica bizantină; de aceea redăm, mai jos, tabelul celor mai răspindite dintre tiparele ritmice clasice.

¹ Bernaldo, Julio de Quiros. *Elementos de ritmica musical*. Buenos-Aires, Barry & Cia. 1955, pag. 179.

² În limba greacă, expresiile corespunzătoare: „makros” și „orhisis”.

³ Gruber R.I. *Istoria muzicii universale*. București, Editura Uniunii compozitorilor din R.P.R. Partea I, 1961, pag. 111.

⁴ Trecerea de la condițiile ritmicii antice grecești bazate pe relația de cantitate la *longa-brevis* la ritmica bazată pe relația de intensitate (silabe *tone* și *atone*) coincide cu procesul de formare a limbilor moderne europene, care părăsesc topica veche greacă și adoptă principiul accentuării unei singure silabe în cuvânt, restul fiind neaccentuate.

Th. Reinach — Într-un studiu asupra prozodiei latine — ne asigură că pentru Occident încă din secolul lui Augustus (sec. I. e.n.) se înregistra triumful accentului asupra cantității silabelor, datorită influenței limbajului popular (vezi Machabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales*. Paris. Payot, 1928, pag. 32).

⁵ În limba greacă, *pus* — *podos* = picior.

a) *Ritmuri simple* (alcătuite din 2 sau 3 elemente primare)

De două elemente ¹	♩ ♩
— troheu	♩ ♩
— iambul	♩ ♩
— spondeu	♩ ♩
— piric	♩ ♩
De trei elemente	♩ ♩ ♩
— dactilul	♩ ♩ ♩
— anapestul	♩ ♩ ♩
— amfibrahul	♩ ♩ ♩
— creticul	♩ ♩ ♩
— bahic	♩ ♩ ♩
— antibahic	♩ ♩ ♩
— molosul	♩ ♩ ♩
— tribrahul	♩ ♩ ♩

b) *Ritmuri compuse* (alcătuite din reunirea a două sau mai multe ritmuri simple, binare sau ternare)

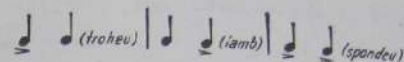
— ditroheu (dublul troheu)	♩ ♩ ♩ ♩
— diiambul (dublul iamb)	♩ ♩ ♩ ♩
— dispondeu (dublul spondeu)	♩ ♩ ♩ ♩
— hoiambul (troheu + iamb)	♩ ♩ ♩ ♩
— antispastul (iamb + troheu)	♩ ♩ ♩ ♩
— ionicul major	♩ ♩ ♩ ♩
— ionicul minor	♩ ♩ ♩ ♩
— epitrilul I	♩ ♩ ♩ ♩
— epitrilul II	♩ ♩ ♩ ♩
— epitrilul III	♩ ♩ ♩ ♩
— epitrilul IV	♩ ♩ ♩ ♩
— peonul I	♩ ♩ ♩ ♩
— peonul II	♩ ♩ ♩ ♩
— peonul III	♩ ♩ ♩ ♩
— peonul IV	♩ ♩ ♩ ♩

¹ Silaba accentuată („tonă”) va fi redată prin semnul ♩, iar cea neaccentuată („atonă”) prin semnul ♪.

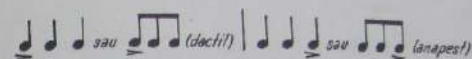
Catalogul s-ar putea completa cu ritmuri mai dezvoltate — din combinații de mai multe elemente binare și ternare —, dar nu insistăm asupra lor. Ele vor apare fie prin repetarea aceleiași formule, ca în *ritmurile poetice*, fie prin amestecul de ritmuri diferite, ca în *ritmurile de proză*.

Aceleași forme ritmice pot fi obținute și în desene alcătuite numai din valori egale, prin simpla plasare a ictusului (accentului) pe una sau alta din valori, după cum s-a menționat mai înainte. De exemplu:

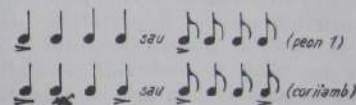
— ritmuri *simple* din două elemente



— ritmuri *simple* din trei elemente



— ritmuri *compuse*



Proiectarea ritmurilor de mai sus pe fondul textului literar bizantin ne relevă o ritmică de mixtură (eterogenă), cum vom observa din exemplul următor:

I. Popescu - Pasărea. DIN TINEREȚILE MELE
(Utrenten pag. 58)



Formule ritmice obținute prin accentuările prozodice ale cuvintelor 1:

Din ti-ne, re-lu-le me-le vră-ma-zul mă-i-sa-te-le
dactil dactil dactil dactil penta

și cu de-shi-tări mă-a-prin-de
trocheu anapest dactil

la-tă cu nă-dă-đu-ia-du-mă surge ti-ne Doa-mne, il
trocheu penta penta trocheu dactil

bi-tu-esc pre el
anapest spondee

În majoritatea cazurilor a fost respectată accentuarea ritmică proprie limbilor moderne (o singură silabă accentuată în fiecare cuvint, restul fiind neaccentuate), excepție de la această regulă făcând cuvintele monosilabice, care intră de obicei în structurile ritmice ale cuvintelor vecine — fiind sau nu accentuate —, urmînd ca acest lucru să vină prin importanța lor melodică. Observăm, de asemenea, că silabele purtătoare de melisme (2—3 note pe o silabă) coincid cu accentele ritmice (accentele tonice), căci melismul subliniază importanța unei silabe în contextul celorlalte din cuvint.

O problemă care se pune în legătură cu formele ritmice provenind din proză este și aceea că, în cazul transpunerii textelor literare din limba greacă, limba de origine a cîntării bizantine, în alte limbi europene — rusă, română, bulgară, srbă etc. —, va fi nevoie ca în traducere să se respecte accentuările de cuvinte proprii fiecărei limbi, altfel vor apare accentuări — și deci ritmuri — nefirești pentru muzica respectivă.

Vom da mai jos o melodie bizantină pe text grecesc și românesc, în care sînt respectate legile de accentuare ritmică în ambele variante:

Dimitrie Cutavas. CASA EFRATULUI

Ex 2

¹ Deasigur, soluția propusă nu este unica posibilă, atît în privința accentuării cuvintelor monosilabice, cît și a grupării silabelor în plicare ritmice. În funcție de structura melodică și de accentuările frazelor, formele ritmice pot fi tratate și de altă manieră.

Cîntările bizantine cărora li se transmit ritmurile textului literar sînt, în primul rînd, cele în varianta *irmologică* a modurilor și, în parte, cele în varianta *stihirică*, acestea din urmă utilizînd mai frecvent distribuiri melismatice.

Ritmul de proză nu mai este însă propriu cîntărilor *papadice*, în care textul literar este cu totul dezafectat de legătura lui cu muzica¹. În aceste cîntări, ritmica se va forma după criterii pur muzicale (ritm muzical), cum vom căuta să explicăm în cele ce urmează.

b) Formele ritmice venind din principii de lucru strict muzicale

Intrucît în muzica bizantină există destule cîntări — mai ales cele papadice și în parte și cele stihirice — în care nu mai poate lucra principiul ritmic al silabelor accentuate și neaccentuate din cuvint, va trebui să cercetăm desfășurarea fenomenului ritmic în însăși muzica.

Trecerea pe repere exclusiv muzicale în stabilirea formulelor ritmice ale acestor cîntări ne trimite din nou la tezele antice eline privind ritmul — construit de data aceasta prin ceea ce vechii greci numeau „tîmpi” ritmici, deci în afara silabelor *longa* și *brevis*.

Prin *tîmp ritmic* — „*ritmikos hronos*” — grecii vechi înțelegeau *durata*, adică elementul prin care se redă un fragment, mai mare sau mai mic, din timpul fizic.

În conceptul ritmicii eline, timpul ritmic era de două feluri: *simplu* și *compus*².

Cel mai mic timp, numit „*elahistos*”, era *timpul simplu*, care nu se mai împărțea, fiind considerat indivizibil sau „*atomos*”; pentru scurtimea lui mai era numit și „*vrahis*”.

În viziunea lui Aristoxenos (354—300 î.e.n.), vestitul muzician al antichității eline, *timpul simplu* era echivalent cu ceea ce se cunoaște în teoria ritmului a fi „*timpul prim*” sau „*hronos protos*”.

Valoarea concretă a acestuia era cît o singură silabă din vorbire sau un singur sunet, ori un singur gest, deci era un element fără părți, necompus, „*hronos asintetos*”³.

Cu *timpul simplu* se făceau numai operațiuni de *adițiune* spre valori ritmice mai mari, și nicicum operațiuni de *diminuție* ritmică, fiind element „*atomos*” (indivizibil).

De la acest timp simplu pornea, așadar, să se formeze întregul sistem ritmic al muzicii eline, fenomen ilustrat întocmai și în creația muzicală populară.

Doi sau mai mulți timpi simpli alcătuiau *timpul compus*, un timp deci de sinteză, „*hronos sintetos*”, permițînd, prin natura lui, nu numai operațiuni

¹ A se vedea „Formele ritmului în cîntarea papadică” pag. 82.

² *Theoritikon mega tis musikis*, op. cit., pag. 63.

³ Ferretti, P. Paolo M. Abate. *Harmonica et ritmica nella musica antica*, op. cit., pag. 249.

de adăușie spre valori ritmice mai mari, ei și operațiuni de diminuție (divizare) în timpi primi.¹

În acest sens, Aristide Quintilian ne precizează: „*Primum igitur tempus est indivisibile et minimum quod signum appellatur...*”

*Compositum tempus est quod dividi potest.*²

Prin imbinările de timpi simpli și compuși, vechii greci ajungeau la aceleași forme ritmice pe care le obțineau din jocul de silabe *longa* și *brevis*, adică la unități ritmice mai mari având un tipar precis determinat de felul picioarelor (podilor), în alcătuirile prezentate deja mai înainte: picioare trohaice, iambice, dactilice, peonice etc.

Dacă vom considera timpul simplu — „timpul asintetos” — de valoarea unei optimi, iar timpul compus — „timpul sintetos” — de valoarea unei pătrimi, ne va fi ușor să stabilim factura ritmului în acele cîntări, stihirice sau papadice, în care textul literar, cu silabele lui „tone” și „atone”, nu mai poate fi decisiv.

Iată — spre exemplu — o melodie stihirică împănată de pasaje melismatice, în care accentele tonice ale cuvintelor nu ne mai pot configura ritmul:

Dimitrie Cutavas. IAR PUTERILE CERESH



Am subliniat în textul literar cele *II accente* ale acestuia³ — despărțite prin melismatica melodiei la distanțe apreciabile unul de altul, deci în imposibilitate de a se asocia și crea pe această cale (prin accentele de proză) vreo formă ritmică inteligibilă.

Analizînd însă ritmul melodiei citate prin parametri de natură muzicală — adică prin elementele sale „asintetos” și „sintetos” — și încadrînd fiecare

formulă ritmică prin bare punctate, ni se va lumina totul, ritmul dezvăluindu-și astfel tiparele clasice:



¹ Accentuare excepțională prin importanța melodică a sunetelor (apogioturi melodice), prevalînd asupra accentuării sincopale.

² Diviziuni melismatice ale valorii de *pătrime*, singura care se ia în seamă în alcătuirea ritmului (♩.♩.♩.♩).

³ Accentuare în formulă alcătuită din valori egale, cu ictusul pe nota cea mai importantă (prima din formulă), după cum s-a arătat la pag. 67.

Din cele de mai sus, se desprind cîteva caracteristici de structură pentru întreaga ritmică bizantină:

- formele ritmice sint, în principiu, de factură *asimetrică*, asigurînd astfel melodiei o libertate deplină în dezvoltarea sa; deci este o ritmică de concept liber, asimetria fiind complementul acestei libertăți;
- structurile omogene — binare sau ternare — din ritmia modernă nu caracterizează muzica bizantină, neexistînd aici categorii de ritmuri binare sau ternare (omogene);
- încadrarea ritmurilor muzicii bizantine în măsurile muzicale de tip occidental (binare și ternare omogene) constituie o inadvertență și necunoaștere a facturii lor specifice;
- dacă totuși travaliul armonic sau polifonic ar impune folosirea unor asemenea măsuri (omogene), în acest caz partitura cere să fie suplimentată printr-o serie de artificii grafice (accente obligate, legato-uri etc.), care să păstreze ictusurile și formele ritmice autentice ale acestei muzici.

¹ O asemenea durată de sinteză prefigurează ritmica proporțională modernă, care pleacă de la o valoare ritmică fundamentală oarecare, prin augmentări în valori ritmice mai mari, și, totodată, prin divizări în valori ritmice mai mici, ca în diagrama prezentată într-un paragraf anterior (A se vedea pag. 62).

² Aristide Quintilian, *Peri musikis*, volumen II, Amstelodami Apud Ludovicum Elsevirium, 1652, pag. 38. În traducere: „*Asadar, timpul prim este indivizibil și foarte mic care se numește semu... Timpul compus este acela care se poate divide.*”

³ Au primit accent și cuvintele monosilabice.

METRICA

Definirea noțiunii

În accepțiunea veche grecească, noțiunea de „metron”¹ era sinonimă cu aceea de „picioar” (ritmic), prin care se reda structura unui ritm oarecare, dar totodată se și „măsura” evoluarea lui în timp, prin numărarea unităților componente, care erau de factură poetică. De aici provine utilizarea unor expresii ca acestea: versuri *tetrametrice* (de 4 picioare), *pentametrice* (de 5 picioare), *hexametrice* (de 6 picioare) etc.

În accepțiunea modernă, noțiunea antică de „metron” (în limba latină „metrum”) a căpătat sensul restrâns de „măsură” — acel cadru fix, imuabil, alcătuit din timpi virtual accentuați și neaccentuați, pe care se desfășoară ritmul muzical propriu-zis.

În muzica bizantină, metrica prezintă un sistem extrem de simplu reducându-se la: metrul (*măsura*) de 1 tact² (o bătaie).

1. MĂSURA DE 1 TACT SAU DE 1 TIMP

Măsura de 1 tact constituie sistemul metric general al muzicii bizantine: orice ritm este controlat și supravegheat, în desfășurarea sa, prin acest unic tact (timp)³.

Ipotetic, 1 tact (timp) echivalează cu o bătaie uniformă a mîinii în jos și în sus, deci cu o bătaie ce se repetă *ad infinitum*, și la intervale egale⁴, măsurînd astfel scurgerea timpului.

„Tactul — spune Anton Pann — este purtarea mîinii în sus și în jos sau ardicare și lăsarea mîinii, spre pildă: de la intîia lăsare a mîinii pînă la desăvîrșita ardicare, de unde începe mina să se coboare către a doua lăsare, se numără timp de un tact”⁵.

Valorile ritmice ale oricărei melodii bizantine sînt raportate — în interpretare — acestui unic și constant etalon, asigurîndu-li-se astfel o evoluare omogenă.

Durata concretă a tactului (timpului metric) se determină în funcție de gradul de mișcare, adică de tempoul pieselor, totul desfășurîndu-se ea într-o măsură „în unu” din metrica muzicală occidentală.

Măsura nu se notează în nici un fel în partitura bizantină, ea fiind presupusă pentru execuția tuturor cîntărilor. De exemplu:

Nifon Ploesteanu.

CARTE DE MUZICĂ DE PSALTI-
CHIE, p. 117

În notație bizantină și occidentală



După cum se observă, la fiecare tact (bătaie) se execută o *pătrime*, care servește, în exemplul de mai sus, drept durată fundamentală (centrală) în ritm.

În acele cîntări în care *optimea* este în acest rol, de la sine înțeles că ea va fi executată (interpretată) la 1 tact. De exemplu:

I. D. Petrescu.

ÉTUDES DE PALÉOGRAPHIE MUSICALE
BYZANTINE, pag. 110

În situația că se fac transcrieri și prelucrări de muzică bizantină la una sau mai multe voci — armonice și polifonice —, cel mai firesc este ca să se utilizeze sistemul de măsuri alternative (alternanța de măsuri).

Compozitorii români contemporani care în operele lor pornesc de la o tematică bizantină — sesizînd această particularitate — folosesc măsurile alternative, cu scopul de a nu îngîrbi libertatea de desfășurare a ritmului, lăsîndu-l să se muleze după sinuozitățile liniei melodice.

Ilustrăm aspectul citînd un imn din *Simfonia a III-a*, „Bizantină”, de compozitorul Doru Popovici, unul din cei mai activi și pasionați propaga-

¹ În limba greacă, *metreo* = a măsura și *metron* = măsură.

² A nu se confunda cu expresia germană *der Takt*, prin care se redă o măsură întreagă de 2 sau mai mulți timpi din muzica occidentală, aici fiind vorba de o măsură de 1 singur timp.

³ Vezi Gudeanu, Victor. *Ritmul muzical*, vol. II. București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1959, pag. 125.

⁴ Ein *regelmässiger Takt*; apud Keller Wilhelm, *Handbuch der Tonsatzlehre*, II, p. 85 (op. cit.).

⁵ Pann, Anton. *Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*, p. 9 (op. cit.).

tori — prin inspirate lucrări simfonice și camerale — ai frumuseților inedite ale melosului bizantin:

IMN NR.2 (fragment)

5 Maestoso

S. T. *f* *pp* *mf* *p* *pp* *morendo* *ppp*

A. B. *f* *pp* *mf* *p* *pp* *morendo* *ppp*

lar noi, iar noi făr' de-nce-ta-re

Solenne *piu f*

stri-găm, stri-găm: Sla-vă în-tru cei desus lui

ff

Du-mne-zeu și pre pă-mînt pa-ce, pa-ce

ff

și-n-tre oa-meni bu-nă vo-i-re. A-min.

A-min.

A-min.

A-min.

2. RELAȚIA APROXIMATIVĂ DINTRE „TACTUL” BIZANTIN ȘI „TEMPOUL” CÎNTĂRILOR

Între tactul bizantin — etalonul metric unic — și tempoul cîntărilor se stabilește următoarea relație aproximativă:

- 1 tact (o bătaie) la 1/2 secundă în mișcarea irmologică, numit tact irmologic (tact viu);
- 1 tact (o bătaie) la 1 secundă în mișcarea stihirică, numit tact stihiric (tact mijlociu);
- 1 tact (o bătaie) la 1,1/2 secundă în mișcarea papadică, numit tact papadic (tact larg).

Cîntările recitative — de la sine înțeles — nu se măsoară prin tacte (nu se tactează), acestea desfășurându-se după cadența declamatorie liberă a textului literar.

3. TACTUL ÎNDOIT

În muzica bizantină românească a fost emis principiul metric al „tactului îndoit”, înțelegându-se prin aceasta execuția a două unități ritmice fundamentale la 1 tact (o bătaie).¹ Un asemenea tact îndoit se utilizează în cîntările rezezi din mișcarea irmologică și constă dintr-o măsurare „alla breve” (două valori normale la un tact) a ritmului acestor cîntări, ca în exemplul următor:

I. Popescu-Pasărea. CÎNTĂRILE TRIODULUI, pag. 57, prelucrare după Anton Pann

Eh 4 vu(mi)

f

A-ră-ta — lu-sau a-le a-dîn-cu-lui iz-voa-re u-me-

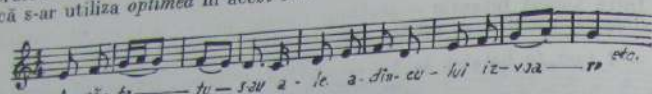
ju-mi ne-în-păr-tă-și-te și sau de-sco-pe-rit mă-șă cei in-

ră-lu-i — te-te-me-li-i-le pri-vi-ri-lor oăi cu vo-lă a ai cor-

lat pre din — să și pre na-ro-dul cel a-lea hai min-te-rit

¹ Ideea aparține lui Ștefanache Popescu (1824—1911), pe care o formulează în capitolul „Reguli asupra tactului irmologic” din Colecțiuni de cîntări bisericești, București, Tipografia Nifon Mitropolitul, 1860, pag. 6.

În transcrierea de mai sus s-a utilizat *pătrimea* ca unitate etalon, dar lucrurile nu se schimbă cu nimic — în privința execuției prin tactul îndoit — dacă s-ar utiliza *optimea* în acest rol:



Sintetizând, putem fixa următoarele principii de metrică muzicală bizantină:

- Singura unitate de măsurare a ritmului este *tactul* sau *bătaia*, echivalent în metrica occidentală cu măsura „în unu” („in uno”).
- Nu se fac nici un fel de asocieri de mai multe tacte (bătăi) pentru obținerea unor unități metrice mai mari.
- Timpii (tactele) au aceeași importanță metrică, nediferențiindu-se prin accent și nonaccent, lăsându-se astfel ritmului o desfășurare liberă.
- În cazul că se efectuează transcrieri ale ritmicii bizantine în sistemele metrice occidentale, este nevoie să se recurgă fie la măsurile alternative, fie la artificii grafice care să permită aceeași libertate ritmică.

Toate aceste principii denotă că metrica bizantină — ca și ritmica ei — pornește dintr-un concept componistic linear (melodic), ce nu suportă restricțiile de tipul metricii occidentale, restricții supraevaluate mai ales prin conceptul armonic (vertical) de creație.

Prin simplitatea și maleabilitatea sa, sistemul metric răspunde deci perfect conceptului de ritm liber din muzica bizantină.

TEMPOUL

Formele ritmice în raport cu tempoul cîntărilor

În muzica bizantină există un raport strins între tempoul sau viteza de desfășurare (evoluare) a cîntărilor și formele lor ritmice, determinându-se caractere și structuri specifice pentru fiecare din cele patru principale grade de mișcare (tempouri) cu care lucrează această artă:

- mișcarea *recitativă* = mișcare liberă, declamatorie, apropiată de cadența vorbirii
- mișcarea *irmologică* = mișcare vie, animată (Allegretto)
- mișcarea *stihirică* = mișcare liniștită, moderată (Andante, Moderato)
- mișcarea *papadică* = mișcare rară, uneori gravă (Lento, Adagio).

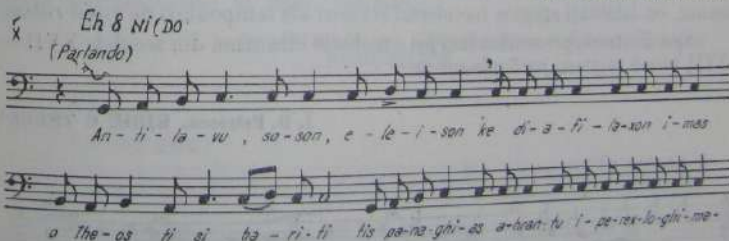
Ca atare, tempoul — departe de a fi aici doar un complement de natură agogică — determină structuri ritmice specifice fiecăreia din cele patru stări (ipostaze) ale mișcării — menționate mai sus —, ce se vor transmite și în melodica modurilor, constituind astfel un criteriu stilistic de bază.¹

1. RITMUL ÎN MIȘCAREA RECITATIVĂ

În cîntarea *recitativă*, în mod firesc, ritmul nu ia forme determinate, concordînd cu cel din vorbirea obișnuită: un ritm de factură verbală („parlando”), utilizînd accentuările „prozodice”.

În ambianța specifică a cîntărilor bizantine însă, recitativul capătă o tentă intonațională, declamatorie, de retorică și solemnitate, care la începuturi se designa prin denumirea de „cîntare efonetică”, ca în exemplul de mai jos:

ΑΙΤΙΣΙΣ ΚΕ ΕΚΦΟΝΙΣΙΣ²



¹ Datorită acestui fapt, fiecare mod bizantin se studiază, în partea ultimă a lucrării, prin cele trei categorii distincte de cîntări: *irmologice*, *stihirice* și *papadice*, cele *recitative* nefiind semnificative pentru a se trata într-o categorie aparte.

² Apud Ballindras L. Apostolos, *Musikos Pontikos*, Tomos IV, Ed. Adelfotis Teologon „I Zoi”, Atina, 1976, pag. 6.



3. RITMUL ÎN MIȘCAREA STIHIRARICĂ

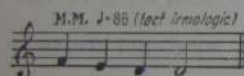
Mișcarea stihirică¹ reprezintă în cîntarea bizantină tempoul *moderat*, apropiat ca viteză și caracter de cel indicat prin *Andante*, *Andantino* și *Moderato* din muzica universală.

În genere, ea este o mișcare de o expresie calmă, domoală, liniștită², și se fixează ca viteză în limitele metronomice cuprinse între 60 și 80 unități ritmice etalon (pătrimi sau optimi) pe minut, adică: $M.M. \text{ } \frac{1}{4} = 60-80$

Datorită evoluării într-o viteză moderată a cîntării, ritmica acesteia va folosi, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate, de tip *melismatic*.

Se resimte în acestea o cvasidespărțire de ritmica prozodică, și o apropiere, din ce în ce mai evidentă, de formele ritmice strict muzicale.

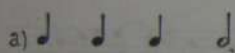
Pentru a ne face o idee asupra diferenței structurale pe care o aduce schimbarea tempoului în ritm, vom compara, din punct de vedere morfologic, două cadențe din modul 1 — prima în mișcare *irmologică*, iar a doua în mișcare *stihirică*:



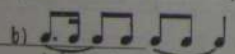
= desen melodic „drept”, neornat, cu toate sunetele „reale” (de bază)³



= desen melodic ornat prin broderii, numai cu patru sunete „reale”



= ritmică *silabică* (mono)



= ritmică *silabico-melismatică*

¹ În limba greacă, *stihirika* = în genul stihurilor și versurilor; de la *stihos* = rînd, linie, vers și *stihis* = scris în vers; apoi *stihos* = a merge în rînd, în ordine.

² Anton Pann mai numește cîntarea stihirică, în graul timpului, și cîntare „zăbavnică” (*Prescurtare din Bazil muzicii bisericești*, op. cit., pag. 23).

³ Prin sunete „reale” înțelegem *sunetele de bază* în structura melodiei, față de celelalte, ce se tratează ca note de pasaj, anticipații, broderii etc., ale desenului melodic.

Cîntarea *stihirică*, în formele ritmice descrise mai sus, se conturează astfel din vechi timpuri.

Mai jos, redăm o veche melodie ce părăsește din cînd în cînd ritmica silabică, proprie cîntărilor irmologice, spre a face loc unor ușoare melisme caracteristice stihiricului, și deci unei ritmici formate pe criterii muzicale:

ODE FOR CHRISTMAS Cînt bizantin din sec. XIII



În muzica neo-bizantină (modernă) cîntarea stihirică este și mai precis conturată în formele sale ritmice de natură *silabico-melismatică*, prefigurînd cvasilibertatea ritmului muzical față de cel prozodic:

I. Popescu-Pasărea. TOATĂ SUFLAREA (UTRENIER, pag. 38)



¹ Apud *Historical Anthology of Music* by Archibald T. Davison and Willi Apel; London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, Printed in the United States of America, 1948, p. 10.

4. RITMUL ÎN MIȘCAREA PAPADICĂ

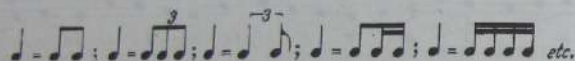
Mișcarea papadică¹ reprezintă în cântarea bizantină tempoul rar, larg, așezat — corespunzând ca viteză și caracter celui indicat prin *Lento* și *Adagio* din muzica universală. Limitele sale metronomice se cuprind între

42 și 60 unități ritmice etalon (pătrimi) pe minut (M.M. ♩ = 42-60).

În cântarea papadică, despărțirea de ritmica prozodică este totală, melodia se desfășoară pe lungi vocalize independente de textul literar, amintindu-ne de țesătura melodic-melismatică din marile messe și oratorii ale muzicii universale, pe texte ca: „Kirie eleison“, „Gloria in excelsis“, „Alleluia“ etc.

Formele ritmice devin acum strict muzicale — nelegate de accentele prozodice —, dar greu de stabilit intrucît, neavînd o viață care să iasă în relief, se ascund sub învelișul de melisme.

Pentru stabilirea precisă a figurilor ritmice, căci aici domină suveran ritmia melică — deci determinată exclusiv de condițiile melodiei — va trebui să gîndim în spatele fiecărui melism durată globală a acestuia, de obicei valoarea centrală, coordonatoare în acest ritm — valoarea de pătrimi sau, după caz, cea de optime — care poate suporta variate divizări melismatice, precum:



În structura ritmurilor, desigur, nu intră desenele ornamentale (ornamentele melodice), acestea rămînînd de natură strict intonațională.

Să urmărim formele ritmice într-o cântare papadică din repertoriul românesc, de fapt, într-un fragment al acesteia, cuprinzînd din textul literar doar un singur cuvînt — „Lăudați“:

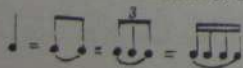
Stefănaș Popescu. CHINONICUL²



¹ În limba greacă, *pappos* = strămoș, părinte; și *pappadikos* = cu privire la strămoși, strămoșesc.

² Piesă concertantă din *Colecțiuni de cântări bisericești*. București, Tipografia Nifon, 1860, pag. 73.

În cântare apar următoarele diviziuni melismatice ale pătrimii:



Concluzii cu privire la formele ritmului în muzica bizantină

— Ritmul muzicii bizantine este un ritm de concept liber ca structură, baza acestei libertăți constituind-o distribuția eterogenă a accentului (ictus-ului) în desen.

— Spre deosebire de muzica gregoriană, cea bizantină folosește ritmuri variate ca structură, de la ritmurile plane (monoritmii) pînă la cele diversifiate, în forme multiple, preluate din poezia universală antică (ritmuri trohaice, iambice, dactilice, peonice, ionice, dohmice etc.).

Asocierea valorilor ritmice în formule identificabile se face într-o succesiune liber determinată, convenabilă deci tipurilor eterogene (ritmurile omogene binare și ternare neconstituind aici regula).

— Cadrul pe care se desfășoară și prin care se măsoară ritmurile muzicii bizantine este unic¹: măsura de 1 tact (o bătaie), încît nu există asocieri de timpi metrice, accentuați și neaccentuați, ca în muzica occidentală a ultimelor 3-4 secole.

— În transcrieri, pentru o cit mai fidelă redare a facturii ritmului bizantin și a formelor sale libere, se folosesc — cu precădere — alternările de măsuri:

„Muzica bizantină, n-are un ritm simetric, ci o ritmie variată. Dacă ne-am propune să scriem melodii orientale în notație europeană și să le încadrăm în măsuri, va fi nevoie în multe cazuri să întrebuițăm măsuri de specii diferite, de 2, 3, 4, 5 și 6 timpi, după schimbările prin care trece ritmul.“²

— Există o legătură strînsă între formele ritmului și diferitele ipostaze (stări) ale cântării modale bizantine, determinate de tempoul în care se desfășoară și de caracterul acestora, după cum urmează:

- ritm *parlando* în cîntarea recitativă
- ritm *parlando-rubato* în cîntarea *evarescitativă*
- ritm *giusto-silabic* (*monohron*) în cîntarea *irmologică*
- ritm *silabico-melismatic* în cîntarea *stihirică*
- ritm *melismatic* în cîntarea *papadică* (cu forme ascunse sub melismele melodice).

Ca aspect general, *concluziv*, ritmul în muzica bizantină — cu toate componentele sale — rămîne fidel melodiei, factorul principal de expresie al acestei arte; de aceea formele sale se supun și respectă în întregime cursul melodic.³

¹ Tactul îndoit constituie o excepție.

² L.A. Bourgault-Ducoudray, citat după Nifon Ploșteanu. *Cartea de muzică pe psaltichie*, p. 236.

³ Alte aspecte privind formele structurale ale ritmului vor fi subliniate în partea ultimă, rezervată studiului morfologic al muzicii bizantine.

SEMIOGRAFIA MUZICALĂ BIZANTINĂ

Considerațiuni generale¹

*Semiografia*² constituie ansamblul de semne utilizate pentru reprezentarea în scris a operelor muzicale de artă.

Fixarea muzicii prin modalități grafice — ca de altfel a oricărui limbaj, fie el vorbit sau artistic — datează din timpuri străvechi, utilizându-se procedee variate: de la inscrierile cuneiforme consemnate la popoarele orientale antice³ până la literele alfabetului — cum întâlnim la vechii greci, care atribuiau fiecărei litere, din cele alese pentru redarea muzicii, o semnificație concretă (melografia antică).

Așadar, în zona și perioada de început a muzicii bizantine, principalul procedeu de grafie muzicală era cel cu ajutorul alfabetului elin.

Bizantinii au mers însă pe altă cale decât vechii greci în elaborarea sistemelor semiografice pentru muzica lor, ajungând la soluții originale bazate pe principiul scrierii diastematice.

Conform acestui principiu, fiecare semn grafic — în speță fiecare neumă — reprezintă un interval melodic oarecare, ascendent sau descendent, iar nu un sunet fix ca în notația occidentală cu portativ.

Aceasta explică faptul că notația bizantină n-a avut nevoie și nu va utiliza în evoluția sa portativul muzical — elementul principal de referință pentru întreaga semiografie occidentală.

Se cunosc cinci principale sisteme semiografice⁴ cu care va lucra muzica bizantină — de la începuturi și până azi —, pe care le vom prezenta, în con-

¹ Lucrarea noastră nu-și propune să facă un studiu complet asupra semiografiei bizantine, ci numai să puncteze câteva dintre aspectele sale teoretice și evolutive, în măsura în care acestea sprijină analizele stilistice la care vom apela pe parcurs.

Pentru amănunte cu privire la notația bizantină trimitem la cele două lucrări fundamentale în materie, elaborate de cei doi cunoscuți bizantinologi și paleografi români:

— *Lex idiomèles et le canon de l'office de Noël*, de I.D. Petrescu;

— *Noția și ehurile muzicii bizantine*, de Grigore Panțiru.

² În limba greacă, *semon* = semn, caracter scris, și *grafo* = a scrie.

³ Eric Werner, examinând în anul 1957 un manuscris de la Marea Moartă (150 î.e.n.), descoperă pe marginile lui o serie de cuneiforme muzicale foarte apropiate ca desen de cele bizantine de mai târziu fiind de o vechi tradiție sumero-babiloneană. (Din articolul *Notions de Miljenko Dabo Peranic — Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle Editeurs, Paris, 1961, Tome III, pag. 299.)

⁴ Tratatul nu se oprește decât la sistemele de notație mai importante, nereținând pe cele cu semnificație mai mică în evoluția grafiei bizantine.

tinuare, repartizându-le, cronologic, pe cele trei mari etape de evoluție stilistică a acestei arte: scrierea *paleo-*, *medio-* și *neo-bizantină* (modernă)¹, atingând și spații concomitente în timp:

— notația *ecfonică*, pe parcursul secolelor V—XII²;

— notația *lineară*, în uz între secolele VIII și XII;

b) Muzica *medio-bizantină* utilizează, de asemenea, două sisteme de notație, venind însă în ordine cronologică:

— notația *hagiopolită*, în vigoare între secolele XII și XV;

— notația *cucuzeliană*, în uz între secolele XV și XVIII;

c) Muzica *modernă* (*neo-bizantină*) se oprește la un singur sistem semiografic, durind de la începutul secolului XIX și până azi — sistem realizat prin reforma condusă de Hrysant de Madytos (notația *hrysantică*).

1. SISTEME GRAFICE ÎN MUZICA PALEO-BIZANTINĂ

a) Notația ecfonică

Cea mai veche notație utilizată în muzica bizantină — atestată actualmente — poartă numele de notație *ecfonică*³, întrucât neumele (semnele) decii de natură strict prozodică.

Toate neumele ecfonice — în număr de cca 15 — derivă ca desen din cele două principale accente prozodice, gramaticale (moștenite din epoca greco-romană), sau din combinațiile lor:

∠ = „oxia” — accentul ascuțit

∨ = „varia” — accentul grav⁴.

De regulă, accentul „oxia” și grupul de neume derivind din acesta sugerau, în arta declamației, inflexiunile *ascendente* ale vocii (latinii le numeau *elevatio*); iar accentul „varia” și grupul de neume derivind din el indicau, dimpotrivă, *inflexiunile descendente* (*depressio*).

Este de presupus că inflexiunile *elevatio* și *depressio* erau însoțite și de intensificarea volumului vocal, respectiv de slăbirea (degajarea) lui, după legile firești dictate de prozodie, deci se conturau și elemente incipiente de dinamică muzicală. De la sine înțeles că, prin scrierea ecfonică, nu se putea reda un interval melodic oarecare, și nici înălțimea precisă a sunetelor.

Notația astfel concepută răspunde etapei primare de „cântări” bizantine și provine din arta oratorică a timpului, cînd nu apăruseră încă neumele de factură pur muzicală.

¹ O asemenea încadrare a sistemelor de notație pe cele trei mari etape stilistice nu se face întimplător, ci este justificată de faptul că orice grafie, a oricărui limbaj, constituie o reflectare directă a schimbărilor intervenite în structurile limbajului respectiv — pentru muzica bizantină în înseși structurile sale compoizice.

Există, așadar, o strînsă corelație între formele structurale ale cîntărilor și sistemele semiografice folosite de acestea.

² Limitele sînt aproximative, deoarece n-au existat granițe precise între un stil și altul de compoziție, în consecință nici între sistemele semiografice corespunzătoare lor.

³ Analiza etimologică a expresiei la pag. 12.

⁴ În limba greacă *oxis* = ascuțit, sonor; și *varis* = greu, grav.

Cu toate acestea, prin unele din configurațiile sale stenografice, sugerează viitoarele neume muzicale ce se vor utiliza în celelalte sisteme; de aceea, notația efonetică trebuie gândită ca punct de pornire pentru întreaga semiografie muzicală, din toate timpurile.

Exegeții contemporani ne atestă, în acest sens, că la începuturi s-au folosit aproape aceleași semne de notație efonetică în Răsărit ca și în Apus: „La verità è questa, che in origine, per indicare le inflessioni della voce, assai poche e semplicissime dele Letture liturgiche, i copisti dell'Oriente e dell'Occidente si sono serviti degli stessi segni derivati dagli accenti grammaticali (accento acuto, accento grave ecc.); questi segni costituiscono precisamente la notazione ekphonetica”¹.

De îndată însă ce muzica bizantină își conturează forme melodice precise și pe ritmuri variate, iar arta gregoriană rămâne la expresia cîntului plan, cele două notații se despart, urmînd fiecare un drum propriu: bizantinii ajungînd la sisteme ed notație bazate pe principiul *diastematic*, iar gregorienii, prin Guido d'Arezzo (sec. XI), la sisteme de notație cu *portativ*.

Cel mai vechi manuscris bizantin utilizînd notația efonetică, și cunoscut actualmente, datează aproximativ din sec. V e.n.²

Un model de grafie bizantină efonetică poate fi și cel aflat în păstrarea Bibliotecii centrale a Universității din Iași, citat în această lucrare la capitolul privind „stilurile ornamentale”³.

b) Notația lineară

Notația *lineară*⁴ a stilului paleo-bizantin de cîntări — mai numită și *timpurie*⁵ — se dezvoltă direct din cea efonetică, de la care împrumută o parte din neumele sale, aducînd însă în uz și primele neume cu semnificație strict muzicală. Ca atare, ea constituie un sistem grafic mixt: efonetico-muzical.

Importanța sa constă — în primul rînd — în aceea că redă cîntările în început ale artei muzicale bizantine, iar pe plan grafic în faptul că este *întîlul sistem în care acționează principiul scrierii diastematice*: un semn sau o neumă reprezintă un interval muzical oarecare.

Prin forța tradiției — manifestată la bizantini și în domeniul grafiei —, o parte din semnele folosite în acest sistem se transmit și etapelor următoare de notație (*ison*, *oligon*, *petasti*, *kendima*, *elafron* etc.), desigur cu unele modificări în aspectul lor grafic.

¹ Ferretti P. Paolo M. Abate. *Harmonica e ritmica nella musica antica*, op. cit., pag. 239.

² *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle Éditeurs, Paris, 1961, op. cit., pag. 304.

³ A se vedea pag. 124.

⁴ Tillyard H.J.W., în *Byzantine Music and Hymnography*, op. cit., pag. 38, o numește astfel pentru configurația neumelor sale în care predomină formele lineare (*Linear Notation*).

⁵ „Die frühbyzantinische Notation”, apud Egon Wellesz, în *Byzantinische Musik*, Ferdinand Hirt, Breslau, 1927, pag. 42.

Obirșia sistemului paleografie linear pare a fi muntele Athos¹, cu minăsbizantine, cunoscut în toată lumea focar de propagare și răspîndire a muzicii manuscrise de muzică veche².

Decifrarea manuscriselor paleo-bizantine constituie însă și azi o problemă nerezolvată integral, așteptîndu-se ziua în care specialiștii din domeniul paleografiei vor fi reușit, în cele din urmă, să dezlege conținutul lor muzical, închis de atîtea veacuri în tainele încă nedesluite ale vechilor neume bizantine.

Nu mai trebuie subliniat cit de mult și de concret ne-ar grăi asemenea manuscrise despre cea mai puțin cunoscută, pe plan stilistic, dintre perioadele de evoluție ale acestor arte, perioada de început, de plămădă și de conturare a primelor sale forme structurale.

Redăm, în facsimil, o pagină dintr-un manuscris din perioada paleo-bizantină de notație³ (vezi pag. 88).

2. SISTEME GRAFICE ÎN MUZICA MEDIO-BIZANTINĂ

a) Notația hagiopolită

Notația *hagiopolită*⁴ — numită pentru configurația semnelor sale și *rotundă*⁵ — prezintă un inventar alcătuit integral din neume cu efect pur muzical. Fiecare neumă reprezintă aici un interval melodic oarecare, principiul diastematic de scriere fiind acum generalizat pe întregul sistem.

Se cunosc două feluri de neume în notația hagiopolită:

— neumele *somata*, toate cele ce indică urcarea sau coborîrea melodiei cu o secundă sau cu o treaptă (în urcare: *oxia*, *oligon*, *petasti*, *pelaston kufisma*; în coborîre: un *apostrof* și doi *apostrofi*);

— neumele *pnevmata*⁶, toate cele ce indică salturile intervalice, ascendente sau descendente, mai mari decît secunda (în urcare: *kendima*, *ipsili*; în coborîre: *elafron* și *hamili*). O singură neumă — *isonul* — designă repetarea sunetului precedent din melodie, deci el este neutru pe plan diastematic.

Predominante pentru sistem — față de stilul componistic pe care-l reprezintă — sint, desigur, neumele *somata*, deci cele ce lucrează în melodie prin trepte conjuncte (vecine).

De subliniat că, alături de neumele cu efect diastematic — reprezentînd deci înălțimile sonore —, în sistem se dezvoltă neume speciale pentru redarea

¹ Petresco, D. J. Le Père. *Les idiomes et le canon de l'Office de Noël*, op. cit., pag. 41.

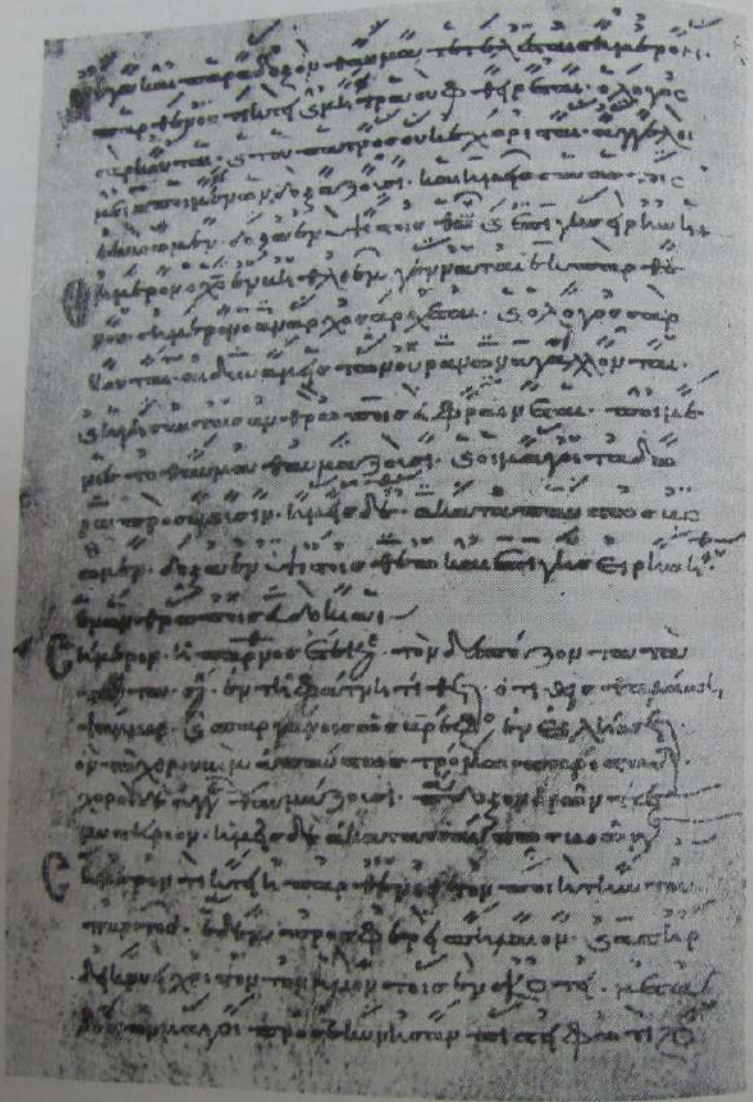
² Nu uităm că de aici a pornit să activeze și Ioan Cucuzel, unul din marii reformatori ai muzicii bizantine de mai tîrziu (sec. XIII).

³ Apud Petresco, D. J. Le Père. *Les idiomes et le canon de l'Office de Noël*, op. cit. Facsimilés des manuscrits p. III.

⁴ Se numește „hagiopolită” sau „aghiopolită” intracit, la origine, ar proveni din „orașul sfînt” Ierusalim. În limba greacă, *aghi* = sfînt și *polis* = oraș, cetate.

⁵ „Die runde Notation”, după Egon Wellesz, în *Byzantinische Musik*, op. cit., pag. 49 și 50; „Round Notation”, după H.J.W. Tillyard în *Byzantine Music and Hymnography*, op. cit., p. 39.

⁶ În limba greacă, *soma* = corp și *pneuma* = suflet, duh; așadar, neume „corpuri” și neume „duhuri”.



ritmului și ornamentalor, pe care tratatele bizantine le numesc „marile ipostaze” (*megale ipostasis*)¹.

Acestea devin totodată neume „hironomice”², indicind — prin „dirimelodice ori anumite efecte ornamentale sau chiar unele atitudini și parti-

cipări expresive. În partitura bizantină apar, în acest stadiu, și însemnele denumite „mărturii”, precum și cele cunoscute sub numele de *florale* — primele marchind elementele sintactice ale discursului muzical (incizii și fraze), iar secunde, trecerea melodiei dintr-un mod în altul (modulația)³.

Neumele hagiopolite completate cu „mărturii” și „florale” atestă că, pe plan evolutiv, sintem în fața unui sistem semiografic aproape complet obișnuită, occidentală.

Prin el ne-a putut parveni mare parte din cel mai autentic stil, așa cum este caracterizat în genere stilul de artă muzicală bizantină al secolilor XII—XV.

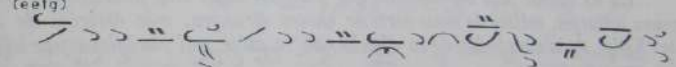
Redăm mai jos un model de grafie bizantină hagiopolită din fondul de manuscrise al Academiei R.S. România⁴:

AM VĂZUT LUMINA CEA ADEVĂRATĂ

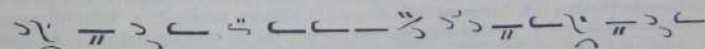
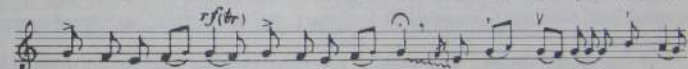
Stihiră la Duminica Cincizecimii

(Ms. Academiei R.S.R., nr. 953, fol. 327v)

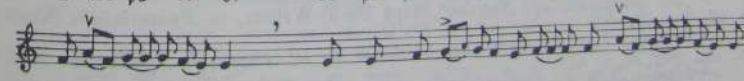
Modul II de mī, cu inițiala *sof*



Εἴ δο μὲν τὸ φῶς τὸ ἀληθὲς οὐκ ἔλα δο μὲν πνεῦμα



Ἐ ποὺ ρά νι οὐκ εὐ πα μὲν πιστὴν ἀληθῆ ἀ δὲ αἰ ρε τον



¹ Wellesz, Egon. *Byzantinische Musik*, op. cit., pag. 52.

² În limba greacă, *hironomeo* = a mișca brațele sau minile în cadență, a gesticula; și *hironomia* = arta de a gesticula în cadență, pantomima. Fără să vrem, expresia ne duce la primele manifestări de artă dirijorală sugerate de scrierea bizantină încă în această etapă (sec. XII—XV).

³ A se vedea descrierea și efectul lor la pag. 101 și 158.

⁴ Apud Panțiru, Grigore. *Notafia și churile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 45.

Stilul — ca și sistemul respectiv de notație — este prezent și în Țările Românești ale acestor timpuri, din care redăm un model în cadrul capitolului privind ornamentele¹.

3. SISTEMUL GRAFIC MODERN (AL STILULUI NEO-BIZANTIN)

Actualmente în muzica bizantină se utilizează un sistem grafic conceput în al doilea deceniu al sec. XIX de către grupul de reformatori având în frunte pe Hrysant de Madytos, din care mai făceau parte Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul.

Procesul schimbărilor și reformelor devenise, în acest stadiu, o necesitate stringentă față de cursul nefiresc pe care melurgii — urmași ai lui Cucuzel, din veacurile XV—XVIII — îl imprimaseră muzicii bizantine, complicându-i până la extrem și sistemul semiografic².

Noul sistem de grafie — sistemul modern — va rezulta însă nu atât din inovări, ci din simplificarea și reconsiderarea celui precedent (cucuzelian), ajuns la un număr ridicat și complicat de neume — în special pentru redarea ornamentelor.

Dar tocmai simplificarea devenea o operațiune mai riscantă decît inovările, ea presupunînd dificultatea în a aprecia ce fel de elemente grafice din sistemul precedent să fie reținute, selectate, și la care anume să se renunțe.

Pe de altă parte, schimbările în sistemul grafic se impunea să pornească, firesc, din însăși compoziția, iar nu ca proces în sine.

Desigur, „reforma era necesară — ne spune J.P. Rebours în tratatul său —, toată lumea recunoștea această necesitate, căci și cele mai bune lucruri pot fi încă ameliorate; a fortiori cele ce sînt căzute într-o stare de completă decrepitudine.

Pentru aceasta este necesar însă să se procedeze cu prudența cea mai elementară în a se face la timpul potrivit și cu grija de a nu se smulge griul sub pretext că se scoate neghina.”³

Astfel văzînd lucrurile, este evident că realizatorii notației moderne bizantine au lăsat nerezolvate de către sistemul lor o serie de aspecte privind ritmica, expresia dinamică, ornamentele și intonația lor în stil etc., ce constituie și azi imperfecțiuni asupra cărora specialiștii domeniului respectiv trebuie să reflecteze și să dea soluții.

¹ A se vedea pag. 133.

² Precizăm că Ioan Cucuzel — maestru vestit al muzicii bizantine din veacul XIII și inițiatorul sistemului semiografic ce-i poartă numele — nu poate fi făcut răspunzător de exacerbările compoziției care încep să se producă mai tîrziu cu două veacuri (sec. XV); acestea, mai degrabă, se pot imputa melurgilor — urmașii lui —, al căror rol, în această privință, n-a fost tocmai fericit.

„Fiecare mic maestru — afirmă J.P. Rebours — avea plăcerea să imite pe marele maestru”, adăugînd notației mereu alte semne, neuitînd să consemneze că acestea „se datorau lui Cucuzel” deși manuscrisele aparțineau unor epoci mai tîrzii (Apud *Traité de Psalique*, op. cit. pag. X Introduction).

Obiceiul devenise tradiție pentru urmașii lui Cucuzel și privea nu numai complicarea semiografiei bizantine a timpului, ci reflecta o situație similară existentă în însăși creația de unde veneau, de fapt, degradările stilului.

³ Rebours, B. J. Le Père. *Traité de Psalique*, op. cit., pag. XIII, Introduction.

Vom urmări, în continuare, *principiile generale* după care lucrează grafia bizantină modernă, descriîndu-le mai pe larg, intruct, pe de o parte, concordă cu stilul neo-bizantin de cîntări, tratat cu precădere în lucrarea occidentală după acest sistem (hrysantic).

Categorii de neume

În sistemul modern de notație, utilizat azi peste tot unde se practică muzica bizantină, se disting cinci categorii de neume (semne):

- a) neume *diastematice* — numite și *vocale* sau *fone* —, prin care se redă lanțul de intervale ce alcătuiesc melodia, în speță înălțimile sonore;
- b) neume *ritmice* — numite și *temporale* —, cu ajutorul cărora se ex-se redă *tempoul* pieselor;
- c) neumele complementare denumite *mărturii*, servind pentru divizarea sintactică a discursului muzical (frază și incize de fraze), precum și, în școala solfegistică bizantină, ca elemente de control, pe parcurs, a intonației melodice corecte;
- d) neume de *modulație* — numite și *florale* —, prin care se consemnează în partitură schimbarea modului cîntării; există, de asemenea, *florale speciale* pentru a marca alterările cromatice ale sunetelor (efectul *diez-bemol* din notația occidentală);
- e) neume *ornamentale* — numite și *consunante*, prin faptul că nu sînt independente, ci consună cu cele diastematice (de la punctul a), cu scopul de a le împodobi.

Vom prezenta, în acest punct, primele trei categorii de neume: *diastematice*, *ritmice* și *mărturiile*, urmînd ca neumele privind *modulația* (florale) și cele *ornamentale* să fie tratate la capitolele teoretice din care fac parte integrantă — respectiv la „stilurile ornamentale” și „modulație”.¹

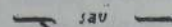
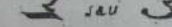
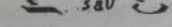
a) Neumele diastematice sau despre „caracterele grafice ale sunetelor”²

Principiul de bază după care lucrează diastematica bizantină este următorul: *orice neumă (semn) cu caracter diastematic reprezintă un interval melodic oarecare — ascendent sau descendent —, cu o singură excepție, isonul, neumă care indică repetarea sunetului precedent.*

¹ A se vedea pag. 136. și 158.

² *Theoriatikon mega tis musikis*, op. cit., pag. 11 („peri haractiron ton fagon”).

Pentru redarea intervalelor melodice — deci a înălțimii sunetelor — sistemul pleacă de la un grup restrins de 10 neume simple avînd configurația și efectul specificat mai jos,

-  *ison* = primă perfectă, deci repetă intonația sunetului precedent
-  *oligon* = urcă intonația cu o secundă (treaptă)¹
-  *petasti* = același efect ca și oligonul, cerînd în plus o accentuare ușoară a sunetului
-  *două chendime* = același efect ca și oligonul, indicînd însă o intonare legată și neaccentuată a sunetului
-  *o chendimă* = urcă intonația cu o terță, dar nu operează ca semn de sine stătător, ci numai însoțit de oligon, astfel:
-  sau 
-  *ipsili* = lucrează numai însoțit de oligon și petasti, în două situații:
- așezat la dreapta acestora urcă intonația cu o cîntă
-  sau 
- așezat la stînga acestora urcă intonația cu o sextă
-  sau 

Neume simple cu efect descendent

-  *epistrof* = coboară intonația cu o secundă (treaptă)
-  *iporoi* = coboară intonația cu două secunde consecutive
-  *elafron* = coboară intonația cu o terță
-  *hamili* = coboară intonația cu o cîntă

După cum ușor se poate observa, prin cele 10 neume simple nu pot fi reprezentate grafic decît o parte din intervalele necesare construcției melodice, restul intervalelor — ascendente și descendente — obținîndu-se prin combinările acestora în diverse aspecte (neume compuse), conform catalogului de mai jos.

¹ Efectul concret al neumelor bizantine, tradus în notatie occidentală, se dă la pag. 95—100.

Catalogul neumelor diastematice cu efectul lor în ordinea crescîndă și descrescîndă a intervalelor din cadrul octavei

Prima 

ison = repetă sunetul precedent (efect diastematic neutru)



Neume pentru intervale ascendente

Secunda¹ 

oligon
petasti (cere accent)²
două chendime



 și 

oligon cu două chendime = urcă două secunde consecutive



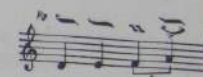
Terță 

chendima la dreapta ori sub oligon





petasti cu oligon suprapus



Cvarta 

oligon ori petasti cu chendima deasupra și la mijloc



Cvinta 

ipsili pe oligon sau petasti la dreapta



Sexta 

ipsili pe oligon sau petasti la stînga



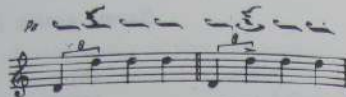
¹ Mărimea exactă a intervalelor melodice (perfecte, mari, mici, mărite și micșorate) nu este redată prin neumele respective, ci va rezulta automat din intonarea exactă a scărilor modale ce stau la baza cîntărilor, seări care se presupun cunoscute de către interpretul partituri de muzică bizantină.

² Toate neumele care au în componența lor petasti indică, totodată, o ușoară accentuare a sunetelor pe care le reprezintă.

Septima  ipsili la dreapta și chendima la stînga, susținute de oligon sau petasti



Octava  ipsili și chendima supra-puse pe oligon sau petasti



Neume pentru intervale descendente

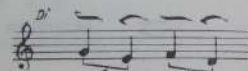
Secunda  epistrof



 iporoi coboară două secunde (trepte) consecutive



Terța  elafon



Dacă elafronul este precedat de un epistrof, va cobori numai o secundă, cele două neume dinaintea sa executîndu-se însă la 1 timp (în valori de optimi):



Cvarta  elafon + epistrof



Cvinta  hamili



Sexta  hamili + epistrof (dede-subt)



Septima  hamili + elafon (dede-subt)



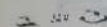
Octava  hamili + elafon + epistrof



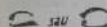
Toate neumele cu efect descendent, precum și unele din cele cu efect ascendent apar uneori, în scriitura hrysantică, însoțite sau sprijinite fie pe oligon, fie pe petasti, fără însă ca acestea să le modifice efectul diastematic propriu¹.

De exemplu:

epistrof sprijinit pe oligon sau petasti coboară intonația tot cu 1 secundă ca și efectul lui simplu:



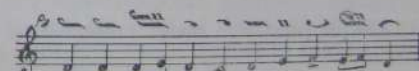
elafon sprijinit pe oligon sau petasti coboară intonația tot cu 1 terță, ca și efectul lui simplu:



În alte cazuri, pe oligon se prîjină două neume, efectul lor diastematic neschimbîndu-se prin aceasta, ca în exemplele următoare:

ison și două chendime sprijinite pe oligon: se atacă pe rînd isonul, apoi chendimele cu efectul lor simplu;

epistrof și două chendime sprijinite pe oligon: se atacă pe rînd epistroful apoi chendimele cu efectul lor simplu.



Există desigur și neume combinate (compușe) pentru reprezentarea intervalelor mai mari decît octava, asupra cărora nu insistăm.

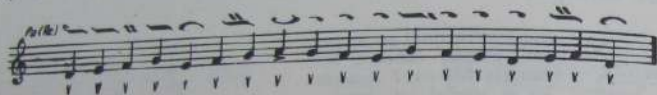
¹ Se pare că rostul neumelor de sprijinire era, în trecut, să indice o anumită expresie — probabil nonaccent cele cu oligon, și accent cele cu petasti —, care astăzi nu se mai respectă. Eliminarea lor din scriitura modernă n-ar face decît să simplifice lucrurile, ușurîndu-se evident lecturarea partiturii.

Cît privește notarea intervalelor mai mici decît secunda — în speță a microtonurilor — aceasta nu apare în partitura de muzică bizantină, presupunîndu-se că se realizează direct prin intonarea corectă a scărilor modale ce le conțin, mai precis, a treptelor între care se formează. În transcrierea lor noi vom folosi sistemul de notare „sfert de ton” sugerat de George Enescu în lucrările sale, după cum s-a menționat la pag. 34.

b) Neumele ritmice (temporale) sau despre „ipostaze”¹

Durata sunetelor se exprimă în noua semiografie bizantină prin semnele denumite *temporale*.

În execuție, un principiu trebuie respectat de la început — fiecare dintre semnele diastematice prezentate mai înainte valorează 1 „timp” (o bătaie)²:

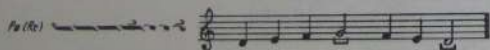


Semnele de bază — de 1 „timp” — pot fi augmentate sau diminuate apoi prin alte semne, speciale, ce se așază deasupra sau dedesubtul lor, numite și *ipostaze*.

Dacă augmentarea sau diminuarea se face proporțional, valorile respective sînt considerate ipostaze „enchronii”; iar dacă aceleași operațiuni se efectuează neproporțional, acestea se consideră ipostaze „ahronii”³.

Neume (ipostaze) de augmentare proporțională

~ *clasma* = adaugă 1 timp duratei de bază



• *apli* (un punct) = adaugă 1 timp duratei de bază



.. *dipli* (două puncte) = adaugă 2 timpi



... *tripli* (trei puncte) = adaugă 3 timpi

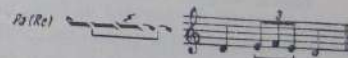


Neume (ipostaze) de diminuare proporțională

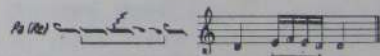
~ *gorgon* = indică execuția a două note la 1 timp (nota pe care se află și cea precedentă):



~ *digorgon* = indică execuția a trei note la 1 timp (nota pe care se află și vecinile dinaintea și dinapoi sa), echivalind cu *trioletul*:



~ *trigorgon* = indică execuția a patru note la 1 timp (nota pe care se află, cea anterioară și cele două posterioare):

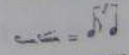


Semnele din familia *gorgonului* (*gorgonul*, *digorgonul*, *trigorgonul*) se utilizează și în combinație cu *apli* (punctul) ori *dipli* (dublul punct), pentru a reda formule ritmice mai deosebite, fiecare formulă de acest fel fiind repartizată, în execuție, pe 1 timp (la o bătaie). De exemplu:

~ *gorgon* cu punct înainte



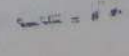
~ *gorgon* cu punct în urmă



~ *gorgon* cu dublu punct înainte



~ *gorgon* cu dublu punct în urmă



(triolet neomogen ca factură) (inversul celui dinainte)

¹ Hrysant de Madytos. *Theoritikon mega tis musikis*, op. cit., pag. 53, „peri ipostaseon”.

² A se vedea la pag. 72 durata concretă a „timpului” în muzica bizantină.

³ Cele descrise în lucrarea de față fac parte din prima categorie — „enchronii” (în limba greacă, *enchronos* = în timp — măsurat — și *ahronos* = neîngrădit în timp — nemăsurat).

— digorgon cu punct înainte (în fața primului gorgon)



— digorgon cu punct în urmă



— digorgon cu punct înainte (în fața celui de-al doilea gorgon)



— trigorgon cu punct înainte (în fața primului gorgon)



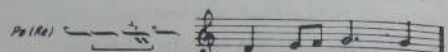
(sincopa)
(evintolet ne-
omogen ea
factură)

Neume (ipostaze) cu efect mixt (de augmentare și diminuare)

→ argon = prelungeste cu 1 timp durata notei pe care se află și diminuează cu jumătate durata celor două care-l preced:



→ diargon = prelungeste cu 2 timpi durata notei pe care se află și diminuează cu jumătate durata celor două note precedente:



*

Există, desigur, o serie de excepții privind notarea diastematică și ritmică bizantină, dar lucrarea de față, neavînd caracter didactic, nu-și propune rezolvarea acestora. Important pentru acest cadru de discuții este să se sesizeze principiile generale pe care se bazează semiografia bizantină și eficiența ei în redarea structurilor muzicale.

Notarea tempoului

Tempoul cîntărilor bizantine se însemnează prin inițialele X, de la *hronos*, sau T, de la *tact*¹, cărora li se adaugă deasupra unul din semnele ritmice sugerînd cele patru principale grade ale mișcării — de la cea mai repede pînă la cea mai largă —, astfel:

Mișcarea recitativă	Ẋ	(hronos + digorgon) sau	Ṫ
Mișcarea irmologică	Ẍ	(hronos + gorgon) sau	T̈
Mișcarea stilhistică	X̃	(hronos + argon) sau	T̃
Mișcarea papadică	X̄	(hronos + diargon) sau	T̄

¹ „Tactul” are aici sensul de „tempo”. A se vedea pag. 75.

Dacă în partitură nu se menționează tempoul, de regulă se consideră a fi cel *stihiraric* (*Andante*).
Există, desigur, și trepte intermediare ale mișcării cîntărilor, dar acestea nu se consemnează în partitură, urmînd a fi realizate de către interpret după cerințele de ordin structural ale textului muzical și după felul cîntărilor respective.

c) Mărturiile

Partitura bizantină utilizează un sistem ingenios și practic de semne orientative, pentru controlul intonației corecte a diastematicii, denumit „mărturie”.

O „mărturie”¹ este concepută ca un „simbol” grafic alcătuit din două semne suprapuse:

- unul deasupra, reprezentînd inițiala unui sunet anume din scara muzicală;
- celălalt dedesubt, reprezentînd încadrarea sunetului respectiv în tr-unul din modurile unui gen (diatonic, cromatic sau enarmonic).

De exemplu:

- π inițiala sunetului Pa (Re)
- q semnul distinctiv al scării modale diatonice (1, 4, 5, 8)
- π inițiala sunetului Pa (Re)
- ~ semnul distinctiv al scării modului cromatic 6

Semnele inițiale ale sunetelor provin din denumirile lor în limba greacă:

π (PA) δ (DU) Ϛ (GA) Δ (DI) κ (KE) λ (ZO) ν (NI)

„Mărturiile” astfel concepute — mai numite și „chai” — se pun la începutul cîntărilor, pentru a indica modul și sunetul de pornire, precum și pe parcurs, la punctele unde se termină o frază sau inciză de frază.

În felul acesta — prin „mărturie” — interpretul partiturii are un control permanent și o atestare exactă a sunetului pe care se află cu intonația, cit și a modului în care este scrisă cîntarea², în consecință ea confirmă corectitudinea execuției.

Dacă cele 7 inițiale ale denumirii sunetelor pot fi ușor recunoscute și traduse în formula „mărturiei”, în schimb — față de complexitatea sistemului modal bizantin — însemnele reprezentînd modurile sînt mult mai numeroase pentru fiecare gen de cîntare: diatonic, cromatic și enarmonic.

¹ A se vedea sensul expresiei la pag. 93.

² Sistemul „mărturiilor” se completează cu cel al „fotalelor” — semne speciale indicînd schimbarea structurilor modale (a se vedea capitolul despre „modulații” de la pag. 158).

Redăm mai jos diagrama cuprinzând „mărturiile” utilizate în scrierea bizantină modernă:

Numele treptelor și notelor	Mărturiile diatonice	Mărturiile cromatice			Mărturiile enarmonice		
	Ehriile 1, 4, 5, 8	Eh 2	Eh 6	„Muștar”	Scara „Agem” Eh 3, 7	„Nisabur”	„Hisar”
Pa (Re)	Π q	Π ♩	Π —	ca în diatonic	Π ♩	Π ♩	ca în diatonic
Fa (Mi)	б ж	б —	б ♩	idem	б q	б q	idem
Do (Fa)	ϣ η	ϣ ♩	ϣ —	ca în diatonic	ca în diatonic	ϣ ж	idem
Di (Sol)	Δ ϣ	Δ —	Δ ♩	ca în diatonic	idem	ca în diatonic	Δ —
Ma (La)	κ q	κ ♩	κ —	ca în diatonic	idem	idem	ca în diatonic
Si (Si)	ζ ar → de jos ζ' κ → de sus	ζ' —	ζ' ♩	idem	ζ' η	idem	ζ' η
Do (Do)	ν → de jos ν' → de sus	ν → de jos ν' → de sus	ν' —	idem	ca în diatonic	idem	ca în diatonic
Re (Re)	Π' q → de sus	Π' ♩ → de sus	Π' ♩ → de sus	idem	idem	idem	idem

Observând — din schema de mai sus — cum sînt repartizate diversele „mărturii”, distingem următoarele:
— modurile diatonice (1, 4, 5, 8), precum și cele cromatice (2, 6) posedă „mărturii” proprii pentru fiecare din cele 7 trepte (sunete) ale scărilor respec-

— modurile enarmonice (3, 7), precum și cele complementare (muștar, nisabur și hisar) folosesc numai pentru cîteva trepte (sunete) „mărturii” proprii, restul fiind preluate din seria „mărturiilor” diatonice.

În afară de „mărturiile” destinate a reprezenta în partitură sunetele și apartenența lor la una din scăările diatonice, cromatice sau enarmonice, există însemne speciale pentru fiecare din cele 8 moduri, ce pot înlocui menționarea expresă a modului în care este scrisă cîntarea. Aceste însemne — ce constituie simboluri reprezentînd un mod bizantin sau altul, deci un fel de „mari mărturii” — sînt următoarele:

Autentice

$$Eh 1 = \frac{\zeta}{q}$$

$$Eh 2 = \frac{\pi}{\eta}$$

$$Eh 3 = \frac{\delta}{\eta}$$

$$Eh 4 = \frac{\kappa}{\eta}$$

Plagale

$$Eh 5 = \frac{\zeta}{q}$$

$$Eh 6 = \frac{\pi}{\eta}$$

$$Eh 7 = \frac{\delta}{\eta}$$

$$Eh 8 = \frac{\kappa}{\eta}$$

Uneori, la aceste însemne se adaugă și „bază” (tonica) modului, ca

$$\frac{\zeta}{\eta} \pi_a \text{ (Eh 1 „baza” PA)}$$

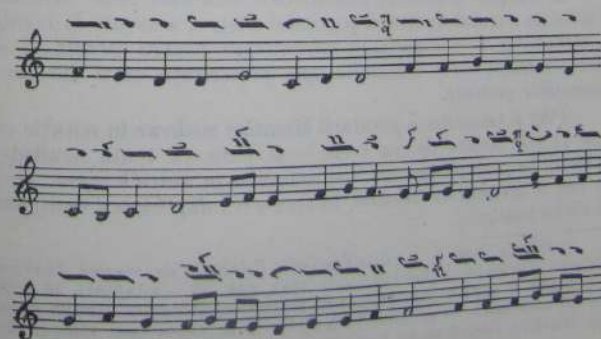
$$\frac{\kappa}{\eta} \nu_a \text{ (Eh 8 „baza” NI)}$$

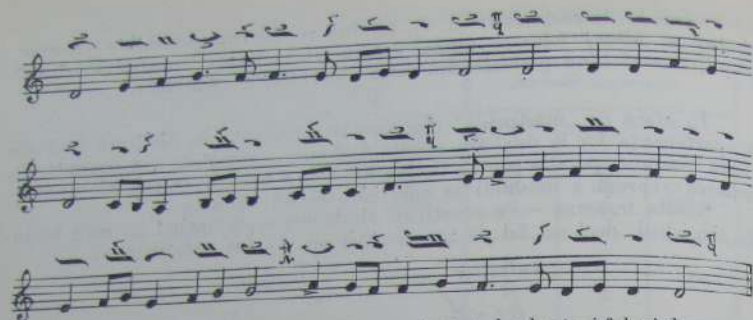
Încheiem expunerea principalelor date privind sistemul semiografic modern (hrysantic) prin traducerea, în notație occidentală, a unui text mu-

$$Eh \frac{\zeta}{q} \pi_a \quad \bar{T} = Ehul 1; \text{ „bază” } \pi_a; \text{ tactul stihiratic}$$

Seria modurilor

Re	T	π
do	St	κ
si	T	ζ
la	T	ν
sol	T	δ
fa	St	η
mi	T	β
re	T	π





zical, din care să se poată observa acțiunea și efectul celor trei feluri de neume: diastematice, ritmice și cele denumite *mărturii*.¹

Analiza semiografică a textului muzical de mai sus ne relevă următoarele:
— Pe plan *diastematic* au fost folosite neumele care redau *unisonul*, precum și cele pentru intervale de *secundă*, *terță* și *cvartă* (se recunosc din traducerea melodiei în semne occidentale).

Scara modului 1, menționată la început, va da și mărimea exactă a respectivelor intervale, fiind obligatorie în interpretarea melodiei. De altfel, reținerea în memorie a intervalelor dintre treptele scării modale este o condiție *sine qua non* în intonarea corectă a textului muzical.

— Pe plan *ritmic* se folosesc duratele de 1 timp (o bătaie) pentru toate semnele, cu excepția celor ce posedă *clasma*, care dublează valorile, și *gorgon*, care le diminuează la jumătate (grupul de optimi).

— Pe plan *sintactic* (frazeeal), „mărturiile” folosite sînt cele privind trep-

tele I ($\frac{1}{1}$), III ($\frac{3}{2}$) și IV ($\frac{4}{3}$), acestea conicizînd, din punct de

vedere muzical, cu cadențele interioare și cea finală ale modului 1 în care este scrisă cîntarea.

*

A cunoaște și descifra *manuscrisele bizantine vechi* înseamnă, de fapt, a investiga trecutul de artă al poporului nostru, a scoate la iveală documente și monumente de o importanță covârșitoare pentru istoria și evoluția culturii românești și a le transmite apoi posterității ca o datorie patriotică a generațiilor prezente.

Pînă și transcrierea *partiturii bizantine moderne* în notație occidentală — fără să mai vorbim de cea veche — se pune cu toată acuitatea, în scopul utilizării lor — după cum s-a mai arătat — în muzica mare, vocal-simfonică, pe care o așteaptă cu deosebit interes s-o înfăptuiască compozitorii români ai zilelor noastre.

¹ Melodie după I. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*. București, Tipografia cărților bisericești, 1942, pag. 38 — adaptată, în transcriere, numai la utilizarea în parte a celor 3 feluri de neume: *diastematice*, *ritmice* și *mărturii*; lipsind deci cele *ornamentale*, ce se dezvoltă în alt loc (a se vedea pag. 136), și neumele de *modulație* (floraliele), intrucît nu au fost necesare, melodia păstrîndu-se în unul și același mod.

Așadar, cîmpul de lucru în domeniul observării semiografiei bizantine, departe de a se fi îngustat, rămîne, în continuare, un obiectiv larg, pasionant și demn de urmărit de către cercetătorul zilelor noastre, interesat să dezvăluie aspecte mai puțin cunoscute ale unei arte atît de originale cum este muzica bizantină.

Nu putem închide capitolul privind semiografia muzicii bizantine moderne fără a menționa imperfecțiunile ei ce lasă mult loc interpretării echimodale fundamentale, ceea ce constituie evident un obstacol în operațiunile de transcriere fidelă prin semnele notației occidentale care ar conferi acestei arte o mai mare putere de circulație, de prelucrare și valorificare prin mijloacele componisticii universale.

P A R T E A a II-a

STUDIU TEORETIC 2 („Sistematica” 2)

Procedee și principii generale de morfologie muzi-
cală bizantină



Melodia bizantină, în alcătuirea sa, urmează o serie de procedee, reguli și principii morfologice care-i definesc structurile și capacitățile expresive. Ele denotă o artă utilizând metode de lucru sistematice, inteligibile, care, în totalitate, formează baza sa științifică, ansamblul de norme de care se conduce în compunerea și interpretarea operelor sale.

Unele dintre aceste norme și procedee decurg din fondul general de mijloace ale muzicii, dar cu aplicabilitate specială la condițiile și trăsăturile muzicii bizantine; altele îi aparțin ca mijloace proprii, fiind deci de natură endogenă, și datorită cărora ea se prezintă ca fenomen de artă distinct în contextul celorlalte arte sonore.

Asupra acestor norme și procedee generale de natură morfologică ale muzicii bizantine ne vom îndrepta atenția în cea de-a doua parte a studiului, în care scop se dezvoltă următoarele capitole:

— *Cele patru stări* (idiomuri) ale cîntărilor modale bizantine.

Tipologii specifice

- *Ornamentica*. Stiluri ornamentale bizantine
- *Procedee componistice* (de travaliu) în muzica bizantină
- *Modulația*. Categorii în sfera modulației bizantine
- *Isonul*, referință armonică originală în cîntarea bizantină
- Muzica bizantină în raport cu principiile generale de *dinamică și agogică*
- *Formule și cadențe modale bizantine* (în viziune generală).

Abordarea unei asemenea problematice — destul de amplă, după cum arată înseși titlurile enunțate — se impune prin temeiuri de ordin propedeutic, putîndu-ne înlesni operațiile de investigație și cercetare din partea a III-a a studiului, rezervată în întregime tratării fiecărui mod bizantin, cu aspectele și particularitățile respective de structură, stil și expresie.

CELE PATRU STĂRI (IDIOMURI) ALE

CÎNTĂRILOR MODALE BIZANTINE

Tipologii specifice

În muzica bizantină, cîntările fiecărui mod se diversifică în patru stări sau idiomuri:

- cîntarea *recitativă*
- cîntarea *irmologică*
- cîntarea *stihirică*
- cîntarea *papadică*

Pentru fiecare din aceste stări modale, melodia are o configurație distinctă — deci o tipologie specifică —, determinată, pe de o parte, de timpul în care aceasta se derulează, iar pe de alta, de raportul dintre muzică și textul literar.

Trăsăturile distinctive ale melodiei, după cele patru stări (varianțe) modale, au o importanță morfologică aparte, prin ele putîndu-se determina structurile specifice și stilurile componistice bizantine. De aceea, caracteristicile lor vor fi prezentate, în linii mari, în acest capitol, urmînd a fi reluate în cadrul fiecărui mod, unde ele constituie secțiuni separate de cîntări, exprimînd deci *tipuri melodice diferite* ale aceluiași mod.

1. CÎNTAREA RECITATIVĂ

Tipul de *cîntare recitativă* (recitativul) se situează, ca expresie muzicală, la granița dintre declamația textului vorbit și melodia propriu-zisă.

Ca fond ideatic, recitativul bizantin conține, întocmai ca în lucrările muzicale dramatice, momente, acțiuni și scene prin care se pregătesc părțile și secțiunile de tipul „arioso” (cantabile), liturgia fiind concepută ca o dramă cu scene biblice.

Datorită caracterului său declamatoriu, retoric, recitativul presupune o exprimare clară a textului literar și un sistem de inflexiuni verbale după accentuările impuse de legile prozodice, în multe cazuri cerînd să fie interpretat în genul invocărilor dramatice, solemne, cum sînt evangheliile.

Există mai multe situații, în oficierea cultului, în care se întrebuințează tipul de „cîntare” recitativă, precum:

- textele liturgice integral declamatorii (psalmi și evanghelii);
- pasaje de mici dimensiuni prin care se preludiază unele din cîntările propriu-zise;
- dialogul antifonic-responsorial dintre oficiantul principal al cultului și interpret (cantor sau cor).

Recitativul vine în muzica bizantină de azi din vechi practici în genul psalmodiilor și litanilor — forme elementare, nedezvoltate¹ —, mai precis din cîntarea cefonică de la începuturile acestei arte.²

Pe plan muzical, recitativul bizantin se prezintă sub două aspecte: — în maniera strictă, în care recitarea sau declamarea textului literar se face pe un singur sunet (*recto-ono*), generînd *recitativul pur*; — în maniera mai largă, în care recitativul descrie și mici desene melodice (*evascantando*), generînd *recitativul combinat* (recitativ + inflexiuni melodice).

Orice recitativ respectă construcția modală a piesei, purtîndu-se pe anumite sunete ale modului — de obicei pe cele principale — și uzînd finalele acestuia.

Un exemplu de recitativ pur, deci în maniera strictă, *recto-ono*, devansînd un pasaj dintr-o melodie în eul 1:

I. Popescu-Pasărea. VECERNIER (p. 4)

En t q Pa (Re)

♩ (recitativ recto-ono)

Scoate din teniși sufletul meu, ca să se mărturisească nu — me — lui — Iou

* Începerea recitativului și intrarea în partea cantabilă

¹ Psalmodia (în limba greacă, *psalmos* = psalm și *odi* = cîntec, odă) constituie — după modelul celei vechi ebraice — un gen de declamare (citire) a textului biblic, fără prezență melodică. La origine, termenul designa deci „cîntarea” (expunerea) de psalmi.

Elementele structurale evasimuzicale ale unei psalmodii erau două:

— *tenorul*, sunetul mai înalt pe care se purta recitativul, și către care tindeau inflexiunile verbale;

— *cadența*, sunetul mai grav cu care se încheia versetul sau psalmul respectiv (finala). Cele două sunete constituie, în embrion, și prefigurează primele funcții de factură gregoriană.

Litania (termen utilizat obișnuit în lexicul slavon) = rugăciune lungă, monotună, rostită alternativ de oficiantul cultului și credincioși (caracter antifonic). Etimologic este s-ar putea considera ca provenind din grecescul *litaneo* = a se ruga, a se ruga stăruitor. Din punct de vedere muzical, ea constă dintr-un recitativ, *recto tono* (pe același sunet), lipsit deci de inflexiuni melodice, interesînd însă forma sa antifonică: un interpret redă invocațiile, iar ansamblul de credincioși răspunde refrenic.

² A se vedea pag. 123.

Un exemplu de recitativ combinat, deci în maniera mai largă, constînd din amestecul de *recto-ono* cu inflexiuni melodice, devansînd un fragment melodic din același eul 1:

Anton Pann. NOUL ANASTASIMATAR (p. 81)

En t q Pa (Re)

♩ (Recitativ mixt)

Mărturisă-mă-voi Ti — e Doa-mne cu toa-tă i — ni — ma mea spu-ne-voi toa-te mi — nu — ni — le — la — le

Un recitativ tipic bizantin — similar ca formă cu cel precedent — întîlnim în creația unor compozitori români contemporani, în lucrări vocal-simfonice de proporții:

Paul Constantinescu. ORATORIUL BIZANTIN DE CRĂCIUN (Edit. Bärenreiter, pag. 43)

Evanghelistul

mf

In zi — le — le a — ce — lea le — si — ta po — run — că de la Che — sa — rul Au — gust — să se-a-scri-e toa-tă lu — mea

Deși, prin structură, recitativul bizantin este destinat a fi interpretat solistic, cu timpul el s-a utilizat și pe mai multe voci (recitativul coral), conferindu-i-se, pe această cale, un plus evident de dramatism, utilizat, în ultimele veacuri, în mod impunător și cu o forță expresivă plină de originalitate.

Dintr-un asemenea concept mai evoluat despre recitativul bizantin au generat procedee de exprimare de o profunzime aparte, în lucrările de anvergură, cum sînt liturgiile și oratoriile scrise de diverși compozitori care pleacă în lucrările lor de la melosul bizantin.

Spre exemplificare, redăm mai jos un fragment dintr-un alt vestit oratoriu al aceluiași compozitor român, care transformă un recitativ solo al tenorului — acompaniat o vreme printr-o vocaliză de efect bizantin — într-un dramatic recitativ coral, dezvoltat în antifonie cu cel solistic, pregătind astfel punctul culminant al piesei (acordul cu corană):

Moderato e molto espressivo

cu cu - nu - nă de sa - ni
sa in - cu - nu - nat im - pa - ra - tul

in - ge - ri - lor, - cu poi - ri - ră min - ci - na - să sa im - bră - cat cel ce a im - bră - cat ce - rul ce

nori - lo - vi - re pe - ste o - bra - z a lu - at cel ce a slo - bo -

zit în f - ur - dan pe A - dam cu pi - ra - ro sa pi - ro - nit

poco rit.

nit sa pi - ro - nit sa pi - ro - nit
mi - re - le bi - se ri cu

2. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ

Tipul de *cîntare irmologică*¹ se caracterizează prin raportul strîns dintre textul literar și cel muzical, după *principiul structurii silabice*: o silabă la un sunet. Numai în mod excepțional se întrebunează în cîntarea irmologică și structuri melismatice (o silabă la 2-4 sunete) — ea rămîne însă preponderent silabică (*cantus syllabicus*).

Celelalte aspecte de structură sînt direct legate de tempoul viu, mișcat, animat (în genul *Allegretto* din muzica universală), în care se derulează cîntările irmologice.²

Datorită vitezei, linia melodică rămîne simplă, neornată (*cantus simplex*); arcurile acesteia merg pe desene mici, nedepărtîndu-se prea mult de pilonii modali (sunetele principale).

Folosește cu precădere succesiunile de intervale din seria celor mai uzitate în muzica bizantină (secunde, terțe, cvarte), pe un ambitus ce nu depășește decît rareori cadrul diapasonului (octava modală).

¹ Analiza etimologică a expresiei a se vedea la pag. 79.

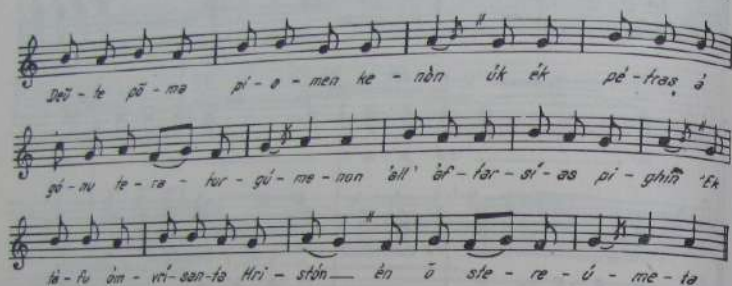
² Anton Pann mai numește cîntarea irmologică și cîntare „tropărească”, fiind proprie *troparului* — cîntare bizantină de dimensiuni reduse ce se execută în cadență vie. În conținut, *troparul* este o cîntare prin care se celebrează sărbătoarea zilei.

De fapt, cîntarea irmologică lucrează pe spații modale neoctavante (moduri infraoctavante de 4, 5 și 6 sunete), trecînd adesea pe principiul modulariu al roții.¹

Melodia de tip irmologic se supune în întregime principiilor de construcție ale unui mod sau altul — formule, cadențe, sunete finale —, iar ritmica sa, simplă ca structură — de fapt monoritmie —, este de factură mensurală (ritmie metrică), permițînd astfel execuția în grup.

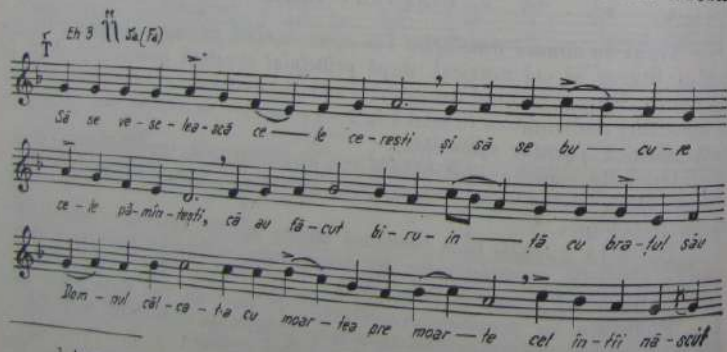
Fiecare din cele 8 moduri bizantine prezintă un fond important de cîntări irmologice, care se practică din vechi timpuri și pînă azi.

ODĂ BIZANTINĂ (din jurul anului 1000)



Cîntările irmologice neo-bizantine reflectă mai pregnant structurile specifice stilului, așa cum putem observa dintr-un model extras din repertoriul românesc (linie melodică simplă, ritmică silabică în mișcare „giusto”, prevalență de succesiuni treptate):

Ioan Croitoru. TROPAR



¹ A se vedea pag. 147.

² Apud Wellesz, Egon. *Byzantinische Musik*. Breslau, Edit. Ferdinand Hirt, 1927, p. 69.

Distribuirea a două sunete pe o silabă constituie excepția melismatică menționată mai înainte.



3. CÎNTAREA STIHIRICĂ

Tipul de cîntare stihirică¹ — echivalînd ca atmosferă cu *Andantele* din muzica universală — se caracterizează printr-o notă de lirism aparte, exprimînd sentimente interiorizate, care provin, în primul rînd, din faptul că atît componistic, cît și în actul interpretării este concepută solistic, deci nu pentru execuția în grup.

Pe plan structural, melodia stihirică utilizează linii de cantilenă, cu întorsături variate, cu ambitusuri dens folosite pe întregul diapason modal — uneori chiar depășîndu-l, cu unduirii ușoare de frază, prin curbe, ascendente și descendente. Suportă ornămîntări variate ale firului melodic, cu condiția ca acestea să se întrebuițeze cu economie și cu bun gust.

În stabilirea tipului stihiric de cîntare, hotărîtoare rămîne însă relația dintre textul literar și cel muzical, care constă — după cum s-a mai arătat² — din imbinări de *pasaje silabice* (o silabă la o notă) cu *pasaje melismatice* (două sau mai multe silabe la o notă).

Ritmica — de concept liber — păstrează aceleași forme silabico-melismatice ca și melodia, ascultînd, pe de o parte, de factura prozodică a textului literar; iar pe de alta, ceea ce-i este mai caracteristic, de accentele de natură strict muzicală (accentele ritmice muzicale clasice: trohaice, iambice, dactilice etc.).

Pe plan diastematic, melodia stihirică utilizează cu precădere succesiunile intervalice treptate, imbinatî în cu pași de intervale mai mari, în special de cvartă și cvintă.

Cîntarea stihirică a fiecărui mod, prin caracterul ei solistic, permite — dacă nu se folosește partitura — *participarea creatoare* a interpretului, deci desfășurări de inventivitate și creativitate melodică, respectîndu-se, bineînțeles, cadrul structural al modului respectiv (formule, cadențe, sunete finale).

Ea cuprinde fondul de mare expresivitate al muzicii bizantine; de aceea azi, cînd vorbim despre această artă, avem în vedere, în primul rînd, idiomele stihirice ale cîntărilor. Chiar și structurile modale specifice ale melodiei bizantine — funcționalități, formule, cadențe interioare și finale — se

¹ Analiza etimologică a expresiei, a se vedea la pag. 80. Este vorba de cîntări — în felul imnelor — după versetele *Scripturii*, păstrînd deci o orînduire de forme cvasipoe-tice. După bizantinologul român Grigore Panțiru, cîntarea stihirică semnifică alcătuirea ei din mai multe „stichoi”, adică din mai multe versete. (Revista *Muzica* a Uniunii compo-zitorilor, Nr. 2, februarie 1976, p. 41).

² A se vedea pag. 80.

studiază și se stabilesc pornind de la acest tip de cântare, cel mai răspândit și cel mai reprezentativ al acestei arte.

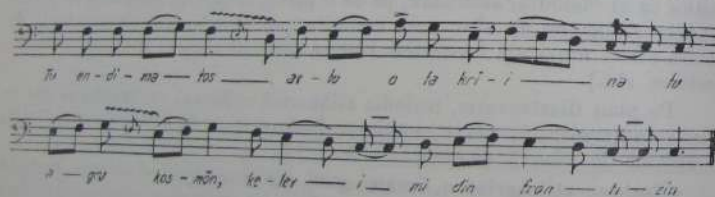
Tiparul stilistic al cântării stihirarice s-a precizat din vechi timpuri de artă muzicală bizantină, cum ar fi melodia de mai jos, datînd aproximativ din veacul al VIII-lea:

Ioan din Damasc (676—756). O. URANOS:



În cântările de mai târziu (sec. XIII), structura „stihiricului” rămîne, în genere, aceeași:

ANTIFONUL IV VERSET II



În sfîrșit, în cântarea neobizantină stihiricului ia forme melodice mai ample, pe o ritmică mai bogată, concentrînd stilistic aproape toate înnoirile aduse de reformele de la începutul secolului al XIX-lea.

Pe deasupra, prin renunțarea la stilul papadic, survenită în timpul din urmă, stihiricului va cuprinde în sfera sa și cântările acestui stil cu adap-excesive etc.).

¹ Apud Petrescu, J. D. *L'office de Noël*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 1932, p. 33 [transcripta].
² Apud Petrescu, I. D. *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, Éditions Musicales de l'Union des compositeurs de la R.S. Roumanie, 1967, pag. 157.

Astăzi, stihiricului prezintă forme melodice de tipul silabico-melismatic, ca și în perioadele anterioare, dar pe ambitusuri mai largi, preluate din cîntările de stare papadică, și de structuri ritmico-intonationale mult mai variate, ca în exemplul de mai jos:

Dimitrie Suceveanu. ANASTASIMATARIU (pag. 81)



Analizele și studiile ce se vor efectua ulterior, în cadrul fiecărui mod, vor dezvălui desigur și alte aspecte de natură morfologică și expresivă ce caracterizează *cîntarea stihirică* din muzica bizantină.

4. CÎNTAREA PAPADICĂ

Tipul de *cîntare papadică*¹ — numită, pentru vechimea ei, și strămoșească — se distinge de celelalte prin factura sa intens melismatică: pe o singură silabă a unui cuvînt se repartizează mai multe sunete, uneori chiar

¹ A se vedea analiza etimologică a expresiei la pag. 82.

rînduri melodice întregi, constituind un adevărat *cantus melismaticus*.¹ Drept consecință, într-o asemenea cîntare, textul literar este lispit de orice importanță, acoperit și copleșit fiind de bogăția melodică în care se angajează interpretul acestui stil.

Ca structură, pe fondul unei mișcări lente, cvasitărăgănite, se desfășoară variate improvizații melodice și vocalize cu ambitusuri largi, cu linii sinuoase umplînd adesea disdiapasonul (dubla octavă), cu inflexiuni modale frecvente, cu modulații variate în cîmpuri cromatico-diatonice, cu o degajare și dezinvolură ritmică evidentă (ritm de concept liber).

Cîntarea papadică permite multă libertate și în utilizarea formulelor, cadențelor și finalelor modale — deci a parametrilor specifici modurilor —, iar ca ornamentală, aici întâlnim prototipul lui *cantus ornatus*² bizantin, în stilul muzicii orientale.

Există în cîntarea papadică modele de adevărată euforie melodică, o cantilație ieșită dintr-o extatică atitudine a omului față de figurile adorate, dar — după cum s-a menționat mai înainte — îi lipsește cu desăvîrșire congruența cu ideile cuprinse în textul literar, fărâmițat și dispersat în silabe prelung vocalizate, pe fraze melismatice vaste, acoperind suprafețe întinse din cîntare.

Stilul ca atare este destul de vechi, întrucît încă din veacul al XIII-lea cîntarea papadică mai era numită „calofonică“ (cîntare frumoasă)³, pentru considerentul că permitea tot felul de virtuozități melodice destinate psalților interpreți posedînd un înalt profesionalism.

Melodiile numite „*kondakia*“ — în vocalize lungi, nesfîrșite — din Codex Γ (gamma) de la Biblioteca din Grottaferrata, sec. XIII, nu sînt altceva decît melodii în stil papadic.⁴

Acest stil convine cîntărilor extinse, lungi, de durată — cum sînt heruvicele și axioanele —, precum și pieselor cu caracter concertant (chinonicele).

¹ În limba greacă, *melisma* = cîntec, melodie.

² În limba latină, *orno-are* = a împodobi.

³ Originea vocalizelor de tipul papadic — similare lui *cantus jubilatus* — se află în ritualul vechi ebraic, și pare a fi legată de refrenul „*Alleluia*“ (*melos alleluicum* = cîntare) din psalmii numiți „*Hallel*“, de laudă lui Dumnezeu („*Hallelu-Yah*“). În această formă, vocalizele pe textul refrenic „*Alleluia*“ au fost preluate de cîntarea bizantină medievală și cea gregoriană. Este de presupus că acest gen de cîntare, pe texte refrenice prelungi, a generat mai tîrziu — pe linia lui *cantus planus* — acele invocări melismatice de factură polifonică, de o forță expresivă aparte, din marile messe și oratorii, precum: „*Gloria in excelsis*“, „*Kirie eleison*“ sau chiar „*Alleluia*“.

Ce înțelegeau cei vechi printr-o atitudine și interpretare în genul jubilației, aflăm dintr-un text latin lăsat de St. Jérôme (331-420): „*Jubilus dicitur quod nec verbi, nec syllabis, nec litteris et nec voce potest erumpere aut comprehendere quantum homo Deum debeat laudare*“. Psalm XXXII. (Apud *Encyclopedie de la Musique* Fasquelle, Paris, Tome II, op. cit., p. 639). În traducere: „Se numește jubilație ceea ce nu pot să exprime sau să cuprindă nici cuvintele, nici silabele, nici slovele și nici glasurile — așa trebuie să laude omul pe Dumnezeu“.

După Jacques Chailley cîntările de tipul „*Alleluia*“, cu structura lor melismatică, s-au introdus către sec. IV-V e.n., ca o reacție contra austerității pieselor silabice care stăteau la baza psalmodiei (*Cours d'histoire de la musique*, op. cit., pag. 21).

⁴ Pantiru, Grigore. *Notăția și ehurile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 17.

⁵ În limba greacă, *kalos* = frumos, și *fono* = a cînta, a vorbi (a cînta frumos).

⁶ Petresco, I.D. *L'office de Noël*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 1932, pag. 51.

Vom ilustra modelul de cîntare papadică printr-un fragment — introdus — dintr-o compoziție veche aparținînd unuia din marii reformatori ai muzicii bizantine din sec. XII—XIII:

Ioan Maestru — Cucezul. DIN MARILE ANIXANDARII
fragment¹

Eh 8 Ni (Do)



Datorită libertăților de construcție, cîntarea papadică a fost cea mai deschisă influențelor venind din muzica turcească și arabă, cu ale lor hiperornamentări ale firului melodic, accentuate deosebi după cucerirea Imperiului bizantin de către turci, la 1453.

Cu toate acestea, secole de-a rîndul, stilul a fost mult răspîndit și îndrăgit de creatorii și interpreții melosului bizantin, deoarece aici ei puteau să-și etaleze, în toată plenitudinea, măiestria componistică, spiritul lor creator mințat de nesfîrșitele resurse ale unei arte tipic orientale.

Astăzi, stilul de cîntare papadică se folosește mai rar (în heruvice, chinonice etc.), locul său fiind luat — după cum s-a mai arătat — de cîntările în stil stihiraric, în care s-au integrat și o serie de caracteristici papadice (în special elemente de factură melismatică).² El se practică însă mai frecvent în minăstirile cu vechi tradiții muzicale în care oficiază psalți interpreți de înaltă clasă profesională.

¹ Apud Fokeas, Theodoru P. *Tamion Anthologias*, Tomos protos. En Konstantinople. Ek tis Tipografias Moisi de Kastru, en Galata, 1851, pag. 1.

² Studiul morfologic al cîntărilor papadice, pe care-l efectuăm în cadrul tuturor modurilor, este merit a ne dezvalui momente importante de artă muzicală bizantină ce denotă un anume simț și gust artistic al veacurilor trecute, aparținînd, de fapt, și celorlalte arte bizantine, destul de răspîndite și în țara noastră.

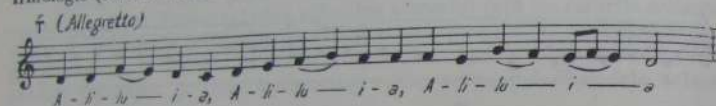
Pentru a conchide cu privire la structurile celor patru stări de melodică bizantină ce se întâlnesc în cadrul fiecărui mod — respectind principiile de construcție ale modului respectiv —, prezentăm în continuare un „Aliluia” în stil neo-bizantin trecându-l prin toate aceste ipostaze ¹.

Pe această cale ne apar mai evidente deosebiri de ordin morfologic determinate în special de timpul cântărilor și raportul dintre textul literar și melodia.

Recitativ (cîntare eefonetică)

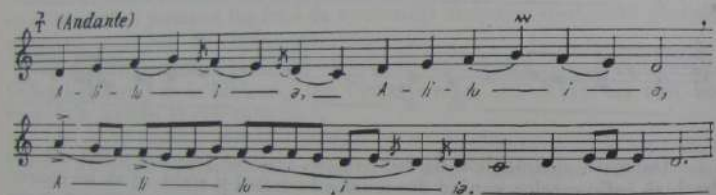


Irmologic (cîntare silabică)



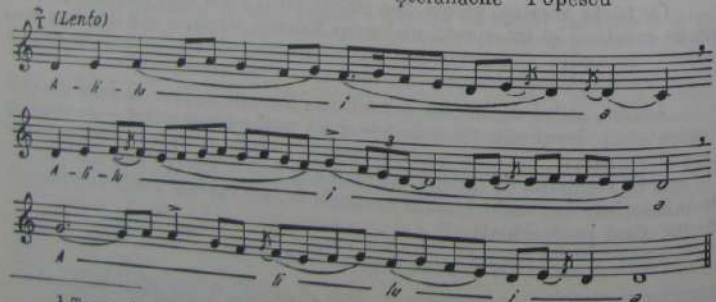
Stihiraric (cîntare silabico-melismatică)

Ștefănaș Popescu ²



Papadic (cîntare melismatică)

Ștefănaș Popescu ²



¹ Termenul consacrat în literatura muzicală universală este cel de „Alleluia”. În practica grecească de muzică bizantină — de fapt în tot Răsăritul european, deci și la noi în țară — se utilizează expresia „Aliluia”, așa cum se folosea în psalmodia veche ebraică unde provine.

² Colecțiuni de cântări bisericești, București, Tipografia Nifon, 1860, pag. 43.

Observăm cum cu fiecare stil de cîntare densitatea silabică a textului literar scade, într-un proces de *dilatare progresivă* a cuvintelor, ce atinge punctul maxim în cîntările de stil papadic.

În melodiile mai vechi de stil papadic — mai ales din perioada medie bizantină — se produce disoluția aproape totală a textului literar, în care caz expresivitatea artistică rămîne numai pe seama muzicii, cum s-a putut remarca, mai înainte, într-una din creațiile atribuite lui Cucuzel ¹.

¹ A se vedea exemplul muzical de la pag. 119.

ORNAMENTICA ÎN MUZICA BIZANTINĂ

Stiluri specifice

O artă tipic orientală, cum este muzica bizantină, și-a integrat organic, în cântările sale, *ornamentele*, acele sunete auxiliare care, singulare sau în grup, se adaugă liniei melodice principale pentru a o împodobi și a-i conferi un plus de frumusețe expresivă.

Precizăm însă că, la bizantini, în conceptul de ornare melodică intră nu numai *ornamentele propriu-zise*, ci și *melismele* ce apar în trupul melodiei, întrerupând desfășurarea silabică strictă, prin structuri de vocalize mai mult sau mai puțin extinse.

După cum se cunoaște din estetica generală a artelor, elementele ornamentale — augmentate în muzică și cu melisme — *constituie detalii importante de stilistică*; de aceea, în arhitectură, sculptură, pictură, ceramică etc. — ca și în muzică — ele caracterizează epoci, structuri — deci mijloace folosite —, particularități etnografice, personalități creatoare, curente artistice, școli de interpretare și alte asemenea aspecte ce definesc un stil de creație sau altul.

Cum este dovedit, există similitudini evidente între ornamentica muzicii bizantine și a celorlalte arte surori, stabilite printr-un firesc și îndelung proces de interacțiune și influențare reciprocă; iar artele bizantine de orice fel reflectă fidel temperamentul regional, particularitatea psihică a artistului oriental și înclinația lui de a orna, în stilul său specific, orice producție artistică.

Așa se face că psalmodia și imnodia bizantină nu pot fi rupte de contextul în care s-au „născut”, au trăit și s-au dezvoltat — context caracterizat prin bogate și variate manifestări de artă ornamentală.

Istoria culturii bizantine ne vorbește, în acest sens, de o generalizare timpurie a stilului ornamental specific Răsăritului, în multe domenii, precum: arta făuririi podoabelor din metal prețios cu efecte policrome, pătrunse și în Europa din părțile Siriei și Iranului; arta dantelăriei fine, ca de filigran, și a granularii suprafețelor obiectelor de aur; arta „cloisonné”-ului, cum se numește — în tehnica de specialitate — procedeul de încadrare cu pietre scumpe și smalturi a bijuteriilor și vaselor de metal prețios; ¹ arta picturii și a frescelor bizantine ce fac epocă până în zilele noastre; arta policromă

¹ În limba franceză, *cloisonné* = cloazonat; despre obiecte cu email separat prin barete metalice. Termenul designă, în tehnica veche, arta încadrării de pietre colorate și de smalturi pe suprafața pieselor de metal, venind din practica lumii orientale persane, sarmate și siriene.

Metoda era deja răspândită în artele orientale bizantine ale secolelor IV—IX (a se vedea: *Pagini de veche artă românească de la origini până la sfârșitul veacului XVI*. București, Edit. Academiei R.S. România, 1970, p. 15).

a mozaicului; a arabescurilor scrierii și detaliilor sculpturale ¹; a ornamentării stofelor cu fir de aur, de argint sau de mătase — deci arta brocartului etc. — toate investite cu funcții estetice bine definite pentru spațiul etnografic răsăritean.

Dezvoltându-se într-o asemenea ambianță artistică, putea oare muzica bizantină ocoli genul specific ornamental de creație?

Desigur că nu. Ea își va integra elemente de ornamentică din această ambianță, elemente ce vor constitui parte esențială a stilului său.

Procesul de ornare a melodiei bizantine devenea deci o modalitate de reflectare pe plan sonor a elementelor din stilistica generală bizantină, în limitele impuse de principalele etape de dezvoltare și de mijloacele pe care i le oferea singurul său instrument muzical: vocea.

Fenomenul prezintă aspecte distincte în fiecare din cele trei mari stadii de evoluție ale acestei arte (paleo-medio- și neo-bizantină), cum va fi tratat în continuare.

1. STILURI DE ORNAMENTICĂ ÎN PERIOADA PALEO-BIZANTINĂ

Pentru studiul ornamenticii muzicale în perioada paleo-bizantină ne vom îndrepta atenția spre principalele feluri de cântări ale acestei perioade:

- cîntarea „ecfonică”²
- cîntarea primară în grup (propriu-zisă)
- cîntarea solistică.

Fiecare dintre aceste feluri de cântări folosea ornamentări distincte, a căror cunoaștere ne este înlesnită, îndeosebi, de elementele de semiotică muzicală bizantină, la care vom apela în capitolul de față, cunoscut fiind că acestea ne pot oferi indicii prețioase în aprecierea stilisticii ornamentale. În acest scop, în continuare, vom însoți expunerea de descrierea principalelor neume ornamentale în diversele lor stadii evolutive.

a) Cîntarea ecfonică

Mai înainte ca muzica bizantină să fi luat forme melodice concrete — după cum am arătat în introducerea la acest studiu —, a existat o manifestare primară prefigurativă a acestei arte, cunoscută sub numele de *cîntare ecfonică*.

Ea consta din declamarea evasisolemnă a textelor liturgice, sub forma unor inflexiuni de un contur melodic abia schițat, folosindu-se variate accentuări prezodice, care ne-au fost transmise prin *notația ecfonică a timpului*³.

¹ În „arabescuri” este evidentă predilecția artistului din Răsărit de a prelucra un spațiu mic până la maximum (artă miniaturală), cum vom observa, de altfel, și în stilul „papadic” al cântărilor bizantine.

² Bizantinologul român I. D. Petrescu surprinde foarte bine — prin cercetările sale — acest aspect, afirmând că lectura (declamarea) textelor liturgice nu era lăsată la discreția membrilor comunității creștine, ci era supusă unor reguli preluate din arta retorică antică și consemnate prin neume ecfonice înscrise deasupra sau dedesubtul textului literar, deci era o declamație condusă prin semne inflexionale speciale (*L'office de Noël*, op. cit., pag. 36).

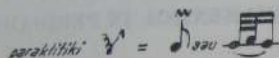
Așadar, „cintarea” efonetică nu era încă o formă de exprimare muzicală propriu-zisă; cu toate acestea, în ea subzista — ca în orice vorbire — o melodie latentă, cu alit mai mult, cu cât avea caracter evasiolema, ceremonios, așa cum obisnuie să apară, prin conținutul său, în toate manifestările de adorație și de cult.

În notația efonetică — de fapt cea mai veche dintre semiografiile bizantine —, în rindul diferitelor neume reprezentând accentele prozodice, precum: oxia, varia, apostrofes, synemba etc., întâlnim, chiar în acest stadiu pre-muzical, o neumă specială cu rol ornamental denumită *syrmatiki*¹.

În cîntarea efonetică, ea indică o undulare lină a inflexiunii cuvintelor, printr-un grup ornamental urmînd desenul neumei:



Tot ca semn ornamental efonetic trebuie considerată și neuma *paraklitiki*², compusă dintr-un accent oxia (ascuțit) precedat de un tril scurt (mordent):



Vom urmări efectul ornamental al celor două neume într-o „cîntare” efonetică extrasă din *Lectionarul evanghelic* de la Iași, ms. 160, aflat în păstrarea Bibliotecii Centrale a Universității, în transcrierea bizantinologului român Gr. Panțiru:³

Εν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος + καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεὸν καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος + οὗτος ἦν

La început era Cuvîntul și Cuvîntul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul Acestu era

ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεὸν + πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο + καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν

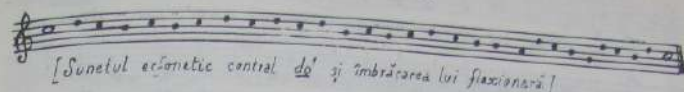
La început la Dumnezeu Toate printr-însul s-au făcut și fără de Dînsul nimic nu s-a făcut

ὁ τέγονεν + Ἐν αὐτῷ Ζωὴ ἦν + καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνῶν + καὶ τὸ φῶς

ce s-a făcut Într-însul era viața și viața era lumina oamenilor și lumina

¹ În limba greacă, *syrmatiki* = undulație. Apud Thibaut, J. *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine*, citat de I.D. Petrescu în *L'office de Noël*, pag. 38.
² În limba greacă, *paraklitiki* = propriu pentru a invoca, a ruga stăruitor.
³ Panțiru, Gr. *Notația și eburile muzicii bizantine*. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971, pag. 13, 14.

Linia „melodică” a efoniei (în sinteză)



Putem deci conchide că stilul ornamental bizantin începe să se manifeste, în embrion, chiar în formele sale pre-muzicale de tipul efoniei. Cele două neume — *sirmatiki* și *paraklitiki* — prefigurează o artă ce va folosi copios, în timpuri, ornamentele melodice.

b) Cîntarea primară în grup

După toate ipotezele, cîntarea în grup — prima manifestare de artă melodică bizantină — avea o linie simplă, neornată, sobră, austeră — caracteristici determinate de nevoia de a fi interpretate în comun de către credincioși.

Ea păstra deci formele aceluia *cantus simplex* („sinomon melos”) — foarte apropiat de monodia lui *cantus planus* gregorian —, cu structuri predominant silabice (rareori interveneau ușoare melisme), pe un ritm mensurabil prin „hronos protos” (timpul prim), care asigura execuția în comun a melodiilor.

Prin natura sa deci, cîntarea primară în grup nu permitea ornamentări bogate ale firului melodic, după cum se poate observa din modelul de mai jos, atribuit lui Anatolios, poet-melod de la jumătatea veacului al cincilea:

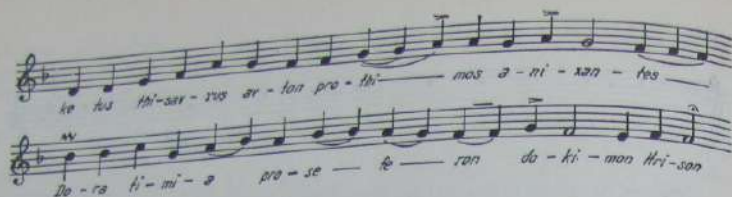
Manuscrisul „Grottaferrata”¹

Τὴ Ky - ri - u - I - i - so ghe - ni Hen - fos en Bi - hle - em

ti - i - u - de as - et a - na - la - lan el - than - fos ma -

ghi pro - se Ky - ni - san the - on en - an - thra - pi - san - ta -

¹ Transcriere efectuată de I.D. Petrescu în *L'office de Noël*, op. cit., pag. 62.
 Indicația *tr* nu se traduce prin tril, ca în notația occidentală, ci printr-un *trемо* scurt asemănător ornamentului medieval „sisma” (a se vedea pag. 127).



c) Cîntarea solistică

Un stil ornamental propriu muzicii bizantine începe să se contureze chiar în perioada de muzică veche bizantină, prin cîntările cu caracter solistic, producții ale acelor vestiți melozi profesioniști care încep să compună și să interpreteze în manieră orientală.

În locașurile de cult, paralel cu melodiile de tipul lui *cantus simplex*, bazat pe structuri silabice, încep să se impună din ce în ce mai evident cîntările în stil silabico-melismatic, în trupul melodiei apărind deci melismele, semn al interpretării solistice.

Secolele VII–VIII ne prezintă un asemenea stil de cîntări, ca în melodia de mai jos, atribuită unuia din cei mai mari poeți-melozi bizantini ai acelor timpuri, Ioan din Damasc – sec. VIII (Manuscrisul 261, Biblioteca națională din Paris):¹

E♭ 1



¹ Transcriere de I.D. Petrescu – *L'office de Noël*, op. cit., pag. 33. Melismele sînt însemnate prin acolade.



Observăm deci că, din loc în loc, apar pasaje melismatice, mai ales la sfîrșit de fraze, și chiar ornamente propriu-zise în genul trîlului mic și al mordentului, semn al trecerii la cîntarea silabico-melismatică de natură solistică, reprezentată în perioada paleo-bizantină de renumiți poeți-melozi bizantini, care erau nu numai compozitori, ci și interpreți ai propriilor lor creații. Așadar, de îndată ce cîntarea bizantină capătă caracter solistic, începe să-și integreze ornamente melodice din fondul prea bogat al cîntului popular regional.

Fenomenul se reflectă ca atare în notația paleo-bizantină a timpului, în care, pe lângă neumele cu rol diastematic, apar și neume speciale, cu efect ornamental, precum ¹:

– *syрма* (ceea ce trage în urma sa)

= grup ornamental ondulatoriu în jurul unui sunet, în forme intonaționale neprecise



– *sisma* (zguduire)

= tremolo scurt (cap de tremolo), pe sunete izolate, notat în transcriere prin tr. (a nu se confunda cu același semn pentru trîl din notația occidentală)



– *kylisma* (încolăcire, rostogolire)

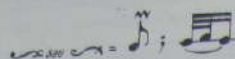
= grup ornamental în felul broderiei simple încheiat printr-un salt de terță descendentă



¹ Apud Pantiru Gr. *Notația și churile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 18–21; coroborat cu Petrescu I.D. *L'office de Noël*, op. cit., pag. 42–47.

— *kufisma* (ușurare, înălțare)

= ornament pe sunet izolat, în felul mordentului superior



La acest nivel de evoluție, neumele menționate mai sus reflectă totuși o ornamentică bizantină echilibrată (moderată), mai toate acestea pornind de la procedeul de „ondulare” fină a unor sunete de bază din melodie (intonată „vârlurite”, adică în mici valuri)¹, cu aspecte apropiate de *broderie*, *tril* sau *mordent*².

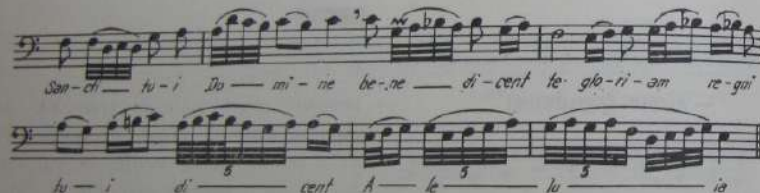
Execuția lor în stil bizantin autentic nu ne este însă cunoscută, probabil că se făceau și prin microtonii, deoarece bizantinologii de azi folosesc, în transcrierea lor, glissando-urile.

Ca aspect stilistic general, reținem folosirea cu economie și cu bun gust — în această perioadă — a ornamentelor melodice.

Totodată, pe aceeași perioadă, se dezvoltă și structurile melismatice, într-o măsură în care, în secolul XIII — deci la granița cu muzica mediu-bizantină —, ni se semnalează cântările denumite *kondakia*, cu vocalize lungi, de un autentic stil melismatic.

Nu se cunoaște precis în ce etapă occidentalii au preluat de la bizantini stilul melismatic de cântări, dar în veacurile X—XI întâlnim deja un „*Sanctus*” gregorian în care apar aproape calchiate desenele melismatice bizantine, deci cu mult înainte ca acestea să fie prezente în polifonia marilor messe și oratorii apusene:

SANCTI TUE DOMINI



2. STILURI DE ORNAMENTICĂ ÎN PERIOADA MEDIO-BIZANTINĂ SEC. XIII—XVIII

Veacurile de muzică veche bizantină ajunseseră deja la diversificarea cântărilor fiecărui mod în cele 4 stări (ipostaze): *recitativă* (fostă cîntare ecfonică), *irmologică*, *stihirică* și *papadică*, aceasta din urmă fiind semnalată către virful perioadei respective (sec. XIII), după cum s-a menționat mai înainte.

¹ În exageza muzicală bachiană, „*Wellenfiguren*” = figuri melodice în formă de valuri (Keller, Wilhelm. *Handbuch der Tonsatzlehre* II. Regensburg. Bosse Verlag, 1951, pag. 66).

² Petrosou, I.D. *L'office de Noël*, op. cit., pag. 54.

³ Apud Riemann, Hugo. *Handbuch der Musikgeschichte*. Erster Band, II Teil. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1920, pag. 67.

Din punct de vedere al execuției, cîntarea va fi — în cea de a doua perioadă de evoluție — preponderent solistică: interpretul, stăpînit din cele mai mult de euforia improvizatorică, se va avînta spre o libertate evasi- absolută de a orna cursul melodiei în stilul artelor orientale, creînd ceea ce se cheamă, în stilistica generală muzicală, *cantus ornatus*.

Vocea pare a fi devenit acum un „instrument” de mari subtilități tehnice, avînd a interpreta cele mai variate figuri ornamentale, ce ni le putem imagina doar în literatura cu adevărat instrumentală, și numai în cadrul unei arte interpretative profesionale.

Domeniul propice unor asemenea dezvoltări va fi *cîntarea papadică* a fiecărui mod, cu factura ei deschisă oricărui stil de ornamentare și melismare rit cu deosebire în stilul papadic de cîntări.

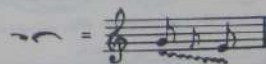
Este vremea cînd muzica bizantină se îndreaptă spre forme ornamentale bogate, cu desene și figuri, al căror număr și stil de interpretare n-a fost niciodată definitivat de către exegeții bizantini, totdeauna foarte reținuți în a explica teoretic fenomenul muzical, lăsînd, în schimb, aproape totul pe seama domeniului practic — domeniu afectat, în permanență, mai ales aici, de imprecizia execuției și de oralitatea acestei arte.

Semnele acestor prefaceri stilistice ale muzicii bizantine ne sînt confirmate de către sistemele semiografice ale perioadei medii: sistemul *hagiopolit* și cel *cucuzelian*, din care vom extrage mai jos neumele cu sens ornamental.

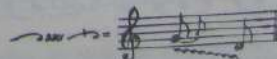
a) Notația hagiopolită

Neumele ornamentale speciale din semiografia hagiopolită sînt următoarele¹:

- *sisma* (piasma) } ambele vin din pericada paleo-bizantină, fiind
- *kylisma* } explicate mai înainte (pag. 127);
- *elafronul* cu *epistrof* alăturat = terță descendentă prin glissando, atingînd ușor nota intermediară (un ornament extrem de frecvent pînă în secolul XIX):



— *antikenoma* (împotriva golului) = alunecarea ușoară la un sunet vecin superior și trecerea la altă notă prin glissando:



¹ Apud Panțiru, Gr. *Notația și churile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 32, 33.

— *tromikonul* (tremurătură) = pare a indica o execuție cu tremolo a unui grup de sunete care înconjoară pe cel principal (ce deține semnul):



Notăm că o parte dintre neume sînt *hironomice*¹, a căror interpretare era sugerată prin indicarea cu gestul minii a desenului respectivei neume, cum este — spre exemplu — *tromikonul* de mai sus, ce se avertiza prin tremurarea degetelor minii. Subliniem, de asemenea, pentru această perioadă, frecvența din ce în ce mai mare a *glissando-ului vocal*, umplind mai ales intervalul melodic de terță mare sau mică, și chiar intervale mai mari, interpretarea lui presupunînd trecerea printr-un fir microtonic de intonații (prin microtonii).

Melismele devin și ele din ce în ce mai bogate, semn al drumului spre o melodică de un autentic *cantus ornatus*.

Redăm mai jos un model reflectînd stilul hagiopolitan de melisme și ornamente, un stil care rămîne încă destul de clasic pentru muzica bizantină, față de cel ce îi va urma (stilul cucuzelian):

MANUSCRIS GRECESC (sec. XIII):

Ek 3 (forma arhaică)



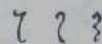
¹ În limba greacă, *hironomice* = a mișca brațele sau minile în cadență, a gesticula.
² Transcriere după manuscrisul vechi grecesc 261, de I.D. Petrescu în *Studii de muzicologie*, nr. 1, 1965, București, pag. 121.



b) Notăția cucuzeliană

Pe plan ornamental, pe lângă neumele preluate din semiografia hagiopolitană — *kylisma*, *psifistonul*, *tromikonul* —, în notația cucuzeliană apar numeroase altele, constituind un adevărat labirint de figuri¹. Le redăm pentru a se observa complexitatea stilului ornamental respectiv²:

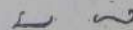
— *ekstreptonul* (întoarcere, înclădire, împletire) = execuția grupului ornamental cu forță egală, finețe și bine împletit



— *epegherma* (însuflețire) = accentuarea grupului de note



— *heteronul-parakalesma* (rugare fierbinte) = legato expresiv, de pietate



— *lyghisma* (încovoiere, mlădiere) = mlădierea vocii, legato și primul sunet tremolo



¹ Petresco, I.D. *L'Office de Noël*, op. cit., pag. 55.
² Apud Panțiru, Grigore. *Notația și churile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 68-72.
 Deoarece nu se cunoaște cu precizie modul cum erau intonate asemenea ornamente (desenul melodic), nu mai sînt prezentate și traducerea lor în notație occidentală.

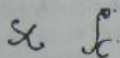
— *omalonul* (egal, neted) = execuție lină a sunetului cu o broderie superioară



— *psifisto-synagma* (legato și marcat) = gurgurism; rostogolirea moale a vocii în gitlej



— *psifisto-parakalesma* (accent și expresivitate de pietate) = rostogolirea vocii; mordent

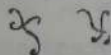


Vine apoi o familie întreagă de ornamente de tipul *tromikon* (tremolo):

— *tromiko-synagma* = tremolo și legato (tremolo moale)



— *tromiko-parakalesma* = tremolo și expresie de pietate



— *tromiko-homalon* = tremolo cu sunetele executate egal



— *tromiko-psifiston* = tremolo și accent



Sistemul cucuzelian ne propune deci un noian de figuri ornamentale în care cu greu se poate orienta specialistul, necum cercetătorul din alte domenii; dar și mai greu e să ne imaginăm cum erau acestea interpretate în spiritul și esența lor, cu toată pedanteria și scrupulozitatea ce se recunoaște, în genere, psaltilor bizantini din veacurile XVI–XVIII.¹

¹ Problema ornamentelor constituie cea mai mare dificultate în transcrierea fidelă a textelor muzicale din această perioadă, ce va rămâne multă vreme deschisă, dacă nu se va iniția și în Răsărit o acțiune similară celor întreprinse de Școala de la Solesmes, în veacul trecut, pentru *cantus planus* gregorian.

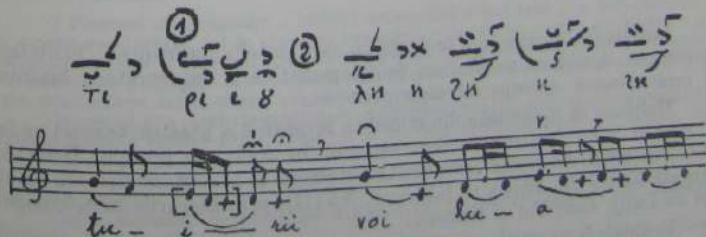
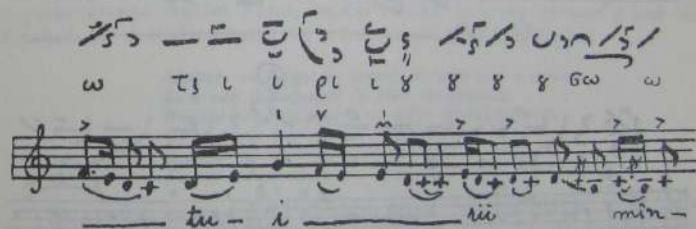
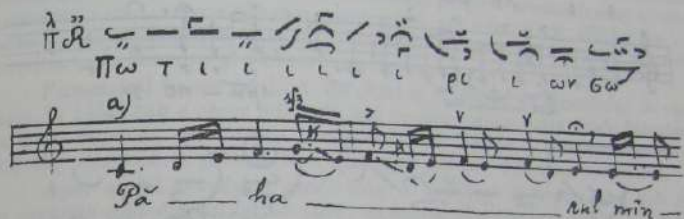
Stilul ca atare se întâlnește și în Țările românești — la Școala bizantină a Putnei veacului XVI — din repertoriul căreia vom reda mai jos un fragment dintr-un manuscris slavono-grecesc:

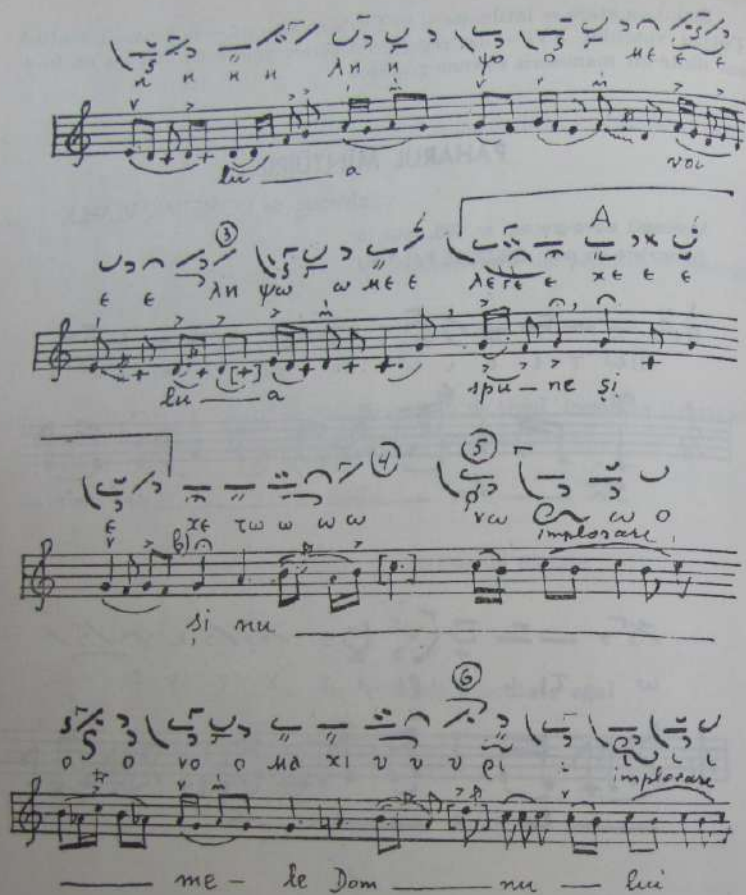
PAHARUL MÎNTUIRII...

chinonle de DOMETIAN VLAHUL

Manuscris slavono-grecesc, nr. 283, folio IIIr.

Transcriere de prof. GRIGORE PANTIRU





Bogăția de ornamente și melisme cu care sîntem confrunțați, în cîntarea de mai sus, denotă un stil fastuos de componistică și interpretare bizantină ce caracterizează aproape întreaga perioadă.

Mulțimea de ornamente din melodica bizantină a acestor veacuri ne face să găsim la un fenomen similar, petrecut în Apus, în creația Barocului, promovat inițial de școala componistică italiană și accentuat apoi în creația franceză barocă din ultima sa fază (sec. XVIII), prin lucrările unor compozitori ca Lully, Couperin și Rameau.

Tratatele franceze ale sec. XVIII menționează o mare diversitate de ornamente, precum: *coulé* (un fel de glissando), *port de voix* (portamento), *piné*

(un fel de mordent), *tour de gossier* sau *doublé* (un fel de grupetto), *triblemen* (trilul), *l'accent plainte* (accentuarea dureroasă, plîngătoare), *le sanglot* (ornament de suspin), *la chute* (portament expresiv coborîtor) etc.

În această privință trebuie să recunoaștem că Răsăritul își făurise baroc al său, predominînd aproape întreaga perioadă medio-bizantină, îndeosebi între secolele XVI și XVIII.

Barocul muzicii bizantine se va opri el oare la dimensiunile și parametrii ceruți de estetica acestei arte?

Din păcate, nu!

În perspectiva aceluiași secol XVI-XVIII, stilul ornamental bizantin ajunge la exagerări și excese.¹ Pe de o parte, natura solistică și oralitatea acestei arte, iar pe de altă, lipsa unui control printr-o notație precisă a ornamentelor — deci imposibilitatea conservării și transmiterii stilului lor autentic — fac să apară în linia melodică hiperornamentări destinate efectelor exterioare de bravură și virtuozitate vocală.

Fenomenul fusese facilitat de altfel și de ocuparea Bizanțului de către turci, la 1453, sub a căror influență cad de aici înainte toate artele bizantine, inclusiv muzica; or, muzica turco-arabă presupune o ornamentică foarte bogată, potrivită și proprie însă numai popoarelor din zona respectivă.

Apar astfel învelișuri persistente de melisme și ornamente, sub care se ascunde melodia bizantină pură; în minăstirile grecești devine o „modă” execuția nazală cu „îfos de Tarigrad” — ce s-a transmis în toată regiunea balcanică și de care n-au scăpat nici Principatele Române de la Dunăre.

Contra acestor practici inestetice din muzica bizantină începea să lupte cu perseverență Anton Pann, bardul român de acum un veac și mai bine, afirmînd, cu destul sarcasm, în preafrumosul grai al timpului:

Mulțor, am băgat de seamă, cîntarea cînd o privești
Și o oadă îngorconată le place de-nebunești,
Nestîind că meșteșugul nu stă-n scrisul gorgonat,
Ci în buna potrivire și în stilul luminat.
Eu dar de multe gorgone am fugit cîi am putut
Și am urmat cîuvinții, peste reguli n-am trecut².

Ce-nsemna în concepția lui Anton Pann „buna potrivire”, „stilul luminat” și „urmarea după cuviință” în domeniul creării de melodii, al stilului corect de ornamentare, fără să se treacă peste „regulile” bunului gust, avea să o de-

¹ Procesul de exagerare a stilului ornamental a fost trăit — în linii generale — și în muzica occidentală, tot în perioada barocului — de care s-a vorbit mai înainte —, cînd compozitorul lăsa o libertate absolută cîntărețului în interpretarea diferitelor ornamente, din care cauză principiile estetice și ale bunului gust se vedeau adesea încălțate și denaturate, pierzîndu-se astfel efectul expresiv scontat de compozitori.

În scopul de a combate exagerările în interpretarea și folosirea ornamentelor muzicale, Johann Kuhnau (1660—1722), predecesorul lui Bach la Thomaskirche din Leipzig, afirmă în prefața celor 7 sonate de clavicin compuse de el:

„Nu trebuie să se facă nici un exces, fructele prea ceapte nu valorează mai mult decît cele verzi”.

(Apia, Edmond. *De Palestrina à Bartók*. *Études musicologiques*, Paris, Flammarion Éditeurs, 1965, p. 130.)

² Pann, Anton. *Heruvico-Chinonicar*. Din poezia-introducere intitulată „Către cîntători”. București, într-o sa tipografie, 1846, pag. 4.

monstreze și practic în cântările sale, inspirate și impregnate evident de intonațiile populare românești, tinzând să realizeze în muzică ceea ce înfăptuiseră atât de frumos timpurile lui Constantin Brîncoveanu în arhitectură.

Urmașii lui Anton Pann merg consecvent spre simplificarea stilului melodic hiperornamentat, ca o tendință generală a epocii moderne, în care se încadrează și strădaniile creatorilor români de muzică bizantină.

3. STILURI DE ORNAMENTICĂ ÎN PERIOADA NEO-BIZANTINĂ SEC. XIX – XX

În stadiul din urmă al dezvoltării muzicii bizantine — stadiul neo-bizantin (modern) — asistăm la o reconsiderare a stilului ornamental, conform noii orientări fixate acestei arte de către marii ei reformatori de la începutul secolului XIX: Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul.

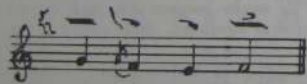
Schimbările survin ca o reacție firească la hiperornamentarea melodiilor din perioada anterioară, și constau din orientarea întregii muzici bizantine spre un stil ornamental mai liniștit și mai ponderat.

Prima intervenție pe această linie avea să se producă în sistemul de notație; mulțimea de neume ornamentale din sistemul anterior (cel cucuzelian) se reduce la cinci, și anume: *varia*, *omalon*, *antichenoma*, *psifiston* și *eteron*.¹

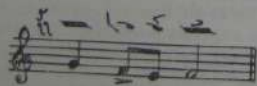
Vom descrie în continuare efectul celor cinci neume ornamentale cu care va lucra muzica bizantină a timpurilor moderne.²

a) *Varia*³ este un ornament care acționează, ca efect general, în două situații:

— accentuare și ornare ușoară cu o apogiatură scurtă superioară a sunetului la care se referă dacă acesta durează 1 timp



— numai accentuare a sunetului la care se referă dacă acesta durează 1/2 de timp, caz în care ornamentarea devine antiartistică, fiind pe durate mici



¹ Efectul lor rezultă aproximativ — desigur, nu în toate cazurile — din sensul etimologic al fiecărui termen grecesc.
² Apud Popescu-Pasărea. I. *Principii de muzică bisericească orientală*. București. Tipografia Cărilor Bisericești, 1942, p. 16.
³ În limba greacă, *varis* = accent grav; și *careos* = greu, grav, apăsător.

Menționăm, în plus, efectul special „*varia*” la ornarea cadenței generale bizantine (optime cu punct + broderie superioară):



b) *Omalon*¹ este un ornament fin, constând dintr-o ușoară unduire (ondulare) la treapta superioară a sunetului de referință — deci o urcare și coborîre *mlădioasă*² a vocii pe formula unei broderii. El acționează în trei situații:

— efectul *omalon* vizînd un singur sunet, de obicei de durată mai mare, doime sau pătrime cu punct (caz special)



— efectul *omalon* vizînd două sunete (caz general)



— efectul *omalon* vizînd trei sunete (caz general)



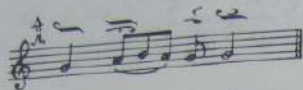
c) *Antichenoma*³ este un ornament acționînd cu următoarele efecte:

— ca *apogiatură scurtă* posterioară dacă vizează sunete de durate mici, optimi (caz general)



¹ În limba greacă, *omalos* = unit, neted, egal.
² Din punct de vedere al caracterului, este greu de redat ornamentele bizantine prin notația occidentală, căci ele nu-și au echivalentul cu cele ale muzicii clasice universale.
³ În limba greacă, *anti* = împotriva, și *kenos* = gol, vid; ornament care în perioada medievală servea probabil pentru umplerea intervalelor mai mari decît „secunda” printr-un „glissando” (a se vedea pag. 129).
În grafia neo-bizantină *antikenoma* se întrebuintează cu alt efect ornamental, ce se descrie mai sus.

— ca *broderie superioară largă* (lentă) dacă vizează sunete de durate mai mari, mai ales pătrimi cu punct (caz special)



d) *Psifistonul*¹ este un ornament reprezentînd cel mai direct *accentele melodice*, însoțite însă aici și de unele efecte ornamentale. El acționează cu două sensuri distincte:

— ca *accent cu apogiatură scurtă anterioară* sau ca *mordent* la sunete de durate mai mari (de la pătrime în sus)



— ca *accent simplu*, fără ornament, la sunete de durate mai mici decît pătrimea (caz general)



e) *Eteron*² este un ornament indicînd *execuția legată și expresivă* a sunetelor cuprinse în cadrul desenului său neumatic (echivalent cu *legato* de expresie din muzica universală)



Să urmărim efectul ornamentelor astfel descrise într-o cîntare românească în stil neo-bizantin (modern), care ilustrează, de fapt, tendințele clasicizante — de echilibru și puritate — din muzica ultimului veac, caracteri-

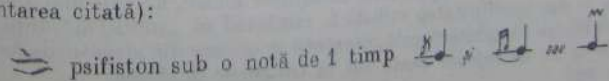
zate printr-o limpezire și degajare a liniei melodice din învelișul superornamentat al perioadei anterioare (medio-bizantină):

I. Popescu-Pasărea. CONDAC

Eh 3. Ga (Fa).



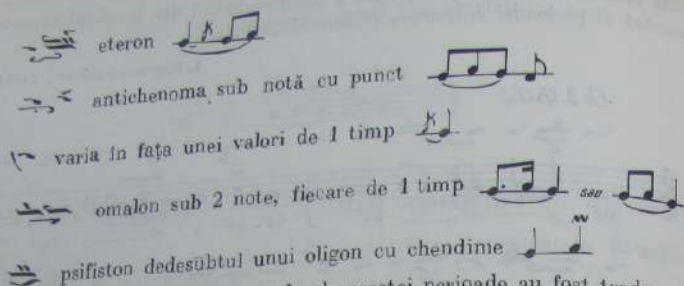
Ornamentele utilizate, în traducerea lor strictă (după ordinea apariției în cîntarea citată):



¹ Popescu-Pasărea. I. *Noul Idiomelar*. București, Tipografia cărților bisericești, 1933, pag. 111.

¹ În limba greacă, *psafeo* = a face zgomot, a rezona; a resimți

² În limba greacă, *eteros* = altul și *eicros* = altfel.



Cu toate că figurile ornamentale ale acestei perioade au fost traduse și asimilate în formele clasice din muzica universală (apogiaturi, broderii, mordente etc.), trebuie precizat însă că execuția lor în spiritul și atmosfera bizantină specifică nu poate fi redată în scris. Ea rămâne apanajul interpretului stăpîn pe subtilitățile acestei arte și deținător perfect al stilului lor — legat strîns de practica tradițională și de contextul etnografic.

Considerații conclusive cu privire la stilurile ornamentale în muzica bizantină

În timpurile din urmă, remarcăm tendința de a se simplifica și mai mult factura ornamentală a melodiei bizantine, fenomen avantajat în special de prelucrările corale ale melosului bizantin și de revenirea la cîntarea în grup, care, prin natura colectivă a interpretării, nu poate asigura redarea expresivă a ornamentelor.

Cu toate acestea, subtilitățile ornamentale mai pot fi întîlnite în execuțiile, din ce în ce mai rare, ale unor psalți de valoare, și preluate apoi cu foarte frumos efect de către compozitorii contemporani în lucrările vocale și instrumentale bazate pe melosul bizantin.

Dacă ne gîndim la consecințele exagerării stilului ca atare — din cauza superabundenței ornamentale din trecut și de azi, agravată și prin execuțiile amatoricești — rezultă că *modul cum se tratează și se folosesc ornamentele în muzica bizantină constituie o problemă dintre cele mai importante pentru puritatea stilistică a acestei arte.*

Cea mai ușoară rezolvare ar fi de a le radia pur și simplu din partitură, adică de a nu le mai folosi — dacă acest lucru nu se face corect și în stil.

Aceasta ar echivala însă cu renunțarea la fantezia și eleganța pe care o dă, bunăoară, alabastrul sculptat unor monumente de artă, ori cu suprimarea splendorilor volute de pe capitellurile coloanelor ionice, deci tocmai a elementelor care le dau specificitatea stilistică, rămînînd să „admirăm“ după aceea numai soliditatea lor arhitecturală, prezentă în oricare din structurile de beton mai solide ce ne înconjoară peste tot în timpurile moderne.

Dar nu!

Undeva trebuie căutat un echilibru, pe care, în mod selectiv, l-am găsit și realizat, în timpuri, toate artele; elementele de detaliu — în speță ornamentele —, dacă decurg din *organicitatea exprimării și expresiei artistice.*

devin necesare și deci nelipsite în aspectele și calitățile determinate de condițiile estetice ale artelor respective.

Numai astfel gîndite, tratate și orientate, formele de manifestare melismatice-ornamentale ale muzicii bizantine pot să constituie un aport la înfrumusețarea mesajului artistic, iar nu un mijloc de demonetizare.

„Ornamentele trebuie să aibă funcție expresivă“, afirmau — încă la începutul secolului XVI — creatori ca Peri și Caccini, iar acest lucru este cu atât mai necesar în muzica bizantină, artă concepută anume spre a le folosi pentru sporirea frumuseții ei melodice.

Dar pentru aceasta trebuie să lucreze mult mai mult domeniul teoretic propriu al acestei arte. Din acest punct de vedere însă, bizantinologia a făcut prea puțin pînă acum, epuizîndu-și energiile mai mult în direcția aspectelor de documentaristică (arhivistică), lăsînd în schimb deschise problemele esențiale ale stilisticii unei arte în mare parte necunoscută nici specialiștilor, și în spatele căruia s-au aflat totdeauna exegeți și tratate de valoare ce au împins lucrurile înainte.

Așadar, spre a conchide, nu renunțarea la formele ornamentale — care, prin definiție, sînt expresie a frumosului în artă — constituie soluția, ci reconsiderarea și așezarea lor în cadrul și limitele frumosului însuși.

PROCEDEE COMONISTICE (DE TRAVALIU) ÎN MUZICA BIZANTINĂ

Arta muzicală bizantină este o artă profesională — după cum s-a afirmat și mai înainte —, fiind concepută de marii săi creatori și interpreți din diferite epoci și transmisă apoi posterității.

În decursul evoluției sale, ea și-a fixat și dezvoltat modalități compo-nistice proprii, ale căror principii vor face obiectul reflecțiilor următoare, selectându-se, din noianul atitor modalități, cele mai importante și mai semnificative pentru această artă.

În acest sens, vor fi tratate pe rând *principiile* vizînd următoarele moda-lități de lucru¹:

- repetarea figurilor melodice
- variația
- improvizația
- centonizarea²
- compunerea melodiei după sistemul „diapasonului” și al „roții”
- atracția sunetelor în construcția melodică
- acompaniamentul cu ison³

1. REPETAREA (IMITAȚIA) — PRINCIPIU DE LUCRU ÎN CÎNTAREA BIZANTINĂ

Unul din cele mai frecvente procedee de lucru (comonistice) îl consti-tuie, în cîntarea bizantină, *repetarea figurilor melodice*, care concordă cu caracte-rul tradițional și cel oral al acestei arte.

El face parte, de altfel, din estetica proprie artelor orientale, desenele melodice realizînd, prin repetare, o anumită simetrie, ce se regăsește în moti-vele artelor plastice regionale — ale picturii, ale formelor arhitectonice, ale țesăturilor etc. —, asigurîndu-se astfel melodiei o legătură permanentă între elementele sale componente.

¹ În acest capitol, modalitățile de lucru se tratează *în aspectele lor generale*, urmînd ca latura lor aplicativă să fie demonstrată în ultima parte a tratatului (partea a III-a), și anume, în cadrul studiului morfologic al fiecărui mod; de aceea nu se folosesc aici exemple muzicale, enunțîndu-se doar principiile.

² Sensul noțiunii se explică la pag. 145.

³ Din enumerare lipsește *modulația*, care se studiază într-un capitol separat, dată fiind importanța procedurii în muzica bizantină.

Repetarea, ca principiu de lucru în muzica bizantină, își găsește, în pri-liturgice diferite, deci are o întrebuintare absolută pe plan muzical, nefîind condiționată de conținutul literar al cîntărilor.

Ca și în cîntul popular, o melodie oarecare poate aici să-și schimbe textul său literar, constituindu-se în *melodie prototip* (model) pentru multe din cîntările de gen similar (tropare, condace etc.).

Mai importantă este însă utilizarea procedurii în însăși factura melodiei, unde poate avea două aspecte:

- repetarea *strictă* a unei figuri melodice;
- repetarea *liberă* a figuri melodice.

Repetarea *strictă* constă din reproducerea exactă (fidelă) a unei figuri melodice enunțate mai înainte, în altă parte a melodiei respective, ori în altă melodie dintr-un ciclu întreg; iar repetarea *liberă* se obține prin reeditarea în forme structurale apropiate (aproximative) a unei figuri melodice oarecare.

Prin procedeele repetării s-a ajuns în muzica universală la *tehnica imitației*, cu multiplele ei aspecte din armonie și polifonie, dar aici asemenea coordonate n-au putut fi încă atinse, din cauza facturii monodice a melosului bizantin; ca atare se întrebuintează numai pe plan orizontal, unde posibilitățile de a-i conferi expresivitate sînt mult mai reduse, existînd permanent pericolul monotoniei.

Se întîlnesc totuși destule situații în monodia bizantină cînd procedeele repetării ia forma precisă a *secvenței* (*progresiei*) *melodice*, adică o formă obișnuită în arta componistică universală — cum îl vom întîlni în analizele modale din ultima parte a lucrării.

În concluzie, procedeele repetării — vechi cit muzica însăși, venind din practica artei orale a popoarelor — este adesea invocat în componistica bizantină, bazată pe tipare melodice care se reeditează alt pe plan general, permițînd gruparea cîntărilor în cele opt moduri, cit și pe plan particular, deci în cadrul fiecărei cîntări.

2. PROCEDEUL VARIAȚIONAL ÎN CÎNTAREA BIZANTINĂ

După cum se cunoaște, metodele variaționale de lucru pleacă de la o figură melodică de bază, dîndu-i-se apoi alte și alte înfățișări prin schimbarea direcțiilor liniei (ascendente sau descendente), a ornamentelor, a desenurilor ritmice și chiar a structurilor intonaționale, în care însă se recunosc elementele esențiale din formula de bază (osatura).

În tehnica variației, formula de plecare va constitui deci izvorul (sursa) pentru alte dezvoltări melodice apropiate ca structură, permițînd, pe de o parte, înnoirea progresivă a liniei melodice, iar pe de alta, păstrarea unității stilistice, prin elemente de osatură comune.

„Din acest neastîmpăr veșnic al melodiei de a-și păstra esențialul și de a-și schimba mereu amănuntele — interpretul fiind întotdeauna și un coau-tor al cîntecului interpretat, în măsură variată, în funcție de gustul și talentul său — s-au născut de fapt și formele diferite ale variațiunii muzicii culte.”¹

¹ Eisikovits, Max. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*. București, Editura muzicală, 1976, p. 64.

Textul mai sus citat, deși privește inventivitatea actului de interpretare în cîntul popular, reflectă o realitate similară și în practica de cînt a bizantinilor.

În muzica bizantină, principiul variațional — aparent instinctiv — acționează mai ales în substanța intonațională a melodiei: se pleacă de la formule modale de bază, devenite tradiționale, care se amplifică și se dezvoltă apoi prin noi desene melodice decurgînd din primele.

Ceea ce avantajează — pe drept cuvînt — lucrul prin procedeul variației în cîntarea bizantină este *modulația*, devenită aici complementul de seamă al acestui procedeu, întrucît trecerile în cîmpuri modale diferite se realizează cu cea mai mare ușurință, fără a necesita pregătiri și rezolvări speciale.

Variațiile pe bază ritmică însă — cu infinitele lor resurse creatoare — se întîlnesc rar, ritmul fiind tratat, în conceptul muzical bizantin, ca element subordonat în totalitate principiului melodic de compoziție; de aceea, toată puterea de comunicare a muzicii bizantine trebuie căutată — după cum s-a mai spus — în frumusețea și expresia melodiei.

Este drept că monodia bizantină — lipsită de aportul distinct al ritmului și al armoniei — oferă posibilități relativ reduse de utilizare a procedurii variațional în cîmpul său special, bîzîndu-se mai mult pe aplicarea lui în domeniul intonațional (melodic).

Cîtă forță expresivă rezidă însă în temele de muzică bizantină pentru tratarea lor variațională complexă — melodică, armonică, orchestrală — ne-o demonstrează utilizarea acestora cu deosebită originalitate și inventivitate de către compozitorii români contemporani.

La aceasta contribuie, de bună seamă, caracterul modal al temelor bizantine, interferarea lor cu substanța modală a propriului nostru melos popular, melodicitatea ce le caracterizează.

3. IMPROVIZAȚIA — PROCEDEU COMONISTIC FUNDAMENTAL ÎN CÎNTAREA BIZANTINĂ

Ca în orice artă muzicală orientală, *improvizația constituie un procedeu comonistic larg utilizat și în cea bizantină*, datorită, în primul rînd, oralității și naturii solistice a actului său interpretativ.

De fapt, interpretul muzicii de tip oriental se află într-un permanent proces de creație, folosind din plin arta de a improviza¹, drept care și în muzica bizantină întîlnim forme improvizatorice extrem de bogate.

Se improvizează — în special — în genurile mai libere, cum este cîntarea papadică, dar există destul loc pentru improvizație și în cîntările stihirice, ba chiar și în cele irmologice, deși acestea din urmă sînt mai restrictive pe plan structural.

Orice improvizație — fie cit de liberă — pleacă de la tiparele tradiționale ale cîntării, cu scopul de a li se aduce un spor de expresie personală, inventivă.

De fapt, lucrurile se întîmplă la fel și în cîntul popular, unde interpretul nu se limitează „doar la interpretarea docilă a unui cîntec «dat», definitiv conturat, ci, în timpul cîntării, el și-l modelează, îl transformă, adău-

¹ Amintim principiul comonistic modal numit *maqâm*, foarte răspîndit la popoarele lumii orientale, ce are la bază improvizația pe un cadru de formule melodice tradiționale.

gîndu-i sau omîtîndu-i anumite elemente în cadrul unor parametri stilistici existenți.”¹

Cu toată libertatea ce ar presupune-o procedeul improvizatoric, în muzica bizantină el se deslășoară pe un cadru modal precis — adică respectă formulele cadențiale și finalele unui mod oarecare. Totodată, procedeul se cîntă în limitele principale fixate celor 3 stări distincte ale cîntărilor pe care le asigură bazele structurale ale acestora.

Improvizația apare uneori, în muzica bizantină, pe fondul unui singur mod (mono-modal), în care caz posibilitățile aplicării procedurii sînt mai restrînse, dar acestea se lărgesc considerabil prin mijlocirea modulației în alte zone modale.

Aplicarea în proporții largi și pe diferite planuri comonistice a procedurii improvizației a generat în muzica bizantină forme melodice bogate — și întregul sistem de ornamente ce avea să-i dea o notă stilistică distinctă în contextul celorlalte arte muzicale universale.

Terenul pe care acest procedeu se va afirma în toată plenitudinea rămîne însă *cîntarea papadică*, descrisă deja mai înainte, în care și-au investit talentul lor improvizatoric cei mai mari imnozi și psalți — creatori ai muzicii bizantine din trecut și de azi.

Toate cîntările papadice cu care ne vom întîlni în descrierea fiecărui mod, din partea a III-a a studiului, constituie modele ale resurselor improvizatorice nesfîrșite de care au dat dovadă compozitorii bizantini ai tuturor — linii melodice variate și complexe, definind ceea ce se recunoaște îndebîtate a fi muzica bizantină, *artă melodică prin excelență*.

4. CENTONIZAREA ÎN CÎNTAREA BIZANTINĂ

Procedeul *centonizării*² — utilizat și în *cantus planus* gregorian — constă din compunerea unei cîntări (melodii) cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări preexistente.

La scara generală a repertoriului bizantin procedeul s-a tradus prin producțiile acelor mari cantori (psalți) experimentați în a folosi texte muzicale mai vechi într-o țesătură melodică nouă, reunindu-le cu meșteșug și bun gust.

Centonizarea se întîlnește însă, în muzica bizantină, și la scara mai mică a unei singure cîntări — deci în cadrul aceleiași melodii — constînd din „elaborarea unor unități motivice superioare — printr-un proces de aliaj sau de sinteză — din mai multe unități submotivice premergătoare”³.

¹ Eisikovits, Max. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*. București, Editura muzicală, 1976, p. 64.

² În limba latină, *cento* = bucată de stofă (la origine); apoi, piesă versificată compusă din fragmente de versuri luate de la mai mulți poeți și ajustate împreună într-o lucrare nouă (un fel de compilare, în sensul pozitiv al expresiei).

³ Toduță, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I. București, Editura muzicală, 1969, p. 51.

Privit prin această prismă, procedeul centonizării demonstrează capacitatea psalmilor bizantini de a fi intuit și folosit mijloace de lucru subtile, de un anume rafinament profesional, ce vor fi întâlnite — desigur la un înalt grad de măiestrie — în marile creații ale muzicii culte universale.

Există într-adevăr în muzica bizantină anumite contururi (țesături) melodice centonizate, formule de sinteză provenind din structuri premergătoare, pe care le vom semnala de îndată ce vor fi întâlnite în analizele morfologice după criteriul celor opt moduri (în partea a III-a)¹.

5. COMPUNEREA (LUCRAREA) MELODIEI DUPĂ „SISTEMUL DIAPASONULUI” ȘI AL „ROȚII”

Prin „sistem” intonațional, ca noțiune generală, se înțelege în teoria muzicii bizantine — după teza antică a lui Euclide — o entitate muzicală alcătuită din „mai multe intervale decât unul”.

Melodia bizantină lucrează cu trei principale sisteme intervalice: *octocordia* — mai numită și *diapason* —, *pentacordia* și *tetracordia*, primul reprezentând cadrul octavian al unui mod oarecare, iar celelalte, cadre infraoctavice pentru unul și același mod².

După cum melodia se alcătuiește pe un cadru modal sau altul, apar două principii de lucru:

- principiul *diapasonului* (octocordia);
- principiul *roții* (pentacordia și tetracordia).

a) Principiul de alcătuire melodică după sistemul „diapasonului” (octocordie)

În muzica bizantină, a crea și interpreta după *principiul diapasonului* înseamnă a utiliza, în alcătuirea liniei melodice, dispozitivul intervalic complet al unui mod, așa cum el rezultă din scara sa octaviană (cu toate cele 7 trepte).³

¹ Ilona Borsay remarcă de asemenea procedeul, afirmând: „melodia coaptă ortodoxă din Egipt aduce elemente caracteristice în imnologia bizantină: mișcări mai vii, un ritm legat, ornamentații mai bogate. O țesătură organică și centonizată de mici figuri motivice, de ambitus mic, cu lungi vocalize, în ritm legat, purtând diftongi suplimentari intercalați între silabele veritabile” (*Melodies coptes des textes grecs byzantins*. În: *Acte du XIV-e Congrès International des études byzantines*. București, 1971, vol. III, pag. 495).

² În introducerea la capitolul intitulat „*Peri tu diapason systimatos*” (despre sistemul diapasonului) din lucrarea citată deja, *Theoritikon mega tis musikis*, pag. 25, cuprinzând, în sinteză, concepția lui Hrysant de Madytos, găsim menționate cele trei sisteme de mai sus:

Σύστημα κατὰ τὸν Εὐκλείδην εἶναι ἑκείνο, ὅπου
περιέχεται ἑπὶ διαστήματα περισσώτερα ἐπὶ τὸ ἓν.
Εἶναι δὲ οὐστήματα τρία: Ὀκτάχορδον — τὸ ὅποιον λέ-
γεται καὶ Διὰ πᾶσιν — Πεντάχορδον, καὶ Τετράχορδον.

³ I.D. Petrescu îl mai numește din această cauză și *sistem heptafonic*, adică un sistem compus din 7 intervale și 8 sunete, intervalele depinzând de genul și structura octavei. (A se vedea *Etudes de paléographie musicale byzantine*, op. cit., pag. 177.)

Formele structurale ale „diapasonului” fiecărui mod, cu dispozitivul intervalic respectiv, au fost deja prezentate în prima parte a lucrării, la capitolul „genurile muzicii bizantine”.¹
Pentru explicare, vom reda mai jos numai scara „diapason” a modului 1; cheamă că melodia respectivă este construită după principiul „diapasonului” (construcție heptafonică):

Scara diapason a modului 1



Se înțelege că dacă un mod oarecare folosește în structura sa octaviană și trepte mobile principiul rămâne valabil; melodia va fi considerată ca lucrând tot după principiul „diapasonului”.

În acest sens, o melodie în modul 1 va lucra, uneori, în linia sa ascendentă cu *si natural*, iar în cea descendentă cu *si bemol*:



De regulă, cîntările irmologice, stihirarice și papadice ale tuturor modurilor bizantine folosesc principiul de alcătuire după diapason, dacă nu depășesc cadrul octavei.

De multe ori însă, cînd melodia depășește acest cadru, nu mai respectă principiul diapasonal de construcție, ci trece și lucrează după celălalt principiu, al „roții”, așa cum se va explica în continuare.

b) Principiul de alcătuire melodică după mutația de tipul „roții” („trohos”)

Efecte originale de construcție modală se obțin în cîntarea bizantină printr-un sistem ingenios de alcătuire a melodiei pe baza unor moduri infraoctavice — fie pentacordii, fie tetracordii² — prin revenirea centrelor (tonicilor) acestora pe alte înălțimi decât cea de la care se pornește.

Între centrele (tonicile) respective legătura se face printr-un sunet comun în felul *sinaphé*-ului grecesc antic.

¹ A se vedea pag. 38—50.

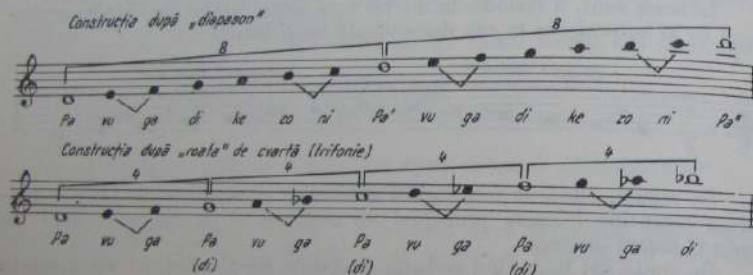
² În teoria muzicii bizantine, pentacordia mai este numită și *tetrafonie* — sistem compus din 4 intervale și 5 sunete; iar tetracordia se consideră *trifonie* — sistem compus din 3 intervale și 4 sunete. Noi am folosit termenii de *pentacordie* și *tetracordie* — ca în teoria modală generală — socotindu-le sisteme (modale) independente, ce nu pot fi confundate cu *pentacordul* și *tetracordul* — părți rezultate din fragmentarea *octocordului* (diapasonului) unui mod.

Ca regulă, sunetul de început cu cel de la sfârșitul micromodului (sunetele „estotes”) trebuie să realizeze un interval consonantic (evintă perfectă sau cvartă perfectă):

„Tonul dentliu să fie în simfonie cu ultimul, sau de o conglăsură”.
Pentru demonstrația teoretică de rigoare, ne vom opri la aplicarea schematică a „roții” de cvartă (tetracordie), pe fondul a două moduri: modul 1 (diatonic) și modul 6 (cromatic).

Transpunerea micromodului de 4 sunete (tetracordiei) pe fondul modului 1

Plecând de la tetracordia diatonică în structura intervalică ton, semiton, ton și transpunând-o după principiul „roții” pe fondul scării ehlui 1, modul va căpăta o înfățișare deosebită de aceea a „diapasonului” său (a se observa diferențele):



Transpunerea micromodului de 4 sunete (tetracordiei) pe fondul modului cromatic 6

Plecând de la tetracordia cromatică în structura intervalică semiton, un ton și jumătate, semiton și transpunând-o după principiul roții pe fondul scării ehlui 6, modul va căpăta înfățișare deosebită de aceea a „diapasonului” său (a se observa diferențele):



¹ Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, op. cit., București, 1845 pag. 89.



În același fel acționează principiul construcției melodice după sistemul „roții” și în cazul modului infraoctavian de cinci sunete (pentacordia)¹.

Ce efecte produce aplicarea și exercitarea principiului „roții” în muzica bizantină?

După cum se poate observa din prezentarea schematică de mai înainte aceste efecte pot fi, în esență, următoarele:

— dizolvarea cadrului modal octavian, prin anihilarea legilor de construcție ale „diapasonului”;

— pe același fundal modal, deci în același mod, pot acționa mai multe centre („bazuri”), fiecare mod infraoctavian configurându-și un sistem funcțional propriu;

— fără nici o pregătire specială, în melodie se poate trece de la o structură modală la alta — întrucât principiul „roții” se poate folosi și imprumutând structuri din alte moduri —, ceea ce denotă labilitatea și ușurința cu care se fac schimburi intermodale din cele mai variate, așa cum întâlnim adesea în cântul popular românesc sau al altor popoare.

Procedul de construcție melodică după sistemul „roții” se utilizează oarecum diferit:

— sistemul tetracordal (trifonic), compus din patru sunete și trei intervale, se utilizează în toate modurile;

— sistemul pentacordal (tetrafonic), compus din cinci sunete și patru intervale, se utilizează de obicei în moduri diatonice.

Destul de frecvente sînt cazurile în care melodia lucrează combinat, prin ambele procedee — al „diapasonului” și al „roții” —, în special dacă depășește, în acut sau grav, spațiul diapasonului central.

Trecerea de la construcția prin „diapason” la cea după procedul „roții” echivalează, în fapt, cu o modulație în cadrul intern al modului, care aduce un plus de varietate modală pe firul melodic.²

A cunoaște exact dacă o melodie bizantină lucrează după sistemul „diapasonului” sau al „roții” înseamnă a-i interpreta corect legile de construcție și a evita deci eventualele confuzii în exegeza fenomenului artistic respectiv.

¹ Procedul se aseamănă întrucîtva cu cel utilizat, în creația contemporană, de către Olivier Messiaen, prin ale sale „moduri cu transpoziție limitată”.

² Situații variate în care melodia folosește concomitent ambele procedee — prin „diapason” și „roată” — vor fi întâlnite la analizele morfologice din ultima parte a lucrării.

6. PRINCIPIUL ATRAȚIEI SUNETELOR ÎN CONSTRUCȚIA MELODICĂ

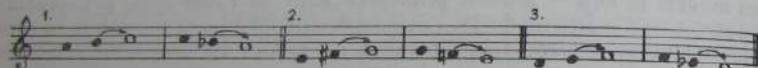
Un principiu mult discutat și controversat în construcția melodiei bizantine — fiind negat de unii și supraevaluat de alții — este cel numit al „atrației melodice” a sunetelor. Principiul se deduce din legea universală „a atracției densităților slabe către densitățile tari, pe drumul cel mai scurt”¹.

În melodie, acesta ar fi echivalent cu apropierea treptelor modale instabile, deci de densitate slabă, prin semiton — adică pe drumul cel mai scurt — de cele vecine cu stabilitate (densitate) melodică mai mare.

Concret, principiul atracției sunetelor în cîntarea bizantină ar avea aplicația următoare: dacă linia melodică se dezvoltă în sens suitor, *treptele instabile* ale modului se încarcă de tensiune (potențial atractiv), tinzînd să se apropie la *semiton* de *treptele stabile* vecine; în coborîre, aceleași trepte instabile, eliberate de tensiunea melodică acumulată în urcare, se destind, apropiindu-se prin *semiton* descendent de *treptele stabile* vecine lor.

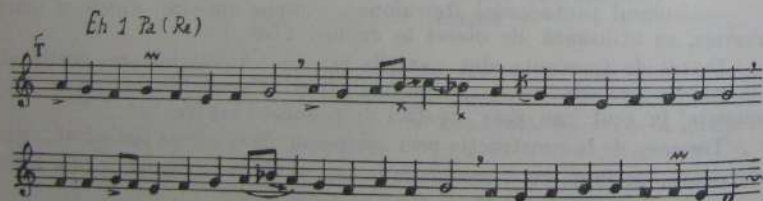
Cazul cel mai elocvent ni-l oferă, în acest sens, melodia modului 1, care în suire folosește, conform principiului mai sus formulat, treapta *si natural*, ca intrînd în atracția sunetului stabil *do*; iar în coborîre, aceeași treaptă devine *si bemol*, intrînd în zona de atracție a sunetului vecin *la* (de asemenea stabil).

Fenomenul se petrece — așadar — în punctele în care apar jocuri melodice de semiton ascendent sau descendent:



Un fragment melodic în modul 1 ilustrînd presupusul principiu al atracției melodice a sunetelor²:

I. Popescu-Pasărea. STIHIRĂ³



Precizăm însă că principiul atracției melodice a sunetelor lucrează numai dacă melodia păstrează construcția diapasonică — așa cum s-a arătat la

¹ *Encyclopédie de la musique*. Fasquelle Tome III, op. cit., pag. 1009.

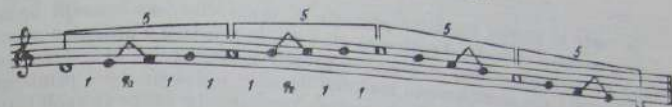
² O explicație mult mai corectă, pe plan teoretic, a fenomenului, în construcția modală bizantină, se dă în cadrul melodiei modului 1 din ultima parte a lucrării (a se vedea pag. 198).

³ Popescu-Pasărea, I. *Noul Idiomelar*, op. cit., pag. 18.

un paragraf anterior; el nu se mai respectă dacă melodia va trece pe principiul „roții”, un principiu decisiv de construcție modală, în care caz acționează legile proprii modului, nu cele dictate de construcție modală.

După cum s-a arătat mai înainte, modurile infraoctaviante de 5 și 4 sunete păstrează atît în suire cît și în coborîre aceeași structură, în cadrul complete, punînd deci în altă lumină utilizarea lui *si natural* și *si bemol* din

„Roata” de cîntă cu *si natural* și în coborîre:

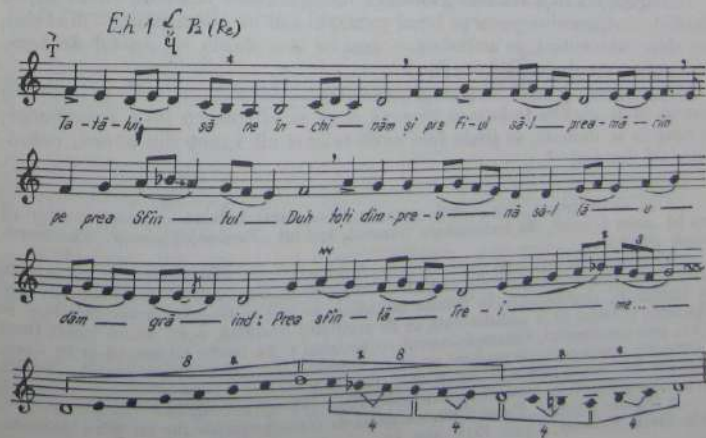


„Roata de cvartă — cu *si bemol* și *mi bemol* (acut) atît în urcare, cît și în coborîre:



Vom urmări acest aspect într-o cîntare de modul 1, transcrisă după preceptele formulate mai sus:

I. Popescu-Pasărea. MĂRIMURI



Conchizind, principiul atracției melodice a sunetelor — departe de a fi o lege — are limitele sale determinate în primul rând de elemente decisive de construcție modală, care acționează și-si afirmă peste tot supremația; iar cunoașterea și detectarea lor constituie o condiție *sine qua non* în aprecierea corectă a fenomenului muzical bizantin.

7. ISONUL — REFERINȚĂ ARMONICĂ ORIGINALĂ ÎN CÎNTAREA BIZANTINĂ

Generalități

Cu toate că muzica bizantină pornește *ab initio* dintr-un concept linear (melodic), pe care-l cultivă și-l păstrează până azi, în practică a apărut o primă referință pe verticală — deci armonică — proprie acestei arte, utilizarea isonului. El constă din acompanierea melodiei de către o a doua voce printr-un sunet prelung pe vocala *a*, denumit, pentru permanența lui pe firul cântării, *ison* — sunet repetat, egal, uniform, drept.¹

Acompaniamentul cu ison este destinat inițial — în practica execuției antifonice — să mențină cântarea primei voci, purtătoare a melodiei, la intonația exactă față de „bază” și în atmosfera modală cerută de cântare, sau pentru a o reduce la aceste condiții în cazul că vocea respectivă s-ar fi depărtat.

Cu timpul, rosturile isonului nu mai rămân cele de rutină, devenind o autentică și originală *pedală armonică* a muzicii bizantine, care — minuită cu bun gust și simț estetic — conferă un plus de expresie acestei arte.

Pentru aceasta însă, isonul nu se va efectua la intimplare, ci va respecta câteva *reguli elementare*, asupra cărora vom insista în cele ce urmează.

a) O primă condiție a cântării cu ison este ca acesta să se poarte pe unul din sunetele principale — polarizatoare — ale melodiei, de obicei pe „bazul” (tonica) modului, iar uneori și pe „dominanta” acestuia.

Regula era deja stabilită în muzica bizantină din perioada sa demijloc (medie), cînd isonul se purta pe tonul principal sau pe „dominanta” modului, ori chiar concomitent pe amîndouă — deci cu ison dublu —, un fel de *bourdon* care servea drept ghid vocilor.²

Se respectă în acest fel și principiul consonanțelor modale, ca și în *cantus planus*, unde „pedala trebuie să înceapă și să se sfîrșească pe o consonanță; în timp ce ea durează, se poate face auzit oricare alt sunet din acord, consonant ori disonant”³.

¹ În limba greacă, *isos* = egal, uniform, indiferent, nivelat — corespunzător ca sens lui „*tenue de voix*”, din terminologia franceză, sau lui „*Bordunbegleitung*”, din terminologia germană.

Procedul este semnalat — într-o măsură desigur mult mai mică — și în primele forme contrapunctice apuse de din timpurile carolingiene, cum afirmă teoreticianul grec Dr. Thrasibulos Georgiades: „În muzica bizantină de cult a Bisericii greco-ortodoxe se obișnuiește și astăzi ca o melodie dată să fie sprijinită (însoțită, n.a.) de un sunet ținut pe loc, prin așa-numitul «acompaniament cu bourdon»”. Se poate afirma că și în Apus, în timpurile carolingiene, se petrecea un lucru asemănător. (Musik und Sprache. Berlin, Göttingen-Heidelberg, Springer-Verlag, 1954, pag. 16.)

² *Encyclopédie de la musique*. Fasquelle. Tome III, op. cit., p. 305

³ Gastoué Amedée. *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau*. Janin Frères Editeurs, Lyon, 1910, pag. 41.

Cum în cîntarea bizantină consonanțele reprezintă capete de *diapason*, *pentacordie* și *tetracordie* — adică ceea ce am numit, în prima parte a studiului, prin expresia de sunete „estotes” în mod, înseamnă că isonul se va purta corect numai pe aceste sunete ale modului căruia îi aparține cîntarea. Un exemplu de ison pe „bază” (tonică) într-o cîntare de modul 1:

I. Popescu-Pasărea. VECERNILE GLASURILOR (p. 3)



b) O altă condiție — de fapt decurgind din prima — ce se cere respectată în interpretarea artistică a isonului este ca el să urmeze automat și chiar să preîntîmpine, cu puțin timp înainte, „mutațiile” melodiei pe alți centri polarizatori, deci în cazul modulațiilor.

Redăm mai jos isonul posibil pentru o cîntare în modul cromatic 6 cu schimbări de acompaniament în puncte modulante:

I. Popescu-Pasărea. NOUL IDIOMELOR (pag. 26)



Anton Pann. HERUVICO-CHINONICAR (pag. 33)



Există, așadar, condiții și posibilități de a utiliza artistic isonul și de a-l transforma cu adevărat într-un mijloc original de expresie, prilejuind confruntarea pe verticală a sunetelor melodiei cu „pedala”, și sugerind astfel substratul unei armonizări modale specifice, iar pe alocuri chiar și eterofonia.

Pentru compozitorii români care pleacă, în lucrările lor, de la melosul bizantin, conceptul de „ison” a dat soluții armonice și polifonice originale, după cum putem observa dintr-un model extras din literatura corală, în care fiecare din cele 4 voci, în tratare polifonică, intră pe rând sub efectul original și atrăgător, din punct de vedere modal, al acompaniamentului cu ison:

D. G. Kiriac, AILULIA =



² Kiriac, D.G. *Liturghia psaltică*. Editura Societății Compozitorilor Români, la Praga (ediție postumă), pag. 31.

tilnim cazuri în muzica bizantină în care melodia se află într-o unduire permanentă, alunecând dintr-un mod în altul — ca într-un continuu vag, după cum vom observa în tratările ulterioare.¹

1. Despre ftorale. Aspecte grafice ale modulației în muzica bizantină

Am enunțat mai înainte principiul general de natură morfologică privind modulația, și anume că, în melodia bizantină, se pot schimba cu ușurință caracteristicile unei formațiuni modale cu cele ale altei formațiuni modale.

În textul bizantin scris, acest lucru se obține prin simpla aducere în punctul modulat a unui semn grafic numit *ftora*², care indică trecerea în noul mod, „mutația” melodiei pe alt plan modal.

În subsidiar, ftoarele servesc și pentru alterarea cromatică a sunetelor, așa încât se disting două categorii:

- *ftorale principale*, destinate a indica punctele unde se modulează pe firul melodic;
- *ftorale secundare*, utilizate pentru a modifica — ascendent sau descendent — înălțimea sunetelor (alterațiile din notația occidentală).

a) Ftoarele principale

În scopul de a indica punctul unde firul melodic părăsește modul inițial și trece în altă zonă modală, se întrebuințează „ftorale” pentru fiecare din cele trei genuri de cântări: *diatonice* (în număr de 7); *cromatice* (în număr de 5) și *enarmonice* (în număr de 3).

O „ftora”, reprezentând un anume sunet dintr-un mod — diatonic cromatic ori enarmonic —, dacă apare pe o notă (neumă) oarecare din melodie, ia locul acesteia, urmînd ca în continuare melodia să se întoneze după scara modală pe care o reprezintă respectiva ftora, începînd de la sunetul ftoarele.

¹ „Această «ondulare dulce», această «rătăcire» gradată a melodiei — spune Giulio Bas, compozitor și muzicolog venețian (1874–1929) — constituie unul din caracterele fundamentale atât ale artei gregoriene, cit și ale artei elene și ale celei orientale (bizantine — n.n.), din care derivă cea gregoriană”.

În același sens, Huchald (sec. IX–X), în al său *Commemoratio brevis*, ne relatează că „în melodiile gregoriene apăreau adesea «anomalii» în afara regulilor, întrucît începeau într-un mod, continuau cu altul și se terminau într-un al treilea. Aceste «anomalii», «ambiguități», «neregularități» și «disonanțe» nu erau în realitate decît fenomene de modulație”. (Apud Ferretti, P. Paolo. *Harmonia e ritmica nella musica antica*. Venezia, 1969, op. cit., pag. 222.) De fapt, în multe cazuri melodia lui *cantus planus* se poartă pe centre și „*reperciuse*” („dominante”) imprecise, urmînd ca numai sunetul final să decidă modul cântării, după perceptul cunoscut în teoria acestei arte: „*cujus modi, videtur in fine*”.

Vom observa însă că ceea ce gregorienii considerau „anomalii, ambiguități, disonanțe etc.” — deci fenomene modulatorii — constituie procedee atât de firești și naturale la bizantini.

² În limba greacă, *ftora* = alterare, schimbare. La Plutarh „ftora hromaton” = schimbarea culorilor. În notația bizantină fiecare mod se însemnează printr-o ftora anumită, ca semn distinctiv al respectivului mod față de celelalte. La pag. 159–161 sînt prezentate ftoarele tuturor modurilor.

Presupunînd că o melodie începe în modul 1 și modulează, într-un anumit punct, în modul 8, se aduce în acel punct ftoara lui *ni* (*do*), centrul noului mod, de la care, în continuare, intervalele se întonează după scara modului 8, astfel (schematic):



Scara diatonică a modului 1 a fost deci utilizată pînă la sunetul *ke* (*la*), punctul în care intervine înlocuirea lui cu sunetul *ni* (*do*), treapta I din modul 8, prin ftoara diatonică a acestuia: Q .

În acest fel s-a consemnat în partitură modulația de la diatonicul 1 la diatonicul 8.

În cazul că este vorba de o modulație înăuntrul aceluiași mod — prin transpunerea modurilor infraoctaviante de cîvîntă sau de cîvîntă și părăsirea sunetelor componente ale micromodului:

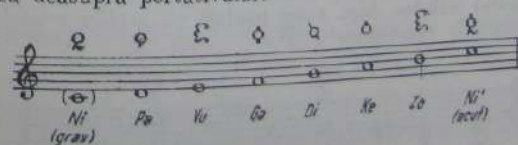


Pentru transpunerea trifoniei de cîvîntă *ton-semi-ton-ton* de la baza modului 1, s-a folosit ftoara sunetului *pa* (*re*), prima treaptă a acestui mod: Q .

Dacă acesta este principiul după care lucrează o ftora în partitura de muzică bizantină, nu ne rămîne decît, în continuare, să redăm tabelul tuturor ftoarelor specifice ale fiecărui din cele trei genuri modale: diatonice cromatic și enarmonice.

Ftoarele diatonice

Pentru modulațiile în modurile diatonice, sub toate aspectele — din *diatonic* în *diatonic*, din *cromatic* în *diatonic* și din *enarmonic* în *diatonic* — se utilizează 7 ftoale, fiecare sunet din scara generală diatonică avînd ftoara sa, înscrisă deasupra portativului:



Oricare dintre aceste ftoale cere continuarea melodiei — începînd cu sunetul indicat de ftoara — după scara diatonică de mai sus.

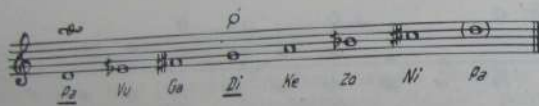
Ftoale cromatice

Pentru modulațiile în modurile cromatice 2 și 6 și în modul cromatic complementar „muștar” se întrebuițează 5 ftoale.

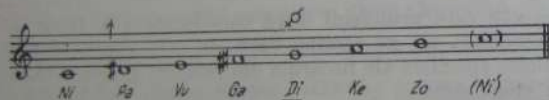
— Două ftoale indică sunetele *di* (sol) și *ke* (la) ale cromaticului 2, cerînd continuarea melodiei după scara acestui mod, începînd de la sunetele respective:



— Două ftoale indică sunetele *pa* (re) și *di* (sol) ale cromaticului 6, cerînd continuarea melodiei după scara acestui mod, începînd de la sunetele respective:



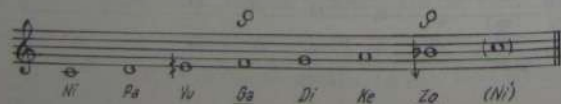
— O ftoara specială indică sunetul *di* (sol) din cromaticul „muștar”, cerînd continuarea melodiei după scara acestui mod, începînd de la sunetul respectiv:



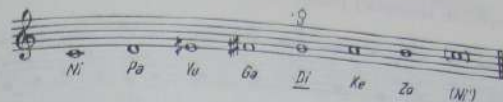
Ftoale enarmonice

Pentru modulațiile în modurile enarmonice 3 și 7, și în modurile lor complementare „nisabur” și „hisar”, se întrebuițează 3 ftoale.

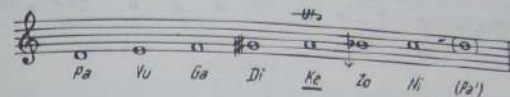
— Ftoara „agem” se scrie pe sunetele *zo ifes* (si bemol) și *ga* (fa), cerînd continuarea melodiei după scara modală cu același nume („agem”) utilizată în modurile enarmonice 3 și 7:



— Ftoara „nisabur” se scrie pe sunetul *di* (sol), cerînd continuarea melodiei după scara modală cu același nume („nisabur”):



— Ftoara „hisar” se scrie pe sunetul *ke* (la), cerînd continuarea melodiei după scara modală cu același nume („hisar”):



După cum vom observa ceva mai departe — cînd prezentăm aspectele concrete ale modulației —, ftoarele principale constituie un mijloc abil și ingenios de consemnare a fenomenului modulatoriu în partitura de muzică bizantină.

b) Ftoarele secundare (ajutătoare)

Pentru alterarea cromatică — ascendentă sau descendentă — a sunetelor, se folosesc, în partitură, două ftoale — *diez* și *ifes* — echivalente ca efect diezului și bemolului din notația occidentală.

— Ftoara *diez* σ pusă deasupra sau dedesubtul unei neume bizantine urcă intonația sunetului respectiv cu 1 semiton cromatic;

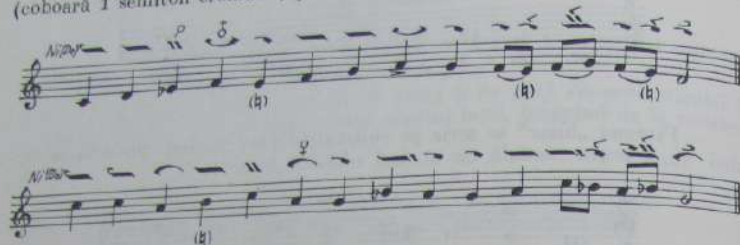
— Ftoara *ifes* ϕ , în aceleași condiții, coboară intonația sunetului respectiv cu 1 semiton cromatic:



Din acestea derivă încă două ftoale ajutătoare: *general diez* și *general ifes*.

— *General diez* σ se scrie pe sunetul *ga* (fa) și urcă 1 semiton cromatic pentru toate sunetele *vu* (mi) care vor urma, în cazul că acesta a fost mai înainte *ifes* (mi bemol);

— General ifes ♯ se scrie pe sunetul *ke* (*la*), avînd efect de bemol (coboară 1 semiton cromatic) pentru toate sunetele *zo* (*si*) care vor urma.



2. CATEGORII ÎN SFERA MODULAȚIEI BIZANTINE

Criteriile generale după care se stabilesc categorii ale modulației în muzica bizantină pot fi:

- persistența (dimensiunea) ei în discursul muzical,
- direcția în care se produce (contextul modal).

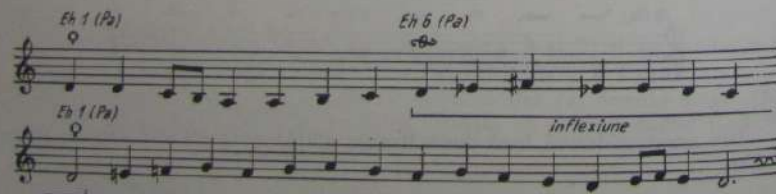
A. Modulația după criteriul persistenței (dimensiunii) ei în discursul muzical

În muzica bizantină se utilizează — din punct de vedere al persistenței pe firul melodic — două tipuri de modulație:

- inflexiunea
- modulația autentică (reală).

a) Inflexiunea

Cîntările bizantine folosesc adesea inflexiunea prin care se înțelege trecerea melodiei, pentru scurt timp, în alte zone modale, urmată de revenirea imediată la modul inițial (de bază):



În exemplul de mai sus s-a utilizat o inflexiune modală din diatonicul 1 în cromaticul 6, deci între moduri foarte diferite ca gen.

Pentru inflexiunea în modul 6 s-a întrebuițat starea sunetului *pa* (*re*) din acest mod ♭ , iar revenirea la modul 1 s-a efectuat prin starea diatonică *pa* (*re*), prima sa treaptă ♯.

Sînt însă destul de frecvente inflexiunile dintre un mod autentic și plagalul său (de la diatonic la diatonic, de la cromatic la cromatic etc.). Adesea, asemenea inflexiuni modale au aspecte subtile, ce cu greu pot fi sesizate pe plan structural, cum este cazul în melodia de mai jos, în care trecerea din modul 1 în plagalul său 5 — din lipsă de sprijin armonic — nu ne relevă distinct intrarea melodiei în spațiul funcțional al noului mod:

FIE URECHILE TALE¹

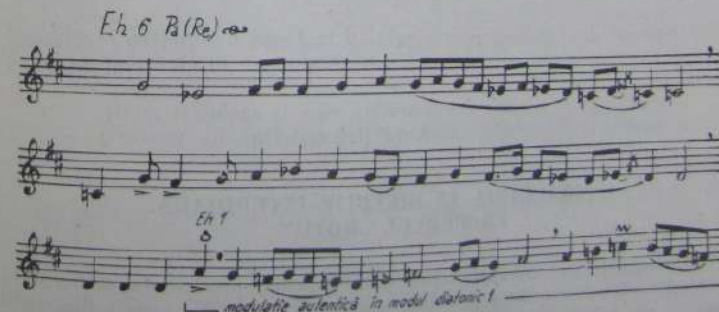


b) Modulația autentică

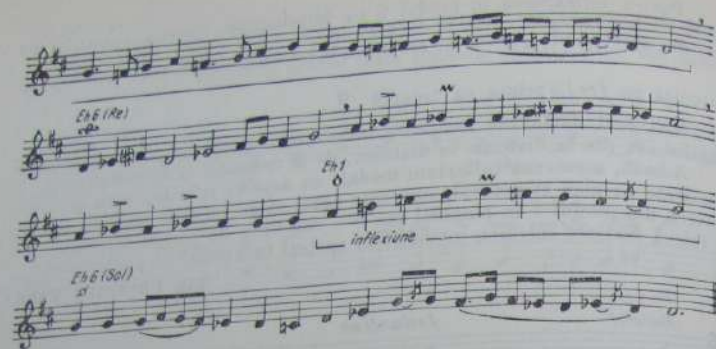
Efectul real — autentic — de modulație se obține și în muzica bizantină în cazul că melodia lucrează (se desfășoară) pe o durată mai mare în noul mod, pe dimensiuni mai extinse, așezîndu-se vîdit pe noi parametri modali, prin utilizarea formulilor melodice, cadențelor și sunetelor finale ale noului mod.

În melodia de mai jos, avînd ca mod de bază cromaticul 6, apar două modulații — prima, mai extinsă, constituie o modulație autentică (reală) în modul 1; cea de a doua, inflexionară, tot în modul 1, după care melodia revine și se încheie în modul inițial (cromaticul 6):

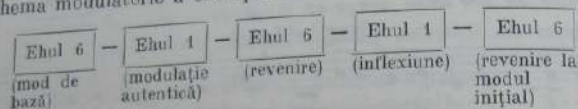
Anton Pann — ANASTASIMATAR, p. 87



¹ Pantiru, Grigore. *Notăția și churile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 290.



Schema modulatorie a exemplului de mai sus este următoarea:



Cu privire la revenirea melodiei — în cele din urmă — la modul inițial facem precizarea că *părăsirea definitivă* a modului de bază nu este specifică muzicii bizantine, întrucât orice cântare este încadrată, prin *Octoih*, într-o sferă modală precisă, care se păstrează.

În consecință, oricât de variate ar fi modulațiile în spațiul interior al melodiei, ea va sfârși prin a se reîntoarce la modul inițial, cu sistemele lui de formule și cadențe.

B. Modulația după criteriul direcției (contextului modal) în care se produce

După cel de-al doilea criteriu privind tratarea modulației — adică al direcției sau contextului modal în care se produce — în cântarea bizantină distingem:

- modulația în direcție interioară (în cadrul aceluiași mod)
- modulația în direcție exterioară (trecerea în alte moduri).

1. MODULAȚIA ÎN DIRECȚIE INTERIOARĂ. PROCEDEUL „ROȚII”

O modulație cu totul specifică muzicii bizantine, producându-se în cadrul aceluiași mod, este cea după principiul „roții” (*trohos*). Ea constă din reeditarea pe alte înălțimi (pe alte centre) a submodurilor de cvintă sau cvartă, după ce melodia a fost prezentată inițial în structura sa diapasonică.

Vom exemplifica mai jos o modulație prin *roata de cvartă* (trifonie):
Ștefănașe Popescu. AXION (fragment):



După cum se observă, în primul portativ melodia prezintă o structură modală „diapasonică”, dar în portativul al doilea ea modulează prin „trifonie” (modul infraoctavian de cvartă) în același mod 8, însă cu „bază” pe sunetul *fa* (modul 8 de a doua factură)².

Sînt cazuri frecvente în cântările bizantine în care melodia părăsește structura „diapasonică” (octaviană), angajându-se în reeditări de tipul „roții”. Pe această cale apar microcentre modale noi, scara „diapasonică” de la baza modului fiind părăsită, determinante rămînînd acum structurile submodurilor respective.

Revenirea la structura „diapasonică” a modului se obțin cu ușurință, datorită lucrului în ambianța aceluiași mod, așa încît întîlnim cazuri în care linii melodice „diapasonice” se împletesc cu cele de tipul „roții”, dînd astfel modului o mai mare varietate structurală.

Prelucrările armonico-polifonice din zilele noastre ale melosului bizantin au ajuns și la transpunerea întregului mod — în structura sa octaviană — pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice, deschizîndu-se astfel orizonturi noi aplicării principiului modulației în această artă și integrării procedurii în contextul celor general-valabile în componistica universală.

În acest sens, orice pagină corală sau instrumentală bazată pe melodia bizantină ne oferă numeroase exemple de permutări ale aceluiași mod pe diferite înălțimi (pe alte centre).

2. MODULAȚIA ÎN DIRECȚIE EXTERIOARĂ

Modulația se consideră în direcție exterioară în toate acele cazuri în care melodia părăsește cadrul modal inițial, mergînd în alte moduri, de alte structuri (modulație eteromodală).

¹ Popescu, Ștefănașe. *Manual de muzică bisericească*. București, Tipografia Toma Teodorescu, 1875, pag. 45.

² A se vedea această variantă a modului la pag. 374.

³ Teoretic, principiul a fost explicat la pag. 147.

Principiul este larg folosit în muzica bizantină din vechi timpuri, modulația astfel concepută găsindu-și aici originale și multiple aplicații.

După cum se angajează un context modal sau altul, modulația în direcția exterioară prezintă două aspecte:

- modulația în cadrul aceluiași gen;
- modulația între genuri diferite.

a) Modulația în cadrul aceluiași gen

Prin afinitățile structurale de rigoare, modulația după criteriul unității de gen este intens utilizată în muzica bizantină, prezentînd, la rîndul ei, două ipostaze:

- modulația de la un mod autentic la plagalul său;
- modulația la alte moduri de același gen.

Modulația de la un mod autentic la plagalul său

Dintre modulațiile după criteriul unității de gen, cea mai frecventă este aceea în care melodia trece dintr-un autentic în plagalul său, ori viceversa.

Concret, ea se desfășoară binomic: între modurile 1 și 5, 2 și 6, 3 și 7, iar mai rar — sau chiar excepțional — între modurile 4 și 8¹.

Modulația dintre un autentic și plagalul său poartă amprenta înruderii și apropierii funcționale dintre cele două moduri, ce se manifestă adesea prin împrumuturi reciproce de formule modale, în unele cazuri chiar și de formule de cadente, ori prin pendularea melodiei către aceiași centri polarizatori.

Factorii de mai sus explică pe deplin și procedeele simple utilizate în efectuarea modulației: se trece fără nici o pregătire dintr-un autentic în plagalul său, după cum tot atît de ușor melodia poate reveni pe făgașul modului inițial.

Există cazuri în care abia se sesizează trecerile dintr-un autentic în plagalul său, substituirile de funcțiuni, caracteristice oricărei modulații, petrecîndu-se aproape insinuant.

Lipseind sprijinul armoniei, judecățile și considerațiile de rigoare se fac numai prin elemente de natură melodică.²

Toate aceste modulații dintre un autentic și plagalul său reflectă raporturi de congruență funcțional-modală ce pot fi frumos exploatate în prelucrările armonico-polyfonice, așa cum întîlnim la unii compozitori români contemporani.

Pe de altă parte, există stări (varianțe) întregi de cîntări ce sînt preluate și integrate dintr-un mod autentic în plagalul său, precum:

¹ Modulațiile din autenticul 4 în plagalul său 8 sînt mai rare — pe de o parte din cauza deosebirilor pregnante dintre acestea pe plan structural, iar pe de altă din cauza caracterului distinct pe care l-a căpătat, în ultimul timp, prin melodia lui impunătoare, plagalul 8, pierzînd în mare parte afinitatea cu autenticul său. La aceasta a contribuit, fără îndoială, asemănarea izbitoare a modului 8 cu *Do major* din tonalitate, sistemul cu cea mai largă circulație și forță de influențare din ultimele trei veacuri ale muzicii universale.

² Echivocul și ambiguitatea funcționalităților de natură melodică stau la baza multor erori de transcriere a textelor paleografice bizantine, mai ales în ceea ce privește tratarea sunetelor *si natural* și *si bemol*, cu implicațiile lor deosebite în modulația diatonică — iar notația muzicii bizantine se dovedește cu multe imperfecțiuni, ea și în cazul ornamentelor, al planurilor dinamice sau al altor elemente de expresie ale acestei arte.

— irmologicul modului 5 preluat integral din autenticul său 1, cu „baza” însă pe *la*;

— irmologicul modului 6 preluat integral din autenticul său 2.

De la sine înțeles că acestea nu pot fi tratate drept modulații, în sensul real al cuvîntului, dar ele denotă paralelismul modal al celor două sisteme și, în consecință, ușurința mixturii lor.

Vom urmări, în continuare, prin două exemple, modulația dintre un autentic și plagalul său, deci o modulație în linie paralelă nu numai ca structură, ci uneori chiar și ca etos.

O modulație din autenticul 1 în plagalul său 5 (în cadrul diatonic):

Dimitrie Suceveanu, MĂRIMURILE (NOUL IDIOMELAR, pag. 45)

Eh 1 Pa(Re)

O modulație din autenticul 2 în plagalul său 6 (în cadrul cromatic):²

Petru Lampadarie, SYNTOMON DŌXASTARION (pag. 159)

Eh 2 Di(Sol)

¹ A nu se confunda cu paralelismul *major-minor* din cîntecul popular sau chiar din conceptul tonal de creație, deoarece în muzica bizantină — după cum s-a mai arătat — nu există relațiile modale, de tipul *major-minor*.

² Pasajele care modulează în *ehul* 6 se notează cu microtonii (semidiezii), în conformitate deci cu intonația autentică bizantină, pentru a nu se confunda cu melodia modului 2 (modul de bază al cîntării); altfel n-ar apare ca modulație, așa cum a consemnat-o autorul cîntării prin floraltele *ehului* 6.

the va pti sti ne si me ran
I o a mis a pte fe
Ko ri ris tu De sau tu E di na mis
ten U ra ran e se sfi san
lo pa ra do ran o ra se mi
sti ri en i tha la sa
i de ho e fi ghen
o I or da mis i don a ne stre
fe to i mis de i fo
ti sthen tes vo o men Do sa ta ra
sen ti The o ke e pi ghis o
ten ti he fo ti ran ti ten ko smen

Alte modulații după criteriul unității de gen

Procesul modulației după criteriul unității de gen — tratat mai înainte drept un autentic și plagalul său — se completează cu cel intervenit — e posibil: 1-8; 1-4; 4-5; 5-8.

Precizăm că modulațiile de acest fel se fac direct — prin împrumuturi de formule și cadențe melodice de la un mod diatonic la altul.

Drept model pentru o astfel de modulație propunem cîntarea de mai jos, în care melodia se plimbă cu cea mai mare ușurință în cîmpurile a două moduri diatonice: 8 și 1; trecerile de la un mod la altul efectuîndu-se prin simpla utilizare a formulelor și cadențelor specifice fiecărui mod, caz în care notarea ftoralilor devine inutilă:

Dimitrie Suceveanu. ANASTASIMATARIU BISERICESC
(pag. 363)

O! prea să vi tă mi nu ne o, tai nă în fir co
ga tă Cum ce la ce e ste cu fi rea ne nu ri far să
spîn zu ră pre lemn cum gu să a cum inoai fee cum să o să
de gle cel ne vi no rat a seun deji lu ni na ta da
re si te în fir co ga ră ră zind în dăi oi rea
fe cîra ra cu su spi mi gră ia ră zind ore în dăi
ră sti ghit pre ca re le l pe nă sou

b) Modulația utilizând amestecul de genuri (în linie oblică și curbă)

Aspectele cele mai varietate le prezintă, în cîntarea bizantină, modulația prin amestecul de moduri, de gen diferit.

Se utilizează, bunăoară, treceri ale melodiei dintr-un mod *diatonic* într-unul *enarmonic*, dintr-un *diatonic* într-unul *cromatic*, dintr-un *enarmonic* într-unul *cromatic* — sau combinînd laolaltă toate cele trei genuri melodice.

Sînt, de asemenea, posibile trecerile melodiei în variantele complementare ale modurilor — *hisar*, *nisabur*, *muștar* —, așa încît spectrul modulănt devine acum mai complex.

Pentru a le delimita și preciza în contextul celorlalte mijloace (modulatorii), ne vom servi de un criteriu estetic dedus din *gradul de contrast și variație expresivă* creat de diferitele moduri întrebuințate în procesul modulatoriu.

Văzută prin această prismă, modulația prin mixtura de gen poate fi:

- modulație în linie oblică
- modulație în linie curbă.

Modulația în linie oblică se realizează în cazul trecerii melodiei pe suprafețe modale vădit contrastante, cum sînt — spre exemplu — trecerile dintr-un mod *diatonic* într-unul *cromatic* ori dintr-un mod *enarmonic* într-unul *cromatic*.

Configurativ, o asemenea modulație descrie un drum în linie oblică, întrucît melodia intră într-o zonă cu care se va afla într-un raport evident de *contrast*, atît ca structură — lîspindu-le orice afinități funcțional-modale, — cît și ca atmosferă și etos.

Precizăm însă că — dacă asemenea efecte expresive se obțin prin modulațiile de la diatonic și enarmonic la cromatic — fenomenul este la fel de valabil, deci cu aceleași efecte, în cazul că se pornește invers: de la cromatic spre diatonic sau enarmonic.

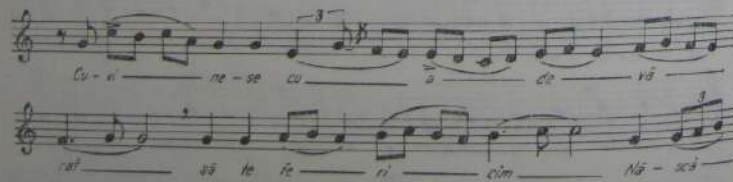
În orice caz, amestecul dintre diatonic și cromatic — pe de o parte — și dintre enarmonic și cromatic — pe de altă parte — prezintă, firesc, un mai mare dramatism muzical¹ decît oricare altele din contextul bizantin.

Vom urmări, în acest sens, într-o cîntare din repertoriul românesc, o modulație din diatonicul 8 în cromaticul 2 și în cromaticul 6, cu expuneri melodice pe suprafețe întinse, care asigură suficient spațiu în declanșarea și elaborarea trecerilor modulante (punctele de trecere și de revenire sînt marcate prin ftorale).

Pentru bogăția și inventivitatea modală, redăm în întregime cîntarea respectivă:

Ștefănaș Popescu. AXION²

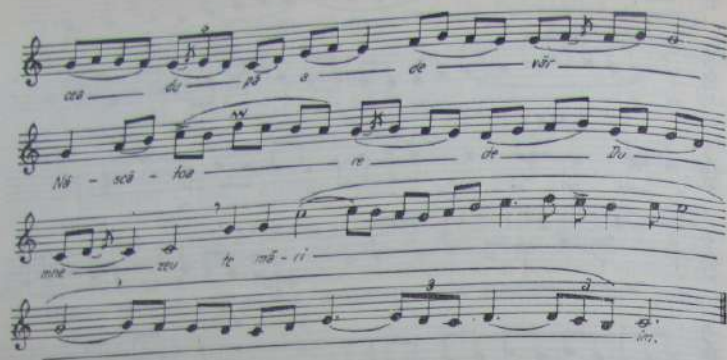
Eh 8 Ni Do



¹ Părăsirea unui cadru modal sau tonal și revenirea la cel inițial reprezintă — pe plan estetic — o formă a dramatismului muzical generatoare de tensiuni și detențe.

² Popescu, Ștefănaș: *Manual de muzică bisericească*, op. cit., pag. 44-45.

Continuation of the musical score for 'Axion'. It shows multiple systems of music with various modulations indicated by 'Eh' (Enarmonic) and 'Eh 8' (Enarmonic 8). The lyrics continue: 'la re de Du mie zeu', 'ra pu ru-rea fe ri ci', 'si prea ne ri no va', 'si Hai ca Du-mne-re u', 'ni no stru ce-va cu esti mai cin-', 'sti la de-cit Ha ru', 'si mi si mai mă ri', 'si mai mă ri', 'ra de-cit ce ra li', 'Eh 8 (ca de la ni, după pînsele 'roti' de vară)', 'Eh 6 (ca de la pa)', 'ra să strî-că-cu na pre', 'Du-mne-zeu cu-vin lui a nă', 'scut pre fi ne'.



Scările modale utilizate, în ordinea apariției lor, în cântare:



Floralele întrebuintate în punctele modulante (în număr de 11):

♭ di (sol) din ebul 2 cromatic

♭ di (sol) din ebul 8 diatonic (pentru revenire)

♭ pa (re) ca de la ni (do) acut din ebul 2 cromatic

♭ ni (do) din ebul 8 diatonic (pentru revenire)

♭ ni (do) acut din ebul 2 cromatic

♭ di (sol) din ebul 8 diatonic (pentru revenire)

♭ di (sol) din ebul 1 („roată” de cvartă)

♭ ni (do) acut din ebul 8 diatonic (pentru revenire)

♭ ni (do) transpus pe fa (cea de a doua formă a ebului 8)

♭ pa (re) din ebul 6 cromatic, transpus pe sol

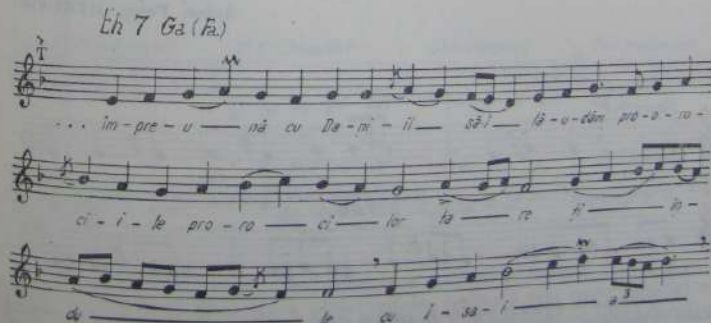
♭ ni (do) acut din ebul 8 diatonic (pentru revenire la modul de bază).

Am redat integral sistemul de florale întrebuintate în partitură, pentru a se observa, și pe această cale, câtă varietate se poate obține prin modulația în linie oblică, ale cărei efecte expresive sînt așteptate mai ales de la permanentul contrast dintre structurile modale diatonice și cele cromatice ale muzicii bizantine.

Pe plan estetic, efectul de oblicitate va fi desigur mai șters dacă modulațiile au loc între grupul de moduri diatonice și cel de moduri enarmonice, acestea din urmă — după cum este știut — fiind „diatonizate” în practica din ultimele veacuri.

Pentru exemplificare, prezentăm un fragment dintr-o cântare cuprinzînd modulația din enarmonicul 7 în diatonicul 8:

I. Popescu-Pasărea. LA LAUDE, SLAVĂ¹ (fragment)



¹ Popescu-Pasărea, I. *Noul Idicamelur*, op. cit., pag. 93.



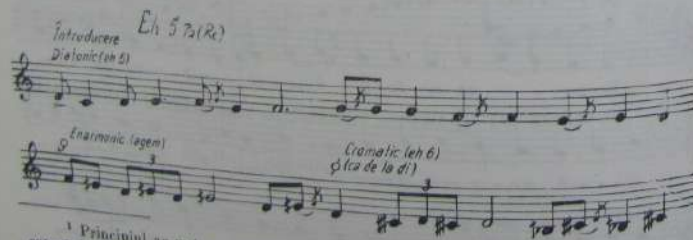
Modulația în linie curbă se obține în cazul că melodia părăsește modul inițial și atinge variate zone modale, dar nestatornice, labile — trecind fluent dintr-un mod în altul.

Vehiculând prin zone modale diferite ca structură¹ — în care se includ și cele altă de originale ale modurilor complementare —, contrastele aduse în linia melodică, mai ales cele dintre diatonic și cromatic, se estompează, se rotunjesc, putându-se configura deci printr-o linie curbă, de unde și numele acestui fel de modulație.

În fapt — după ce a părăsit modul inițial —, melodia umblă nedecisă, fără să se stabilească mai mult timp și limpede în alt mod (pe alți parametri modali), descriind astfel ușoare curbe modulante — ca niște unde pe suprafața unei ape, al căror freamăt stăruie undeva în adâncuri, așteptând parcă dezlănțuirea clară, impetuoasă, în dezvoltările ulterioare.

Să urmărim, în acest sens, un fragment dintr-o cântare din repertoriul de muzică bizantină românească:

Anton Pann. HERUVIC²



¹ Principalul ar putea fi similar în creația clasică universală cu ceea ce se cheamă „canta de modulație”. (A se vedea Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului*, op. cit., p. 299.)

² Pann, Anton. *Heruvic-chinoniar*, op. cit., pag. 116.



Fragmentul melodic — reprezentând doar o parte din introducerea la o cântare extinsă de tipul heruvicelor — a parcurs insinuant, prin scări incomplete, spații și pinze modale diferite, precum:



Instabilitatea (fluiditatea) modală a respectivei melodii denotă o polichromie originală și de o mare atractivitate, realizată prin curbe modulatoare mereu schimbătoare, ca într-o frescă bizantină utilizând tonuri variate de culori.

Utilizând resursele modulatorii ale fiecăruia dintre cele trei genuri modale — diatonic, cromatic și enarmonic —, la care se adaugă și cele provenite din modurile lor complementare (*hisar*, *muștar*, *nisabur*), melodica bizantină oferă — așadar — un larg cîmp de aplicare a principiului modulației, cu aspecte incomparabil mai bogate și mai expresive decît cele oferite de *cantus planus*.

În încheierea capitolului privind modulația, prezentăm o cîntare de un autor grec conținînd trecerile succesive ale melodiei în toate modurile, de la modul 1 la modul 8, deci o demonstrație de modulație generală, sugerînd o anumită somptuozitate și splendoare ce se conferă prin aceasta respectivei cîntări:

Kiriazidis Agathangelos. AXION:

Ehurile 1 → 8

Eh 1
Ved — ni — că ești cu a — de — ră — rat — să te fe —

Eh 2
ri — cîm Nă — scă — loa — re de Du — mne — zeu

Eh 3
rea pu — ru — rea fe — ri — ci — tă și — prea ne — vi —

Eh 4
ne — va — tă și mei — ca

Eh 5
Du — mne — ze — u — lui no — stru Pre cea mai cin —

Eh 6 (ca de la 1a)
ori — tă de — cit — He — ru — vi — mi

Eh 6 (ca de la 2a)
si mai slă — vi — tă fă — ră de a — se — mă — na —

¹ Apud Panțiru, Grigore. *Notăția și echivale muzicii bizantine*, op. cit., pag. 263. În transcrierea microtonurilor „șfert de ton” ale acestei cîntări s-au folosit următoarele semne:

— șfert de ton în urcare

$\sharp$ = semidiez

— șfert de ton în coborîre

$\flat$ = semibez

— trei șferturi de ton în urcare

$\sharp\sharp$ = ultradiez

Eh 7 (diatonic forma varia)
re de — cit — se — ra — fi mi Ca — re fă — ră —

Eh 8
stri — că — ciu — ne pre Du — mne — zeu

Eh 1
Cu — vin — tul ai nă — scut pre Ti — ne cea cu a —

Eh 8
de — ră — rat Nă — scă — loa — re de Du — mne —

Eh 1
zeu te slă — vi — mi

MUZICA BIZANTINĂ în raport cu PRINCIPIILE GENERALE DE DINAMICĂ ȘI AGOGICĂ

A. Dinamica

„Ansamblul variațiilor de intensitate constituie *ordinea dinamică* unită atât de intim, în muzică, cu expresia sentimentului.“¹

Dacă acesta este rolul deosebit al dinamicii în muzică, se pune firesc întrebarea: este oare muzica bizantină o artă lipsită complet de planuri dinamice — de contrastele atât de expresive pe care le conferă melodiei varietatea infinită de nuanțe și accente cu care lucrează, în genere, artele sonore?

Întrebarea ne vine deoarece notația bizantină — mai veche sau mai nouă — nu le menționează decât rareori, iar tratatele de specialitate nu deschid vreun capitol special discuțiilor pe această temă.²

Singurul element pe care-l reținem uneori din semiografia bizantină pe plan dinamic ar fi accentuările pe sunete izolate, care — din cauza unei anumite inflexiuni ce le însoțesc în execuție — capătă tentă ornamentală, fiind tratate și integrate ca atare în teoria acestei arte.³

Desigur, muzica bizantină îmbracă variate aspecte cu caracter dinamic, deși acestea nu sînt consemnate pe cale grafică, altfel mesajul ei ar fi fost de mult condamnat monotoniei și inexpressivității artistice. Ele trebuie însă detectate direct din dialectica de construcție a frazelor discursului muzical

¹ Ferretti, P. Paolo. *Harmonia e ritmica nella musica antica*, op. cit., p. 114.

² Cîtă muncă și gripe n-ar trebui investită în direcția fixării în scris a cadrului dinamic pentru toate stilurile, din toate epocile de dezvoltare a muzicii bizantine, care — din păcate — se îngroșează mai mult în studii de arheologie și istoriografie ale bizantinologilor de azi, neglijîndu-se în schimb problemele de esență, cercetările pe baza unor factori intrinseci ai melodiei care să completeze viziunea despre această artă.

Or, „muzica bizantină nu poate fi înțeleasă și studiată dacă ne-am plasa pe unicul punct de vedere paleografic și arheologic“ (I.D. Petrescu, *Etudes de paléographie musicale byzantine*, op. cit., pag. 13).

Scoala de la Solesmes — care a scos la lumină atîtea valențe artistice ale lui *canto planus*, ascunde multă vreme de grafia proprie — n-ar fi ea un exemplu demn de urmat în lumea bizantinologilor?

³ A să vedea capitolul „despre ornamente“ pag. 122.

și, de asemenea, din însăși substanța și structura melodiei, unde acționează în mod legic *principiul de dinamică expresivă*¹.

În scopul relevării lor, ne vom opri — în cele ce urmează — asupra a două principii fundamentale de dinamică muzicală bizantină:
— *protasis-apodosis*
— *anabasis-katabasis*

1. PRINCIPIUL PROTASIS-APODOSIS

Formatul de către dialectica vorbirii din arta oratoriei, principiul astfel denumit pleacă de la următoarea logică de construcție gramaticală: prima frază a unei expunerii se constituie, prin conținutul său, drept *temă* (*protasis*),¹ iar fraza sau frazele care urmează alcătuiesc *răspunsul* sau *continuarea* la tema propusă (*apodosis*).

Cu alte cuvinte, în orice discurs — în cazul nostru și în cel muzical — există *fraze sau propoziții temă* care conțin premisa unui raționament oarecare, numite, din cauza aceasta, elemente *protasis*², și fraze sau propoziții menite să răspundă raționamentului formulat, numite în acest scop elemente *apodosis*.³

Ce importanță are și în ce fel acționează principiul *protasis-apodosis* în cîntarea bizantină?

După cum în vorbire principiul acționează nu numai sub imperiul regulilor de construcție gramaticală a frazelor, ci și prin *intensitățile variate* cu care se exteriorizează, tot astfel, în cîntarea bizantină relația dialectică dintre *protasis-apodosis* se transformă — pe plan expresiv — în relație de factură dinamică:

- fraza muzicală de tipul *protasis* se interpretează printr-un *crescendo*, în scopul afirmării sale ca frază-temă, deci pe un plan dinamic relevant;
- fraza muzicală de tipul *apodosis*, „per contrarium“, îi răspunde printr-un *decrecendo*, în scopul relaxării tensiunii create de către fraza *protasis*:



¹ Muzica bizantină este lipsită adesea — în zilele noastre — de o interpretare expresivă, dar noi nu ne referim la acest fel de interpretare, ci numai la cea profesională, care se cere să fie conformă cu postulatele și cu forța expresivă a mijloacelor de exprimare ale acestei arte.

² În limba greacă, *protasso* = a rîndui înainte și *protasis* = protază, prima parte a unei perioade; propoziție-temă.

³ În limba greacă *apodosis* = apodoză, propoziție răspunzînd protazei; restituitoare.

Să urmărim aplicarea acestui principiu, venind din legi gramaticale și transpus în planuri dinamico-expressive, într-o melodie din repertoriul românesc de muzică bizantină, conținând diverse fraze în succesiune:

I. Popescu-Pasărea. CÎNTĂRILE TRIODULUI (p. 42, 43)

Eh 8 Ni(Do)



Tratarea diferențiată pe plan dinamic a celor două „componente bifazice”¹ se impune de la sine, cu atât mai mult, cu cât ne vine din domeniul vorbirii, care deși nu dispune de un înveliș muzical permanent ca melodia, ci doar de unele inflexiuni, le folosește — după cum se știe — în chip variat și cu mult efect expresiv.

2. PRINCIPIUL ANABASIS-KATABASIS

Cel de-al doilea principiu de tratare a planurilor dinamice în muzica bizantină — asemănător în multe privințe cu primul — pornește de la condiții strict muzicale, mai precis, de la sensurile (direcțiile) liniei melodice.

¹ Comes, Liviu. *Melodica palestiniană*. București, Editura muzicală, 1971, pag. 167. De la sine înțeles că liniile *profasis-apodosis* nu redau creșteri și descreșteri continue, așa cum ar sugera săgețile din exemplul citat, ci prezintă fluctuații și sinuozități interioare determinate de alți factori, așa cum vom arăta în expunerile următoare (a se vedea pag. 182).

După acest principiu, linia melodică de sens *ascendent* permite și cere un *crescendo dinamic* până în punctul unde se atinge culminația frazei — *emfasis-ul*¹ —, realizând astfel o scară progresivă de intensități, în formula numită *cendo dinamic*, obținându-se astfel efectul denumit *katabasis*.²

În direcțiile de tipul *anabasis* fraza melodică acumulează încălzări se destinde și se relaxează treptat, prin diminuările de rigoare ale intensităților (descărcări ale tensiunilor).

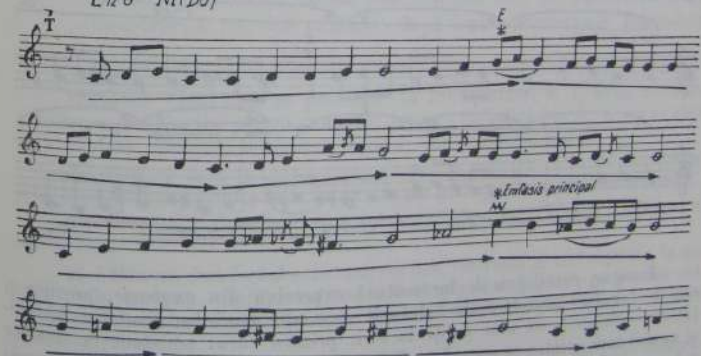
Principiul astfel formulat acționează în toată muzică; iar în cea bizantină trebuie să fie și mai prezent, datorită nevoii de a se exploata la maximum orice element care ar suplini caracterul ei monodic.

În acest sens, muzica bizantină oferă variate posibilități de aplicare a principiului *anabasis-katabasis*: de la micile învolburări dinamice pe fragmente (figuri) melodice scurte, ca în cîntările irmologice, până la marile desfășurări de linii dinamico-expressive largi, extinse, pe care le prilejuiesc cîntările stihirice și mai ales cele papadice.

Să urmărim liniile dinamico-expressive ce se desprind dintr-o cîntare stihirică din repertoriul românesc de muzică bizantină:

Ștefănaș Popescu. COLECȚIUNI DE CÎNTĂRI BISERICESTI (pag. 19)

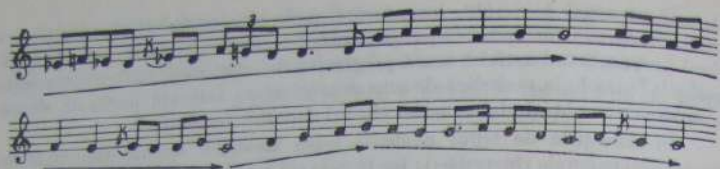
Eh 8 Ni(Do)



¹ În limba greacă, *emfasis* = emfază, evidență (în sens de accent patetic, expresiv). Accentul *emfasis* vine în textul muzical prin rațiuni de ordin estetic, expresiv, fiind deci independent de orice alt accent ritmic sau metric, dar desigur putând coincide cu acestea (apud de Quiros, Bernaldo Julio. *Elementos de ritmica musical*, p. 196, op. cit.).

² În limba greacă, *anabasis* = urcare progresivă, ascensiune — provenind de la grecescul *anabaino* = a urca, a crește, a se dezvolta.

³ În limba greacă, *katabasis* = coborîre progresivă (învîrsul lui *anabasis*).



Din dimensiunile extrem de variate ale liniilor *anabasis-katabasis* se desprinde potențialitatea excepțională a dinamicii care dăinuie în corpul melodiei bizantine, așteptând să fie valorificată în procesul interpretării.

Asemenea aspecte ale liniilor dinamico-expressive întâlnim peste tot în muzica bizantină.

Există însă și cazuri cînd se configurează linii de *mare anabasis* și *mare katabasis*, ele însele cuprinzînd formule mai mici dinamico-expressive, în care resimțim încălețura progresivă de tensiune pînă la *emfasis* — devenit acum *accent patetic* al întregii melodii — urmată, în mod necesar, de o detență largă, terminată, de obicei, pe o cadență perfectă:

Anton Pann. AXION¹

E♭ 8 Nc (Do)



Desigur, cantitatea de încălețură expresivă din *anabasis*, precum și cea de degajare prin formula *katabasis* — cu alte cuvinte gradația intensităților — depinde de mai mulți factori, printre care: construcția frazelor și modul cum acestea se succed în discursul muzical, stilurile diferite ale acestei arte, caracterul cîntărilor, conținutul textului literar, ceea ce presupune o conștientizare superioară a procesului de interpretare a muzicii bizantine, în totală contradicție cu amatorismul și rutina — fenomene ce se situează în afara conceptului de *interpretare artistică*.

¹ Apud Popescu-Pasărea, I. *Cîntările triodului*, București Tipografia cărților bisericești, 1905, pag. 36.

B. Agogica

Principiul agogic în cîntarea bizantină

Noțiunea de *agogică* are în muzică două sensuri:

- unul restrîns, însemnînd *schimbările progresive de timpouri* pe parcursul unei cîntări, asociate cu *modificări de intensitate*;¹
- celălalt, mai cuprinzător, prin care se înțelege utilizarea artistică, subtilă, a unor *permanente modificări și trăiri ale mersului (cursului) melodic*, în conformitate cu cele sugerate de diversele mijloace muzicale de expresie, nu numai cele privind tempoul și intensitatea.

În prima sa accepțiune, agogica poate fi notată în partitură, pe cînd cea de a doua formă aparține, de fapt, fiecărui interpret, modului cum acesta pătrunde opera de artă și înțelege să o redea; căci un interpret — s-a spus prea bine — recrează opera de artă.

Acest lucru este valabil și în muzica bizantină, unde, de regulă, interpretul improvizează și creează permanent pe parametrii modalii tradiționali, cumînd, în fapt, cele două roluri: *compozitor* și totodată *interpret* al propriilor cîntări.

Agogica constituie, așadar — după cum ne arată și analiza etimologică² —, o acțiune mult mai complexă, aceea de a „conduce“ execuția unei opere de artă după principii expresive, în care sînt angajați mai mulți factori, precum:

- ritmica, metrica și variatele grade de tempouri;
- dinamica muzicală cu ale sale multiple linii de *anabasis-katabasis*;
- construcția frazelor muzicale după logica gramaticală *protasis-apodosis*;
- etc.

Cîntarea bizantină se pretează, în interpretare, la o largă și deplină aplicare a principiului agogic, întrucît deține o melodică foarte variată ca structură modală, ritmică, tempouri, frazare, linii dinamice și stil.

Ea dispune deci de toate condițiile pentru aplicarea diferențiată și expresivă a acestui principiu, dacă se face la un înalt grad de profesionalitate.

Cîteva aspecte de natură agogică legate de diferitele stări (ipostaze) ale modurilor:

a) *Cîntarea irmologică* este singura mai restrînsă și mai reținută în sensurile sale agogice, desfășurîndu-se într-o mișcare „giusto“, pe arcuri mici de crescendo-decrescendo, cu frazări scurte, dar bine legate, cerînd o expunere continuă, coerentă.

b) *Cîntarea stihirică* se pretează la tratări fine de agogică, datorită fondului ei calm, domol, cantilenic. Permite exprimări curgătoare (cursive),

¹ Un asemenea sens dădea expresiei vestitul teoretician german Hugo Riemann (1849—1919).

² În limba greacă, *agoghi* = acțiunea de a conduce, direcție, conduită, stil. La Platon, principiu care dirijează viața (*Biô agoghe*); la grecii antici, arta de a varia mișcarea sunetelor. (Dicționar grec Bailly, p. 14.)

cu ușoare modificări ale tempoului, asociate cu liniile *anabasis-katabasis* din planurile dinamice, cu dialectica dintre fraza-temă și fraza sau frazele răspuns, de tipul *protasis-apodosis*.

Cadențele finale ale cîntărilor cer o „liniștire“ agogică sugerată de însăși structura și configurația lor melodică.

c) *Cîntarea papadică*, lipsită de aportul textului literar în exprimare, presupune — prin compensație — o foarte variată utilizare a principiului agogic.

Pe fondul melodiei sale cvasiinfinite se pot etala schimbări progresive ale tempoului, desfășurări pe mari linii dinamice de *anabasis-katabasis*, frazări coerente largi — cu punctuații variate (cezuri, cadențe interioare, cadențe finale) — toate decurgînd din starea de efuziune lirică ce transpare din aceste vechi și originale melodii ale muzicii bizantine.

FORMULE ȘI CADENȚE MODALE¹

Generalități

În muzica bizantină, un mod se recunoaște prin următoarele elemente, considerate, desigur, în conexiune:

- scara modală
- sunetele predominante (principale)
- formulele (melodice) modale specifice
- cadențele
- sunetele finale.

— *Scările modale* — după cum s-a precizat în prima parte a studiului — deși nu reprezintă prin ele însele vreo valoare artistică, expresivă, în muzica bizantină capătă o înțelegere specială: servesc drept *aide-memoire* pentru structurile melodice atît de variate ale fiecărui mod.

În acest sens, putem reține și definiția ce se dă uneori scării modale de a fi cea mai directă, mai simplă și mai condensată formulă melodică a unui mod oarecare, pe scheletul ei alcătuiindu-se cîntările modului respectiv².

— Au fost stabilite de asemenea sunetele cu funcții principale pentru fiecare mod (sunetele predominante), care laolaltă formează ceea ce am numit prin expresia *angrenajul funcțional modal*.

— Cadrul artistic propriu-zis al oricărui mod se asigură și se realizează însă prin *formulele melodice* și prin *cadențele* ce încheie fiecare component frazeal cu *finalele* lor.

Cum *sunetele finale* fac parte integrantă și organică din structura cadențelor, ne rămîne să relevăm, în continuare, cîteva aspecte cu caracter general privind:

- *formulele (întorsăturile) melodice modale*
- *cadențele (desenele) modale conclusive*.

¹ Capitolul astfel intitulat este ultimul — dar nu și de cea mai mică importanță, ci dimpotrivă — din seria celor menite să pregătească studiul morfologic al cîntărilor fiecărui mod, pe care-l vom dezvolta în partea a III-a a lucrării.

² Dacă în teorie nu se poate admite ca un mod oarecare să pornească de la scara sa — ceea ce este perfect logic, și nu trebuie să ne îndoim de aceasta —, în practica interpretării muzicii bizantine, se pleacă și invers: de la scară la alcătuirea modului, cum se proceda de fapt și în *cantus planus* prin acele „formule cheie“ de la începutul fiecărei cîntări denumite generic „*tonul*“ modului, asemănătoare cu vechile formule de acordaj din muzica bizantină, denumite — după cum s-a mai spus — „*apekimate*“. Pe cînd la bizantini formulele de acordaj și scările modale au și azi o importanță practică — fiind invocate mne-motehnic în execuția cîntărilor —, în *cantus planus* ele au dispărut, fiind preluate de către orgă, din momentul cînd acest instrument a fost introdus în oficierea cultului.

Ele dau specificitate muzicii bizantine, definesc modurile acesteia — deci structurile caracteristice — constituind *latura esențială* a studiului morfolologic al acestei arte.

1. CE ESTE ȘI CE SE ÎNȚELEGE PRIN FORMULĂ MELODICĂ MODALĂ?

— În accepțiunea generală, prin formulă sau întorsătură melodică se înțelege un desen intonațional-ritmic precis conturat după legi artistice, având deci un sens comunicativ și expresiv propriu.

Dimensiunile, structurile și caracterul diverselor formule melodice sînt de o varietate infinită, și ele stau la baza oricărei opere muzicale de artă.

„Fiecare stil și epocă își are formulele sale predilecte...”¹

„Cunoașterea formelor melodice, a provenienței și semnificației lor constituie o condiție importantă pentru studiul melodicii palestriniene (de fapt pentru studiul oricărei muzici — n.n.) la nivelul unei sinteze superioare.”¹

În accepțiunea muzicii bizantine — deci într-un sens restrîns la domeniul pe care-l studiem — formulele melodice iau aspect modal, constituind acele alcătuiți tipice ca structură, pe care *interpretul-compozitor*² le îmbină și le asociază artisticește, în scopul de a crea și a se exprima în ambianța modului respectiv.

Ele sînt deci formule melodice construite pe un cadru modal precis, recunoscîndu-se ca atare și revenind permanent — prin diverse tehnici compoziționale tratate deja³ — pe firul melodic al modului respectiv. Din punct de vedere structural, o formulă modală bizantină se compune în principal din trei elemente:

- sunetul sau micul grup de sunete cu care începe formula, alcătuiind elementul numit în lexiconul de specialitate *incipit* sau *initium*⁴;
- întorsătura inflexionară a formulei modale (unda melodică) de dimensiuni și forme variate, păstrînd însă specificitatea modului respectiv, mai numită în terminologia modală și *flexa*⁵;
- sfîrșitul formulei printr-un sunet sau grup conclusiv de sunete ce poartă numele de *clausula*⁶ (în multe cazuri, coincidînd cu însăși cadența).

¹ Comes, Liviu, *Melodica palestriniană*, op. cit., pag. 192 și 195.

² După cum s-a mai spus, în istoria creației bizantine, compozitorul a intrunit, de regulă, în persoana sa și pe interpret.

Este cazul tuturor acelor imnuri și psalmi mai vechi sau mai noi ce vor apărea prin compozițiile lor și în studiul de față, demonstrînd nu numai capacitate creatoare, ci și măiestrie artistică în interpretarea melosului bizantin.

³ A se vedea capitolul „Procedeele compoziției în muzica bizantină”, pag. 142.

⁴ Folosim o terminologie latină provenind din *cantus planus*, deoarece se utilizează pe scară largă — la nivel universal — în teoria modurilor, muzica bizantină nedispunînd de o terminologie proprie în materie.

⁵ În limba latină, *flexio-onis* = întortocheare, șerpuitură, mîlădire a glasului.

⁶ În limba latină, *clausula-ac* = încheiere, sfîrșit, capăt.

Cîteva formule (melodice) modale cu cele trei elemente componente, într-o alcătuire clasică (tipică);¹

Ex 1 B(R)



Toate cele trei elemente de construcție — descrise mai sus — îndeplinesc o condiție esențială: se alcătuesc după legile și parametrii modului respectiv, iar nu în afara lor, folosind în acest scop un angrenaj modal precis și o funcționalitate specifică modului propus (centru, „dominantă”, sunete finale etc.).²

2. CE ESTE ȘI CE SE ÎNȚELEGE PRIN CADENȚĂ?

„Orice piesă muzicală, populară sau cultă, omofonă sau polifonă, debutează printr-un tipar melodic-ritmic de deschidere și se termină folosind o turmă conclusivă.”

Între aceste două poluri — *principium et finis* — pot fiu prinse diferite momente care marchează un popas vremelnic sau un nou avînt spre punctul conclusiv al liniei melodice.³

Ca și în limbajul vorbit, linia melodică comportă, așadar, pentru inteligibilitatea și logica sa de construcție, o serie de întreruperi (opriți) similare punctuației gramaticale, ce se plasează la finele fiecărui element frazal — inciză, frază (propoziție), perioadă — denumite generic cadențe.⁴

¹ Popescu-Pasărea, I. *Cîntările vecherilor pe cele 8 glasuri*. București, Tipografia „Doina neamului”, 1924, p. 3 și 4.

² Acest aspect va fi tratat pe larg și concret ceva mai departe, în melodica fiecărui mod.

³ Totuși, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului*, vol. I, op. cit., pag. 303.

⁴ În limba latină, *cado-ere* = a cădea, a fi la sfîrșit, a apune, a se potoli.

Ele conferă discursului muzical claritate și comprehensibilitate, urmînd legile generale ale retoricii — arta de a vorbi și se exprima frumos, inteligibil, sugestiv, limpede.

Sentimentul de punctuație și suspensie se realizează în muzică nu prin întreruperea discursului muzical cu ajutorul pauzelor, căci nu despre aceasta este vorba, ci prin întorsături cadențiale specifice — plasate în anumite puncte ale dispozitivului frazeal — care realizează, prin factura lor, sentimentul de oprire respectiv.¹

În acest sens, în muzica bizantină s-au cristalizat formule de cadențe proprii fiecărui mod, ce fac parte din identitatea și personalitatea expresivă a modului respectiv, ale căror trăsături tipologice vor fi studiate la locul cuvenit.

Ca aspect general însă — pentru toate modurile — cadențele sînt de două feluri:

- cadențe modale *imperfecte* sau *suspensive*, situate de regulă la sfîrșitul incizelor și frazelor deschise dezvoltării, în sensul că cer continuarea ideii muzicale;
- cadențe modale *perfecte* sau *conclusive*, situate de regulă la sfîrșitul frazelor și perioadelor închise dezvoltării, în sensul că exprimă în chip complet o idee sau un șir de idei muzicale; ultima cadență — desigur perfectă și ea — constituie *cadența finală* a cîntării, supunîndu-se, prin rolul său, unor tratări modale speciale.

Așadar, în interiorul melodiei se pot forma atît cadențe perfecte, cît și imperfecte (*clausulae mediae*), pe cînd la sfîrșitul acesteia, numai cadențe perfecte (*clausulae finale*).

Cîteva modele de cadențe imperfecte (*suspensive*):

Modul 1 (Petr din Bizanț) (Petr Lampadarie)

Modul 8 (baza fa) (Macarie)

Modul 6 (baza do) (Petr Lampadarie) (Dim. Suceveanu)

¹ În graiul timpului, Macarie Ieromonahul numea atît de sugestiv cadențele pentru cîntarea bizantină, prin expresia „ăzîmări”.

Cîteva modele de cadențe perfecte (*conclusive*)¹:

Modul 1 (Petr din Bizanț)

(Theodor Fokos)

Modul 8 (Stefanache Popescu)

(I. Popescu-Pasăre)

Cadența perfectă generalizată a muzicii bizantine

O cadență de formă perfectă care se va întîlni în toate modurile — avînd aproximativ aceeași structură ritmică, dar pe tipar intonațional specific fiecărui mod — este cea prezentată mai jos, considerată pentru marea ei răspîndire drept *cadența perfectă generalizată* a întregii muzici bizantine din zilele noastre.

Ipostazele acestei cadențe în diferite moduri:

Modul 1 (diafonic) (variantă ritmică)

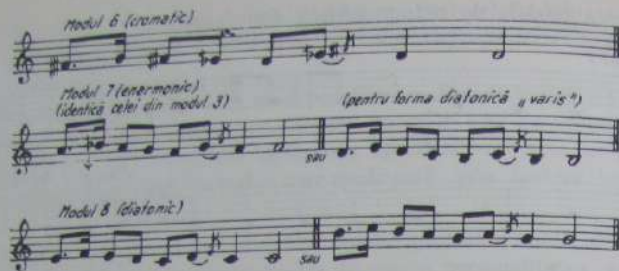
Modul 2 (cromatic) (pe alia freagă)

Modul 3 (enarmonic)

Modul 4 (diafonic) cu „baza” pe re cu „baza” pe mi

Modul 5 (variantă enarmonică) (variantă diafonică)

¹ În paranteze au fost consemnate fragmentele melodice pregătitoare ale cadențelor respective.



Analizând cadența perfectă generalizată, vom observa că ea se compune din trei sunete de bază, venind în linie melodică descendentă, ornate prin două broderii superioare — semn al apartenenței sale la stilul cantilenic și melismatic de cântare (în stilul stihiraric și papadic). Ea rămâne deci, prin structura sa, un criteriu deosebit de important în stabilirea stilurilor melodice bizantine, a genurilor și variantelor modale respective:



Pentru claritate, din structura cadențelor a fost eliminată aici apogiatura posterioară (antichenoma).

Studiul cadențelor unui mod sau altul constituie — în consecință — o cale importantă de pătrundere și cunoaștere a legăturilor de compunere în muzica bizantină.

În această artă, prin sistemul de cadențe putem deosebi un mod de altul chiar dacă folosesc formule melodice asemănătoare, după cum, tot prin cadențe, pot fi delimitate variante (ipostazele) de cântări ale fiecărui mod: irmologică stihirică și papadică.

Conchizînd, pe lângă formulele melodice specifice, prin cadențe ajungem la identificarea corectă a unui mod bizantin, iar în ultimă analiză, la detectarea forței expresive și a valențelor artistice proprii acestei arte.

3. VOCALITATEA ȘI PLURALITATEA MODALĂ — DOUĂ TRĂSĂTURI CARACTERISTICE ALE MELODICII BIZANTINE

În alcătuirea și dezvoltarea melodiei bizantine desprindem două caracteristici de seamă:

- vocalitatea structurilor
- pluralitatea modală

a) În ceea ce privește *vocalitatea structurilor*, întreaga artă muzicală bizantină a fost concepută și creată de la începuturi — cum este și azi — numai pentru voce, muzica instrumentală, cu nesfârșitele ei resurse expresive, nefiind admisă în oficierea cultului creștin de Răsărit.

Din aceste condiții particulare de manifestare a muzicii bizantine rezultă o serie de consecințe ce se oglindesc direct în structura formulelor și cadențelor ei specifice, dintre care vom menționa:

- predominanța mișcărilor melodice prin trepte alăturate (pasuri melodice line);
- salturile intervalice mai mari — dacă intervin — sînt de obicei din clasa intervalelor consonante și cele numite mai înainte „emmes”; excepțional pot surveni însă și salturi de intervale „ekmeles”;¹
- prevalența ritmicii simple, dar destul de labilă, cuprinzînd arcul de forme de la ritmica „giusto” (precis măsurată), întîlnită în cântările irmologice, pînă la cea de concept liber din cântările papadice și, în parte, din cele stihirice ale modurilor;
- întinderi vocale convenabile, pe registre medii, deși există destule disdiapasonul;
- densitate sonoră maximă în substanța melodică, pauzele de natură morfologică întîlnindu-se rar în structura formulelor și cadențelor modale;
- îmbogățirea cursului melodic cu ornamente vocale în stilul artelor orientale.

Asemenea condiții de structură și profil — adăugate la caracterul solistic al interpretării — determină o artă ce pune la mari încercări resursele

¹ Noțiunile au fost explicate la pag. 35.

exprimării muzicale prin mijlocirea vocii, pe care cîntarea bizantină le-a solicitat de timpuriu interpreților săi, împingînd arta acestora spre un profesionalism înalt.

Așa ne explicăm de ce reprezentanți de seamă ai artei interpretării cîntului bizantin au primit, pe lângă numele lor propriu, determinante expresive (epitete) ca acestea:

Roman princeps melodorum „cel dintîi dintre melozi“ (sec. VI); *Ioan Cucuzel* „glas de înger“ (sec. XIII); *Petru Bizantinul* „glas dulce“ (sec. XVIII); *Macarie* „protopsaltul“ — *întîiul psalt* — (sec. XIX) etc.

b) Cu privire la cea de a doua trăsătură caracteristică a muzicii bizantine — *pluralitatea modală* —, această artă, moștenind direct valențele expresive ale lumii modale eline și dezvoltîndu-se în ambianța polimodalismului popular de factură orientală, a mers de la început și continuă să se manifeste pe cadrul celor 8 moduri, cu structurile lor principale și complementare, care permit o *variată desfășurare de structuri melodice*, diversificate, la rîndul lor, pe cele trei mari genuri de cîntări: diatonic, cromatic și enarmonic¹.

În perspectivă, melosul bizantin — urmînd o tradiție multiseculară — va rămîne desigur tot pe o viziune plurimodală de creație, fiecare mod fiind conceput ca o entitate artistică și estetică — deci avînd o viață și manifestare expresivă distinctă.

Desfășurarea melodiei bizantine în ambianța mai multor moduri constituie evident un privilegiu față de uniformitatea major-minorului tonal, conferindu-i un interes ce nu va slăbi dacă se va cultiva pe coordonate artistice înalte și autentice.

Totodată, valorificarea polifonico-armonică mai intensă a fondului plurimodal bizantin, precum și transfigurarea lui compozițională pe suprafețe sonore mari, cu mijloace vocal-instrumentale complexe — după modelul oferit deja prin lucrările unor compozitori români menționați în prefața acestui studiu —, ar lărgi cu mult spațiul de afirmare — prin forme componistice elevate — a melosului bizantin în contextul celorlalte arte sonore universale.

PARTEA a III-a

STUDIU MORFOLOGIC privind cîntările celor 8 moduri bizantine



¹ Este important de reținut că apusenii au mers — față de bizantini — numai pe genul diatonic al cîntărilor, singurul cu care lucrează *cantus planus* pînă departe la vîrfurile stilului polifonic.

Cele două părți de „sistematică” parcurse pînă acum au avut darul să ne înlesnească și să ne procure datele științifice și „instrumentele” de lucru pentru această ultimă parte a studiului — de altfel cea mai importantă —, rezervată, în întregime, aspectelor structurale — de componistică — în toate cele 8 moduri bizantine.

Fiecare mod va fi prezentat, în principal, în formele sale neobizantine (sec. XIX–XX), ca fiind cele mai evoluat și mai clare pe plan stilistic; dar se vor face, evident, și referiri la stiluri mai vechi, în măsura în care ne-au stat la dispoziție documente muzicale autentice și corespunzătoare determinării specificității artei muzicale bizantine.

Ca material ilustrativ, pe baza căruia se vor face considerațiile și comentariile de rigoare, se folosesc citate din muzica bizantină românească și cea grecească, aceasta din urmă constituind — după cum se știe — leagănul principalelor stiluri de artă muzicală bizantină.

Ordinea în care vor fi prezentate cele 8 moduri are la bază afinitățile funcțional-structurale dintre un mod autentic și plagalul său, de aceea se va respecta succesiunea următoare:

- autenticul 1 cu plagalul său 5
- autenticul 2 cu plagalul său 6
- autenticul 3 cu plagalul său 7
- autenticul 4 cu plagalul său 8.

Elementele de morfologie vor fi tratate separat pentru fiecare din cele trei ipostaze (stări) ale unui mod, mai puțin cea recitativă¹, în ordinea:

- cîntarea stihirică²
- cîntarea irmologică
- cîntarea papadică.

Problematika discuțiilor cuprinde aspecte determinante pentru stabilirea profilului structural al fiecărui mod, reunite, generic, sub titlurile și în ordinea următoare:

- scara modului, în dublu aspect
 - a) în intonație bizantină autentică (de dimensiuni microtonice)
 - b) în intonație convențională (fără microtonii);
- angrenajul funcțional modal, ca element de sugerare a bazei modale a melodiei și a eventualelor valențe armonice;
- formule de acordaj, impunînd „baza” sau centrul polarizator al modului;

- cîntarea stihirică;
- cîntarea irmologică;
- cîntarea papadică;
- *isonul* și aplicarea lui la cîntările modului respectiv (precepte potențiale de armonizare).

În cadrul fiecărei ipostaze modale — stihirică, irmologică și papadică — esențialul va consta din *studiul formulelor și cadențelor* specifice modului respectiv; iar uneori și al formei literare și celei muzicale.

Își vor găsi loc, de asemenea, considerațiunile de etos, de capacitate expresivă și chiar de studiu comparat.

¹ Cîntarea recitativă nu are nevoie de analize și comentarii modale speciale, cele care s-au făcut pînă acum despre recitativ fiind suficiente.

² În cadrul fiecărui mod se începe cu studiul cîntărilor stihirice deoarece sînt cele mai reprezentative și mai răspîndite pentru oricare dintre modurile bizantine. În fapt, profilul unui mod bizantin se stabilește, în primul rînd, prin cîntările lui stihirice.

EHUL 1 (DORIOS)

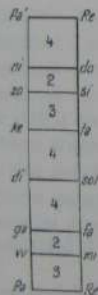
Modul autentic 1 („protos“)

Modul 1 constituie — în ordinea teoretică — primul sistem de organizare diatonică a melodiei bizantine. Formulele modale prototipice, cadențele sale, procedeele de lucru folosite în desfășurarea melodică, diversitatea componistică a celor trei stări — stihirică, irmologică și papadică —, precum și expresivitatea-i caracteristică fac din acest mod punctul de plecare și orientare pentru întreg diatonismul bizantin.

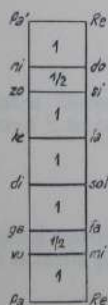
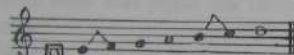
Pe deasupra, după cum este dovedit, modul 1 în forma lui de azi (neo-bizantină) păstrează, mai mult decât alte moduri, și elemente stilistice mai vechi, deci rezultă dintr-o evoluție consecventă a diatonismului bizantin; de aceea, vom considera scara sa — sistemul de abstractizare melodică — drept *scară de referință* pentru toate celelalte moduri diatonice.

1. SCARA MODULUI 1

Cântările modului 1 folosesc, în principal, o *scară diapason* — deci cu dispoziitiv intervalic complet al celor 7 trepte —, avînd sunetul *re* drept „bază” (tonică)¹:



Intonație autentică bizantină
(cu tonuri mari, mici
și semitonuri)



Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

¹ În subsidiar, modul 1 folosește și scări mai mici decât a diapasonului — deci scări suboctavante —, precum: scări pentacordice, tetracordice și triacordice (moduri de cvintă, de cvartă și de terță), ce se întâlnesc, pe de o parte, în cântările bizantine mai vechi, iar pe de altă, prin aplicarea înăuntrul modului a principiului „roții” („trohos”), descris deja, la melodicele care, într-un proces modulariu, părăsesc structura octavantă („diapasonică”) și lucrează după micromoduri transpuse pe alte trepte.

Treptele menționate, de asemenea, că în tempourile repezi ale cântărilor — cum este cazul în cele de stare irmologică — modul își restrînge numărul de sunete, trecînd pe scări suboctavante.

Fenomenul se va potrece aidoma la toate modurile în varianta lor irmologică în care, din cauza vitezei de execuție, melodia se poartă pe ambitusuri mai mici.

În privința preciziei acustice, scara modului 1 prezintă, ca în schemele de mai sus, două variante:

- una cu tonuri mari, tonuri mici și semitonuri (cea autentică de tip bizantin);
- cealaltă cu tonuri egale și semitonuri (cea convențională de tip occidental).

În privința interpretării teoretice și practice — adică în cînt — a structurii modului 1, există de asemenea două modalități (concepte):

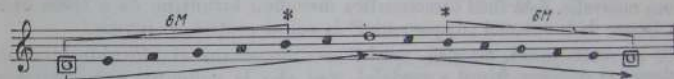
- interpretarea *autentică*, originală;
- interpretarea *convențională*, survenită în timpul din urmă în muzica bizantină (sec. XX).

Diferența dintre cele două concepte constă în felul cum tratează fiecare dintre acestea poziția treptei a VI-a din scara modului, în speță a sunetului *si* (zo).

a) După interpretarea autentică, originală, a modului, sunetul *si* — treaptă a VI-a a scării — se păstrează ca *si natural* atît în linia melodică ascendentă, cît și în cea descendentă.

Cazul în care acest sunet se modifică descendent se tratează aici ca excepție, notîndu-se în partitură prin semnul de alterație respectiv (*si bemol*, adică *zo ifes*).

Conform acestui concept deci, modul 1 se structurează pe o *scară dorică*, avînd baza pe sunetul *re*, fără însă a utiliza jocul mobil al treptei *si*:



O asemenea interpretare a structurii modului 1 — pe care o vom considera și în studiul de față drept principală — este mult mai apropiată de stilurile modale mai vechi de muzică bizantină — stilurile paleo și medio-bizantine —, asigurîndu-se astfel o continuitate stilistică (structurală) firească pentru această artă¹.

b) După cel de-al doilea concept de interpretare a structurii modului 1 — numit mai înainte convențional — sunetul *si* (treaptă a VI-a) se tratează ca treaptă mobilă:

- *si natural* (zo „mare”) în linia melodică *ascendentă*.
- *si bemol* (zo „mic” sau „ifes”) în linia melodică *descendentă*.

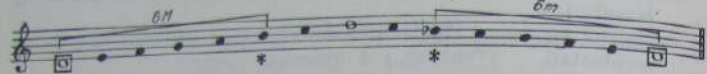
Scara modului 1 va avea, ca atare — după acest concept —, un dublu aspect:

- *scară dorică* pentru linia melodică *suitoare*, deci cu treaptă a VI-a la interval de *sexță mare* față de sunetul de bază (tonică);

¹ Cîntările de muzică bizantină românească din veacul trecut ale lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann merg pe acest principiu. În timpurile noastre însă, practica a împins lucrurile spre cel de-al doilea concept de interpretare a structurii modului 1, prezentat în continuare.

O reconsiderare s-ar impune și în această privință, prin revenirea la structurile originale, autentice, ale modului.

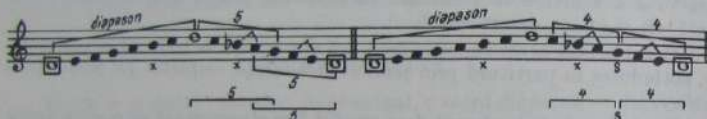
— scară colică pentru linia melodică coboritoare, deci cu treapta a VI-a la interval de *sexta mică* față de sunetul de bază (tonică):



Din punct de vedere teoretic, fenomenul mobilității treptei si — promovat de acest al doilea concept de interpretare a modului 1 — poate avea două explicații:

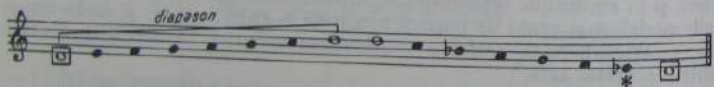
— melodia se întonează în urcare cu *si natural*, iar în coborire cu *si bemol* conform presupusei legi a atracției sunetelor;¹

— melodia lucrează în urcare după structura diapasonică — deci cu *si natural* —, iar în coborire ea trece pe construcția după „roata” de *cvintă* (legătură prin incopciere) sau după *cea de cvartă* (legătură prin „sinaphé”) — în ambele cazuri intervenind alterarea coboritoare a trepte a VI-a (*si bemol*):



Mai științific pe planul construcției modale ne apare desigur cea de-a doua motivație, dată fiind caracteristica melodiei bizantine de a trece ușor să lucreze de la sistemul „diapasonului” la cel al „roții”, și invers.

În unele cazuri, maeștrii români contemporani ai cîntului bizantin folosesc și colorarea *frigidă* a modului, mai ales la cadențe, prin alterarea descendentă a trepte a II-a, procedeu întâlnit în psaltica românească, dovadă a influenței și interacțiunii cu melosul popular²:



Continuând să observăm mecanismul mobilității trepte a VI-a — după acest al doilea concept de interpretare teoretică și practică — trebuie să reținem însă că el acționează numai în cazul că melodia se păstrează în spațiul diapasonului (octavei modale), căci de îndată ce se desfășoară descendent sub „baza” *re* — ceea ce echivalează în *cantus planus* cu trecerea în modul plagal — treapta a VI-a se întonează tot cu *si natural*.

Melodia va lucra în acest caz după principiul „roții”, prin permutarea în grav a tetracordului doric de la baza scării, așa cum vom observa în exemplele muzicale de mai jos, în care sînt evidente cele două situații:

— *mobilitatea sunetului „si” în cadrul diapasonului*,

¹ Principiul a fost explicat la pag. 150.
² A se vedea pag. 147.

³ Costea, Grigore; Croitoru, Ion; Lungu, Nicolae. *Gramatica muzicii psaltice*. București, Editura Institutului Biblic, 1951, pag. 82.

— transferul melodiei pe sistemul de lucru al „roții” (micromodului de cvartă) din momentul trecerii ei sub „baza” *re*, utilizîndu-se și *natural* chiar dacă sensul liniei melodice este descendent:

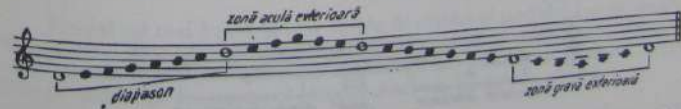
DOXOLOGIA³ după Șt. Popescu (două fragmente)



Expunînd și comentînd mai pe larg fenomenul mobilității trepte a VI-a a modului 1, așa cum rezultă din practica interpretării de azi a cîntărilor, trebuie însă să fim de acord cu acei ce-l consideră ca provenind dintr-o denaturare a intonației bizantine autentice prin influențe primite din partea muzicii populare⁴.

În modurile populare românești — chiar și ale altor popoare — fenomenul mobilității treptelor este adesea invocat, de unde concluzia că modurile neo-bizantine (moderne), deși transmise destul de fidel prin tradiție, suportă influențe evidente din creația folclorică, asimilînd mijloace de lucru din fondul și practica acestuia.

Pentru a conchide, redăm mai jos în intonație autentică (care să cuprindă și să reflecte relațiile modale specifice, inclusiv ambitusul melodiilor acestui mod) *scara generală melodică a modului 1*:



³ Extrasă din *Uireniul* întocmit de Costea, Grigore; Lungu, Nicolae și Braniște, Ene. București, Editura Institutului Biblic, 1954, pag. 519.

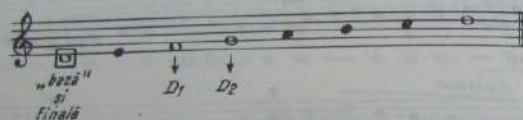
⁴ Alexandrescu, Dragoș. *Curs de teorie muzicală*. București, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu”, 1979.

De altfel, scările modurilor neo-bizantine sînt mult mai complete și mai concludente — pe planul reprezentărilor funcționale și caracteristicilor structurale — dacă sînt redată în forme dezvoltate, cuprinzătoare, ca mai sus.

2. ANGREN AJUL (DISPOZITIVUL) FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE ÎN MOD

Pentru sesizarea valențelor funcționale reale melodico-armonice ale unui mod — după cum s-a arătat și în prima parte a lucrării — se cer cunoscute, înainte de orice, sunetele sale principale, adică sunetele ce constituie *pilonii* melodiei, în jurul cărora se mișcă în chip variat sunetele ajutătoare (trepte potențial instabile), configurînd specificitatea structurală a modului.

Din interpretarea funcțională a melodicii modului 1 rezultă că „*bază*” (tonică) acesteia — elementul polarizator principal — se află în toate cazurile pe sunetul *re* (*pa*); iar „*dominantele*” pe sunetele *fa* și *sol*:

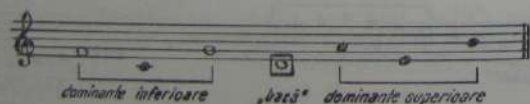


Precizăm că în cîntările *stihirice* ale modului 1 „*dominanta*” principală se află pe sunetul *fa*; iar în cele *irmologice* acest rol este preluat de sunetul *sol*, după cum se va concretiza la analizele morfologice de rigoare.

Regula nu mai este păstrată însă în cîntările *papadice*, unde, datorită stilului liber de construcție, în afară de „*bază*” care se află pe același sunet *re* (*pa*), locul „*dominantelor*” nu mai este precis determinat, acesta putînd fi pe oricare dintre sunetele modului.

Observăm de pe acum cită labilitate prezintă, în muzica bizantină, funcționalitatea „*dominantei*”, mai multe sunete ale modului putînd îndeplini acest rol; și, de asemenea, că o „*dominantă*” modală nu presupune neapărat o relație intervalică directă de *cîvîntă perfectă* față de „*bază*” (tonică), cum este cazul în sistemul componistic tonal.

Dacă totuși vom vrea să detectăm substratul pytagoreic al angrenajului respectivului mod, acesta există în formula: 1 sunet „*bază*” (*re*), 3 sunete din regiunea „*dominantelor*” superioare (*la*, *mi*, *si*) și 3 sunete din regiunea „*dominantelor*” inferioare (*sol*, *do*, *fa*):



Dintre acestea, mai importante pentru structura modului 1 rămîn însă — după cum s-a arătat mai înainte — sunetul „*bază*” *re* și cele două sunete, *fa* și *sol*, din regiunea „*subdominantelor*”, ceea ce se transpune, pe plan estetic,

printr-un sistem melodic de o pregnantă lirico-elegiacă, atmosferă ce se desprinde evident din toate cîntările ehului unu¹.

Sunetele principale — astfel determinate — (*re*, *fa*, și *sol*) sînt predominante în mod, rămîn fixe ca intonație, pe ele se fac cadentele interioare lucrărilor modului.

Celelalte sunete (trepte) vor avea desigur rol activ în configurarea întorsăturilor și cadențelor modale, în procesul modulatoriu — datorită caracterului lor „*metabolic*” (mobil) — în obținerea variantelor specifice ale modului etc.

3. FORMULE DE ACORDAJ

În scopul intrării în ambianța și atmosfera proprie modului 1, se întrebuițează — mnemotehnic — două formule melodice auxiliare: — una pentru variantele de cîntare *stihirică* și *papadică* (nr. 1). — cealaltă pentru varianta de cîntare *irmologică* (nr. 2).



Oricît de condensate ni s-ar părea aceste formule — pe care interpretăm le folosesc pentru scopul practic menționat mai sus —, ele ne relevă trăsături modale caracteristice pentru variantele respective de cîntare, din care desprindem — pe de o parte — rolul pregnant al sunetului „*bază*” *re* — îmbrăcat în prima formulă cu „*subton*” —, iar pe de altă, saltul melodic de *cîvîntă* din ambele scheme, ce va fi adesea întîlnit în melodia acestui mod, ca unul venind din regimul utilizării frecvente a consonanțelor modale.

În plus, formula primă conturează și cadența prin „*subton*”, o altă caracteristică de seamă a melodicii acestui mod cu care ne vom întîlni în paginile următoare.

Pentru cîntarea *irmologică* formula sa de acordaj relevă de la început relația modală principală directă dintre „*bază*” *re* și „*dominanta*” *sol*, care va precumpăni în toate variantele de acest tip ale modului 1.

4. CÎNTAREA STIHIRICĂ A MODULUI 1

Fondul cel mai bogat și mai amplu de cîntări al modului 1 — ca de altfel al oricărui mod — îl constituie *cîntările stihirice*, al căror potențial expresiv și atmosferă permit desfășurări melodice line, domoale, meditative, apropiate de ambianța și caracterul pieselor *Andante* din muzica clasică.

¹ Principiul ne vine din teoria și estetica generală a modurilor: sunetele cu funcții principale provenind din regiunea „*dominantelor*” dau o notă de expansivitate (luminozitate) melodiei, iar cele ce provin din regiunea „*subdominantelor*”, dimpotrivă, îmbracă melodia într-o atmosferă contrară, tradusă mai sus în ceea ce am numit ambianța *lirico-elegiacă* a cîntărilor.

Pentru analizele și considerațiile de rigoare, vom porni de la două melodii:

- una din repertoriul românesc actual;
 - cealaltă din repertoriul grecesc al veacului trecut.
- Ambele melodii reprezintă aceeași cântare, au deci același text literar, diferențiat numai ca limbă (română și greacă), pentru a se putea face studiile comparate de rigoare.

Mai întâi, melodia din repertoriul românesc de muzică bizantină:

Gr. Costea, I. Croitoru, N. Lungu — DOAMNE, STRIGAT-AM!

♩ (Andante)

Doam — ne strî — ga — t-am cî — tre ti — ne a — u — zi — mă,

a — u — zi — mă Doam — ne

Doam — ne strî — ga — t-am cî — tre ti — ne a — u — zi — mă;

la a — min — te gla — sul ru — gî — tîu — nîi me — le

cînd strîg cî — tre ti — ne

a — u — zi — mă Doam — ne

Cîteva repere modale asupra cîntării

— ambitus melodic

— schema funcțională

ordine naturală

f, D₁, D₂, D₃

„bătă” și finală

¹ Gramatica muzicii psaltice, București, Editura Institutului Biblic, 1951, pag. 84. Cîntarea utilizează cadența frigidă prin coborîrea treptei a II-a a modului (mi bemol).

— melodia lucrează cu mobilitatea treptei a VI-a



Varianța grecească a aceleiași cîntări — deși mai ornată și cu unele deosebiri provenind din textul în limba greacă — prezintă destule similitudini structurale (angrenaj modal, contururi melodice, cadențe etc.); de aceea, analizele ce vor urma tînd să cuprindă aprecieri privind o largă arie de generalizare.

Petru Bizantinul — KIRIE EKEKRA¹

Ki — ri — e e — ke — kra — sa pro se

i — sa — ku — son mu, i — sa — ku —

son mu Ki — ri — e,

Ki — ri — e e — ke — kra — ra pro se

i — sa — ku — son mu pro — shes li fo —

ni lis de — i — se — os mu

en fo ke — kra — ghe — ne me pro se

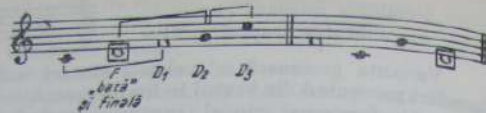
i — sa — ku — son mu Ki — ri — e.

Cîteva repere modale asupra cîntării

— ambitus melodic

¹ Apud Fokeos, Theodoru P. *Musikimelissa*, Tomos protos. En Galata tis Konstantinopoleos. Ek tis tu Kastru Tipografias, 1847, pag. 24.

— schema funcțională



A. ELEMENTE ALE FORMEI LITERARE

Vom preciza mai întâi că textul literar al ambelor cîntări — deși în proză — denotă o formă evasipoetică, desfășurîndu-se într-o cadență ritmată — ca de vers (proză ritmică sau poezie latentă).

Elementele primare de formă poetică ce se desprind din textul ambelor cîntări sînt;

- *stihul*, corespunzînd în poezie unui vers, sau, în psalmi, unui verset;
 - *hemistihul*, corespunzînd, ca dimensiune, jumătății de stih (în text se marchează printr-o cezură);
 - *distihul*, formă poetică reunind două stihuri în tipare literare mai mari, în genul *epodei*.
- etc.

Ca atare, elementele de formă literară — care ne interesează în corespondența ce o vom face cu muzica — se grupează în jurul *stihului*¹.

Repartizarea textului literar al primei cîntări — cea românească — în tiparele stihurilor (stihirarice) va demonstra într-adevăr substratul poetic al cîntării:

„Doamne, strigat-am către tine, auzi-mă“,
 „Auzi-mă, Doamne“,
 „Doamne, strigat-am către tine, auzi-mă“,
 „Ia aminte glasul rugăciunii mele,
 „Cînd strig către tine“,
 „Auzi-mă, Doamne“.

- stihul 1
- refren
- stihul 1 (repetat)
- stihul 2
- stihul 3 (hemistih)
- refren

Repartizarea textului literar al celeilalte cîntări — cea grecească — în tiparele stihurilor (stihirarice) va demonstra — ca și în primul caz — substratul poetic al acesteia:

„Kirie ekekraxa pros se isakuson mu“
 „Isakuson mu Kirie“
 „Kirie ekekraxa pros se isakuson mu“
 „Pros hes ti fonii tis deiseos mu“
 „En to kekraghene me pros se“
 „Isakuson mu Kirie“

- stihul 1
- refren
- stihul 1 (repetat)
- stihul 2
- stihul 3 (hemistih)
- refren

¹ În limba greacă, „stihos“ = rînd, șir, linie, vers.

B. ELEMENTE ALE FORMEI MUZICALE

Prin introducerea în tipare muzicale a elementelor de formă literară descrise mai înainte, se obține următoarea corespondență:

- *stih* = rînd melodic sau *frază*
- *hemistih* = jumătate de rînd melodic sau *inciză de frază* (mezza-frază)
- *distih* = grup de două rînduri melodice echivalent a *două fraze*.

După caz, grupul de două sau mai multe fraze melodice constituie, în muzică, *perioada*, care încheie exprimarea unei idei sau a unui șir de idei, legate, prin conținut, între ele.

Pornind de la această corespondență dintre elementele formei literare cu cele ale formei muzicale și aplicîndu-le la melodia primei cîntări bizantine, în modul 1, deci cea în versiune românească, obținem următoarele secțiuni:



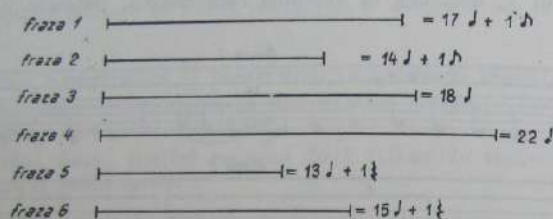
Tot astfel se poate secționa în forme (tipare) sintactice și cîntarea în versiune grecească — așa cum permit, de altfel, toate cîntările bizantine, dar asupra cărora nu vom insista.¹

¹ Analizele formei literare se fac numai în cadrul modului 1 — ca fiind primul ce se studiază pe multiple planuri.

De observat că, la nivelul frazelor, tiparele muzicale coincid cu cele literare; acest lucru însă nu mai este posibil la nivelul tuturor incizelor de fraze (vezi rindurile 1, 3 și 4), deoarece forma lor se determină prin factori de natură pur muzicală. De exemplu:



Pe alt plan — al dimensiunii frazelor muzicale — lucrurile se pot aprecia mai clar dacă trecem totul într-o diagramă lineară, astfel:



Putem acum conchide că, în cîntarea stihirică, atît textul literar, cît și cel muzical au la bază *forme arhitecturale asimetrice* — forme ce sînt predominante în toată muzica bizantină (într-un fel asemenea forme amintesc de stilul baroc).

Nu ne poate însă scăpa — chiar în diagrama de mai sus — o anumită simetrie în asimetria generală a cîntării, după cum urmează:

— fraza 1 cu fraza 3;

— fraza 2 cu fraza 6.

Numai două fraze n-au corespondent simetric:

— fraza 4 din regiunea mediană a melodiei, deoarece se extinde melismatic pînă la 22 pătrimi;

— fraza 5, care, prin dimensiunea sa restrînsă, nu permite incizia, mai ales că, în punctul său central, se află situat accentul melodic principal al întregii cîntări (accentul „emfasis”), realizat printr-o clasică formulă dinamică de tipul *anabasis-katabasis*:



Sintetizînd, rezultă că, în cîntarea bizantină, construcția melodică urmează precepte decurgînd din logica discursului muzical; ea se încadrează în tipare inteligibile și se supune legilor generale privind forma și arhitectura operelor de artă.

C. ASPECTE DE STRUCTURĂ ÎN CÎNTAREA STIHIRICĂ A MODULUI 1

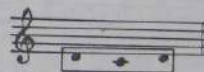
a) Formule și linii modale configurative

Melodia stihirică a modului 1 descrie — în ansamblul său — mișcări unduite permanente (arcuiri ușoare prin trepte ascendente și descendente), ceea ce-i conferă o expresie molcomă, lină, domoală — conformă cu etosul propriu acestui gen de cîntare, considerat a fi de mare interiorizare în muzica bizantină. Desfășurîndu-se mai mult prin succesiuni treptate (pasuri melodice conlătîi melodiei bizantine).

Pentru a pătrunde în detaliile de construcție ale cîntării stihirice a modului 1, vom urmări, plecînd de la melodia de psaltică românească, liniile configurative ale acesteia — începînd cu prima sa frază:



Melodia pornește deci prin a descrie o undă ce pleacă de pe sunetul „bază” *re*, face un drum spre „subtonul” *do* și revine, realizînd de la început o relație tipică modului 1:



Unda melodică desenează apoi un arc ascendent cu virful la sunetul *fa* — treapta a III-a a modului —, după care revine printr-o contrapantă ușoară la aceeași „bază” *re*, stabilind — ceea ce se consideră în conceptul impus de gîndirea tonală a fi — caracterul minor al modului, dar totodată și o formulă prototipică pentru acest mod:



Un nou avînt spre treapta a III-a (*fa*) — care îndeplinește funcția de „dominantă” pentru stihiricul 1 — creează posibilitatea unei contrapante melodice mai mari ce trece pendular prin „bază” *re* pînă la sunetul *si* din grav, apoi melodia se îndreaptă printr-o semicadență către același sunet

re, încheind astfel un desen cu două arcuiri de sens contrariu, avind virfurile egal distanțate (la interval de terță mică) ¹:



Oprirea primei fraze chiar pe sunetul „bază” și îmbrăcarea acestuia — ascendent și descendent — cu trepte conjuncte înseamnă afirmarea, *ab initio*, a centrului polarizator modal — sunetul *re* —, prin aceasta fraza căpătînd un caracter de stabilitate relativă.

Aparent ea se prezintă deci ca o frază închisă dezvoltării, dar nu acesta va fi sensul opririi.

Procesul de afirmare și impunere prin cadență a „bazei” modului chiar de la începutul cântărilor nu reprezintă o excepție, ci, dimpotrivă, se întâlnește adesea în toată imnologia bizantină.

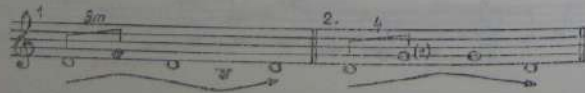
Se constituie pe această cale *frazele initium* — adevărate fraze-temă — ce fixează clar modul și atmosfera în care se va avînta apoi mai sigur dezvoltarea melodică ulterioară.²

Într-adevăr, cea de-a doua frază, pornind de pe o platformă modală sigură, descrie un arc ascendent, mai evazat, atingînd de data aceasta cea de-a doua „dominantă” a modului — sunetul *sol* — și chiar depășind-o;



Realizarea unui asemenea arc melodic mai elevat pe plan sonor — venind firesc din crescendoul configurației liniei melodice și impus de dialectica construcției — are și o rațiune funcțional-modală: celei de-a doua fraze îi revine rolul de a impune mai pregnant sentimentul dominant în mod, întinzînd arcul său melodic spre terasa sunetului *sol* (cea de-a doua „dominantă”), modul căpătînd astfel contur suficient de puternic pentru afirmarea sa.

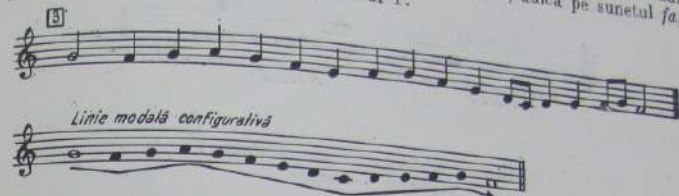
În comparație cu primul, arcul melodic înscris de această frază este deci mai amplu, angajînd elementele frazei într-o formulă gramaticală de mai mare retorică:



¹ În limba germană, *Pendelbewegung* = mișcare melodică pendulară, pe care o vom mai întîlni în cântările modale bizantine.

² Ceva mai departe se dă un inventar — desigur incomplet — al frazelor *initium* pentru modul 1 stihiraric (a se vedea pag. 215).

În condițiile create, fraza nr. 3 poate începe direct cu dominantă a doua, *sol*, ce se îmbracă la rîndu-i cu trepte vecine ajutătoare, vrînd să mențină firul melodic în zona sa de atracție, dar totodată spre a pregăti mai „dominantă” principală a stihiraricului 1:



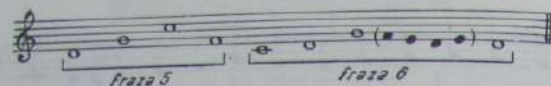
În fraza nr. 4 unda melodică va efectua — prin arcuiri ușoare — un mers înapoi spre „bază” *re*, în care intră pentru prima dată și un salt coborîtor de cvartă, ce întărește dispozitivul modal — cadențînd perfect, prin secunda frigidă, pe sunetul fundamental (*re*):



După ce se destinde prin cadența frigidă de pe „bază” *re*, linia melodică va deschide cu fraza nr. 5 cel mai tensiv și larg arc al său, care atinge sunetul virf al întregii cântări (*do* acut — sunetul *emfasis*), descriînd un impetuos *anabasis*, urmat, completiv, de destinderea de tipul *katabasis*, ce nu încetează prin semicadența de pe sunetul *fa*, ci va continua să reverbereze pe contul frazei nr. 6, în țesătura cantilenică frumos ornată a cadenței finale a melodiei:



Melodia ne apare acum încheată, precis conturată modal, mai ales că în ultimele două fraze — nr. 5 și nr. 6 — ni se redă complet scheletul relațiilor modale principale ale întregii cântări, și chiar substratul armonic al acesteia, generator de acorduri specifice:



b) Cadențele stihirarice ale modului 1 Tipologii cadențale

Studiul tipurilor de cadențe folosite în cântările stihirarice ale modului 1 întregesc și desăvârșesc viziunea despre formulele melodice specifice ale acestui mod, din care, de fapt, fac parte organică.

Există două feluri de cadențe în cântarea stihirarică a modului 1:

- *cadențe melodice imperfecte* (suspensive) pe sunetele:
fa (treapta III), sol (treapta IV), la (treapta V),
si (treapta VI — în registrul grav) și chiar pe „baza” re;
— *cadențe melodice perfecte* (conclusive) pe sunetul re — treapta I.

Formule de cadențe imperfecte

Cele mai importante și mai obișnuite cadențe imperfecte pentru cântarea stihirică a modului 1 se fac pe sunetul fa — treapta a III-a a modului — datorită cărora cântările stihirarice se diferențiază de celelalte variante ale modului (irmologică și papadică).

Formulele de cadență pe treapta III — adică pe sunetul fa — îmbracă aspecte variate, utilizând figuri melodice diferite, precum:



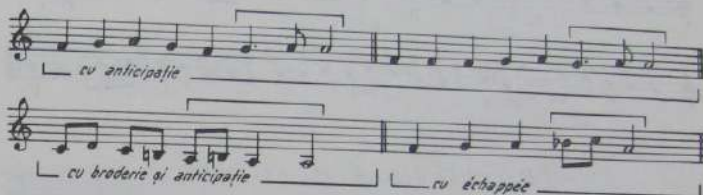
De observat că, în toate cazurile, cadențele respective se realizează prin mers melodic treptat — ascendent sau descendent —, și niciodată prin salt intervalic.

Formulele de cadență pe treapta IV (sol) și pe treapta V (la), deși mai puțin frecvente, au importanță specială, reprezentând oprii suspensive de un efect aparte în conjunctura melodică obișnuită a modului.

— pe treapta IV



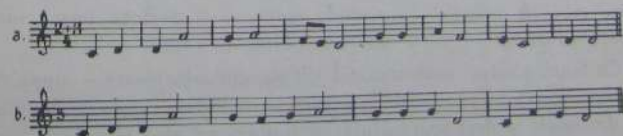
— pe treapta V¹



Cadențele imperfecte pe treapta I („bază”) sint astfel alcătuite, încât să se deosebească de cele perfecte (conclusive) pe același sunet; de aceea desenul lor melodic este scurt, concis și neornat — configurație conformă cu caracterul lor suspensiv:



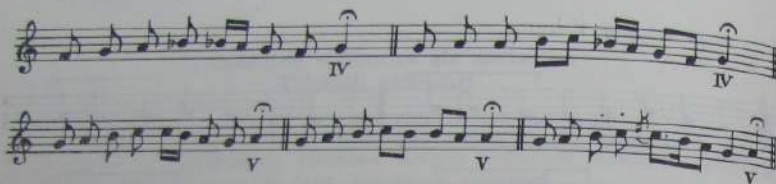
Cit de apropiate sint asemenea cadențe prin „subton” de cele întâlnite în vechi colinde românești, cum sint cele de mai jos!



¹ Utilizarea frecventă, pe parcursul cântării, a cadenței pe treapta V (la) transpărtă inevitabil melodia din modul 1 în plagatul său 5. Cadențele imperfecte care păstrează autenticul stihiraric al modului rămân cele de pe treptele III (fa), IV (sol) și I (re).



Cîteva cadențe imperfecte în stilul bizantin mai vechi (medieval) ¹:



Formule de cadențe perfecte

Toate cadențele perfecte — inclusiv cele finale — se fac, în stihiraricul modului, pe „baza” *re*. Doar cu totul excepțional întâlnim în final cadența pe sunetul *sol* (treapta a IV-a), și anume, în cazul că e vorba de melodii ce formează un ciclu întreg de cîntări stihirarice (sînt ordonate în suită).

Cadențele perfecte pe „baza” *re* ne dau sentimentul deplinei opriri a frazelor melodice, reprezentînd prin ele însele o idee complet exprimată.

c) Raportul cadență-stil melodic

În alcătuirea cadențelor perfecte pe tonica modului 1 stihiraric, distingem două caracteristici de stil:

- cadențe în stilul muzicii neo-bizantine (moderne);
- cadențe în stilul muzicii bizantine mai vechi (medievale).

Principala distincție ce putem face din punct de vedere stilistic între acestea este că primele — cadențele moderne — prezintă forme melodice mai bogate (dezvoltate) decît cele în stil bizantin vechi.

Cu toate acestea, amîndouă felurile de cadențe pleacă — după cum se va putea observa mai jos — de la același trup melodic, ceea ce denotă înrîndirea dintre ele și deci proveniența lor unitară pe plan structural.

¹ Apud Petrescu I.D. *Études de paléographie musicale byzantine*. Edit. Musicales de l'Union des Compositeurs, Bucarest, 1967, pag. 229 și continuare.

Spre ilustrare, vom analiza, în continuare, aspectele stilistice ale cadenței perfecte principale a modului:

Diagram illustrating the perfect cadence of the first mode, showing variations in style and structure:

- Stil bizantin nou** (Modern Byzantine style):
 - (cu broderie și anticipație)
 - (cu secunde frigide)
 - (cu broderii și ritm neuniform)
 - (aceleași, cu ritm punctat + spagiatură)
 - coda*
 - (aceleași, augmentată cu o codă pentru final de cîntare)
- Stil bizantin vechi (medieval)** (Old Byzantine style):
 - formula cadențială de bază (scheletul)

O serie de cadențe perfecte — după stilul bizantin cel nou (modern) — cuprind ornări cromatice și chiar modulații, melodia căpătînd în acest fel un colorit oriental mai pregnant.

d) Considerațiuni de sinteză

Descrierea pe larg a desfășurării melodice de tip stihiraric ne facilitează primele considerații de sinteză asupra cîntărilor de această structură ale modului 1, pe care le prezentăm mai jos.

— Caracterul pur diatonic al melodiei este deservit în mod exemplar, predominînd succesiunile de trepte (sunete) conjuncte — prin tonuri și semi-

tonuri diatonice —, exceptînd cele cîteva salturi de cvartă, intervale conso-
nante cu pregnanță modal-diatonică și ele:

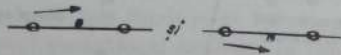


— În melodie devin active aproape toate sunetele din dispozitivul
intervalic al diapasonului modal, deci și cele din zona superioară a acestuia
— cu precizarea însă că zona inferioară a diapasonului este mai dens utili-
zată, prin pașuri melodice mici, călcînd persistent pe cadrul cvartei modale
de la bază (*re-sol*) — care constituie zona principală de acțiune a melodiei
stihirarice a modului 1:

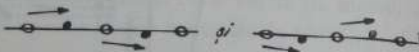


— Îmbrăcarea (ornarea) modală a „bazei” (*re*) și a „dominantei” (*fa*)
prin trepte vecine devine un principiu necesar decurgînd din rolul acestor
funcțiuni principale în mod:

ornare simplă (*re* sau *fa*)



ornare compusă (*re* sau *fa*)



— Sensurile ascendente ale liniei melodice conduc spre „dominantă”,
iar cele descendente se direcționează către „bază”.

— Simplitatea relativă a formulelor ritmice corespunde pe deplin prin-
cipiului melodicității și vocalității muzicii bizantine.

— La sfîrșitul fiecărei fraze muzicale, ritmica se potolește prin valori
mai mari decît celelalte din context (doimi și pătrimi cu punct), asemănătoare,
prin efectul lor, *cadențelor ritmice de tipul mora vocis*¹ din cantus planus. Ele
conferă astfel formulelor melodice cadențiale caracterul de stabilitate relativă
— în cazul cadențelor imperfecte — și stabilitate definitivă — în cazul ca-
dențelor perfecte.

e) Alte aspecte morfologice ale cîntării stihirarice

Dacă vom lărgi suprafața de cercetare și la alte cîntări bizantine — de
alți autori —, vom observa fie confirmări ale principiilor melodice deja enunțate
mai înainte pentru stihiraricul modului 1, fie elaborarea altora, de care ne
ocupăm în continuare, nu înainte însă de a mai lua sub unghiul de obser-
vare începuturile cîntărilor — acele *fraze-temă* care declanșează desfășurările
modale de tip stihiraric.

¹ În limba latină, *moror-ari* = a întîrzia, a zăbovi, a sta, a opri, și *vox-cis* = voce
deci „întîrzierea vocii” — în vorbire, în cîntare.

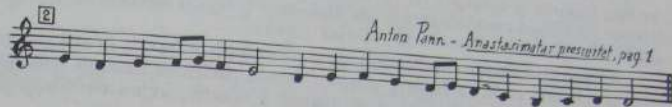
Pentru a face comentariile de rigoare, ne-am oprit la cîteva fraze *initium*
din repertoriul românesc și cel grecesc de cîntări.

DIN REPERTORIUL ROMÂNESC (SEC. XIX-XX)

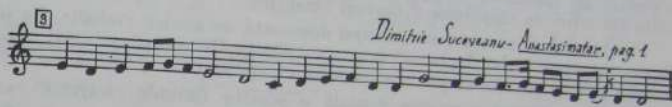
Mecarie Ieromonahul - *Irmologhion*, pag. 9



Anton Pann - *Anastasimatar prescurtel*, pag. 1



Dimitrie Sucoveanu - *Anastasimatar*, pag. 1



I. Repescu-Pasărea - *Trod*, pag. 3

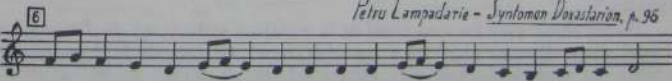


Dimitrie Cutăvas - *Detaliu*, (ms.)

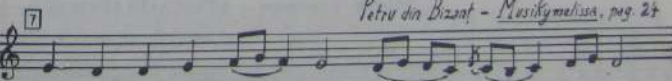


DIN REPERTORIUL GRECESC (SEC. XVIII-XIX)

Petru Lampadaris - *Synomen Dorastarian*, p. 96



Petru din Bizanț - *Musikymelissa*, pag. 24



P. Theodoru Fokeas - *Musikymelissa*, pag. 35



f) Concluzii, pe plan morfologic, privind frazele „initium” ale
modului 1 stihiraric

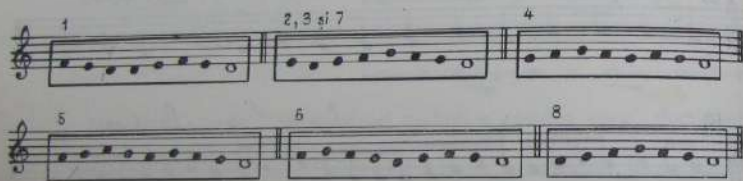
De regulă, frazele *initium* procedează prin cadențe imperfecte pe „baza”
re, cu scopul — după cum s-a mai spus — de a fixa de la început un cadru
modal sigur cântării.

— Linia melodică prezintă o deschidere mică a evantaiului său, pentru
a se lăsa lărgirea și extensia lui pe seama dezvoltărilor ulterioare, totul fiind
conceput deci după cerințele stricte ale dialecticii și logicii discursului muzical
valabile, în general, în teoria și estetica artelor.

— Există evidente similitudini de structură între frazele în stil neo-bi-
zantin și cele mai vechi ca factură, ceea ce denotă păstrarea unității stilistice
a cântării nu numai în timp, ci și în spațiul geografic, având circulație pe
vaste întinderi de răspîndire a muzicii bizantine.

— Grupul de sunete (note) *incipit* desenează un nucleu melodic, de un
diatonism curat, în jurul „bazei” re sau în funcție de aceasta — chiar dacă
melodia începe cu alte trepte ale modului (II și III).

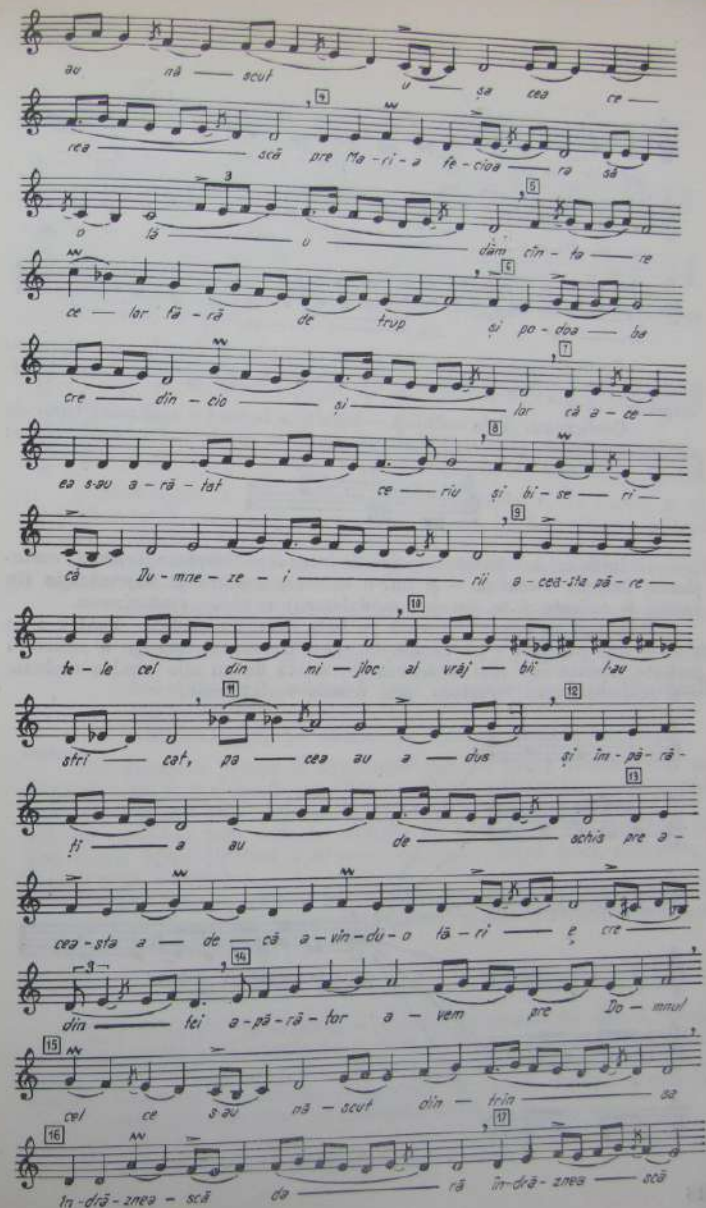
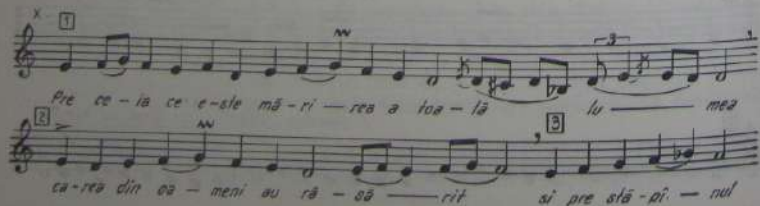
Este importantă structura modală a acestor formule motivice care
prezintă aspecte variate, ca în casele de mai jos:



Dezvoltările mai complexe ale structurilor modale stihirarice — cu
prinzind și alte principii componistice (modulații, variațiuni, improvizații
etc.) — le întâlnim însă, cum este firesc, în cântări extinse, de o mai largă
respirație.

Pentru observarea lor vom porni de la o cântare stihirarică de dimensiuni
mai mari, din psaltica românească a veacului trecut, cu care de fapt încheiem
principiile de construcție melodică stihirarică ale modului 1:

Dimitrie Suceveanu — ANASTASIMATARIU, p. 13





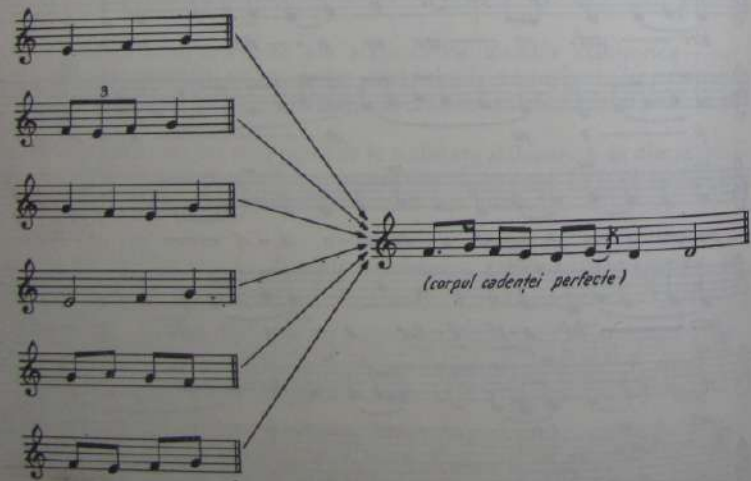
— Cu unele excepții, cîntarea citată cuprinde, în frazele sale, aproape toate formulele melodice caracteristice, precum și cadențele modului 1 stihiraric.

— Configurativ, linia melodică — bogată ca factură — realizează tipul de cîntare cantilenică, acoperind dens un ambitus cuprinzînd o nonă mare:

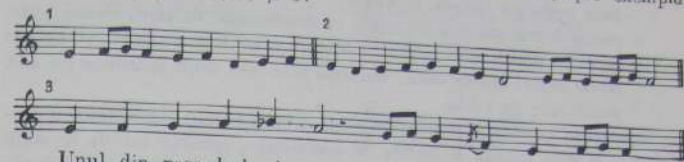


— Întîlnim, în cîntare, principii de lucru mai complexe, precum: *variațiunea, imitația, modulația* — și într-o oarecare măsură și *improvizația* (în special la cadențe și în pasajele modulatorii) și chiar *centonizarea*.

Principiul *variațional* operează pe baze ritmico-melodice. Pentru a se evita — spre exemplu — monotonia în cazul frecvenței apariții a cadenței perfecte, aceasta este mai totdeauna precedată de un mic nucleu melodic ce-și schimbă mereu structura, prin desene variaționale:



În melodie, există și alte conformații variaționale ca, spre exemplu, începuturile frazelor 1, 2, și 3:



Unul din procedeele de centonizare (sintetizare) melodică apare pe contul frazelor 12 și 13:



— Modulațiile și inflexiunile cromatice în modul 6, din frazele 1, 10, 13 și 17, aparțin travaliului *improvizatoric*, menite fiind să schimbe peisajul diatonic al cîntării, predispus, prin lungimea sa, la monotonie.

— În cîntare sînt evidente și cîteva principii de tratare ritmică specială a cursului melodic, precum:

îmbinarea izoritmiei de pătrimi cu formule ritmice derivate augmentativ (♩ ♪) sau diminutiv (♩; ♪♪♪), duratele mai mici decît pătrimea fiind în genere de factură melismatică; utilizarea cadenței ritmice de tipul *mora vocis*.

Din punct de vedere al *construcției frazelor*, forma acestora este asimetrică — așa cum obișnuit se întîlnesc în cîntarea bizantină —, aproximativ jumătate sfîrșind prin cadențe imperfecte (1, 2, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 17 și 18), iar celelalte, prin cadențe perfecte (3, 4, 6, 8, 10, 12, 15, 16 și 19), deci într-o logică perfectă a sintaxei muzicale. Ultima frază utilizează, în plus, o codă conclusivă.

Pe plan estetic, reținem permanenta alternanță dintre frazele care au caracter *tensiv* (cu potențial energetic crescut) și cele ce sfîrșesc prin cadențe perfecte (fraze desinante).

5. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ A MODULUI 1

Spre deosebire de cîntările stihirarice cu mersul lor domol, liniștit, permițînd configurații cantilenice în linia melodică, cele *irmologice* se desfășoară, după cum s-a mai arătat, pe un ritm viu, „tropăresc”¹, aproape cadentat, determinînd schimbări structurale în factura modală a melodiei: — fraze muzicale scurte și înlănțuite strîns,

¹ A se vedea la pag. 113 analiza etimologică a expresiei.

- cadențe concise, aproape seci,
- linie melodică simplă, neornată,
- ritmă precis măsurată în care va predomina, de fapt, monoritmia,
- raportul dintre ritm și textul literar: o notă la o silabă, exceptând rarele cazuri melismatice; duratele mai mici decât pătrimea nu sînt purtătoare de silabe.

Asemenea aspecte — precum și altele proprii cîntării irmologice a modului 1 — le vom analiza și ilustra, în continuare, pornind tot de la două modele: unul din muzica bizantină românească, iar celălalt din cea grecească. Mai întîi o melodie irmologică din repertoriul românesc:

f (Allegretto)

Linii modale configurative Spațiul modal

undă melodică spre dominantă

„așezarea și persistența undei pe dominantă”

arîntul undei la cea de a doua dominantă

prima „detență” a undei pe „bază” (cadență perfectă)

a doua „detență” provizorie pe „bază” (c. imperfectă)

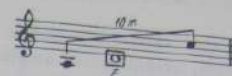
destăgurare concluzivă, mîruntă, semn al liniștirii depline pe baza re

Sinteza spațiilor modale:

= construcție modală de cîrle (superașă armonia intrinsecă a melodiei)

Cîteva repere modale asupra cîntării:

— ambitus melodic



— schema funcțională



Ilustrăm în continuare cîntarea irmologică a modului 1 prin două melodii scurte, fiecare a cîte 3 fraze, din psaltica grecească:

P. Theodoru Fokeas, THEOS KIRIOS

f (Allegretto)

Linii modale configurative Spațiul modal

The-os Ki-ri-os ke e-pe-la-nen i-min

ev-lo-ghi-me-nos o er-ho-me-nos

en o-na-me-ti Ki-ri-u

f (Allegretto)

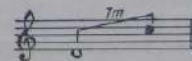
The-os Ki-ri-os ke e-pe-la-nen i-min

ev-lo-ghi-me-nos o er-ho-me-nos

en o-na-me-ti Ki-ri-u

Cîteva repere modale asupra cîntării:

— ambitus melodic

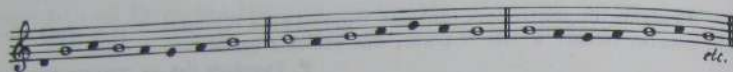


— schema funcțională



a) După cum rezultă din ambele cîntări citate, *formulele melodice* au o factură simplă, necantilenică, umplînd dens spațiul dintre cei doi poli modal: „baza” *re* și „dominantă” *sol*.

Se remarcă în special jocul melodic persistent în jurul dominantei *sol*, îmbrăcată *variational*, cu trepte vecine, în diverse aspecte:



Melodia alunecă spre „baza” *re* — în zona inferioară — numai după ce se realizează o tensiune suficient de reprezentativă la nivelul „dominantei” *sol*; de aceea în cîntare predomină cadențele pe „dominantă” — de unde și importanța desenului modal în jurul „dominantei”, pentru toate cîntările irmologice ale modului 1.

Convergența funcțională a sunetelor față de „bază”, inclusiv a „dominantei”, este asigurată de faptul că linia melodică — după tensiunea creată în zona „dominantei” — cere imperios detenta (rezolvarea) sa în direcție coboritoare — spre polul central *re*; de aceea „baza” nu are aici nevoie de consolidări modale speciale prin treptele sale vecine, iar cadențele pe ea sînt drepte (directe).

Ca structură, formulele melodice au fost desenate — prin liniile lor configurative — pe marginaliile textului muzical, și nu mai necesită o analiză specială.

Se remarcă evident] conturul și configurația lor arcuită, denotînd o linie melodică ușor cupolată (cu arcuiri mărunte), niciodată însă unghiulară.

Pe acest plan, cîntarea irmologică reprezintă în mic desenurile mult mai evazate ale melodiei stihirarice. Ea nu suportă însă *stilul melodic ornamentat* întîlnit în varianta stihirică, din cauza mișcării vii în care se derulează și a conciziei frazelor sale.

Singurul ornament admis este mordentul și eventual apogiatura scurtă, dar și acestea cu destulă economie; apar uneori și mici desene melismatice în structura cadenței finale.

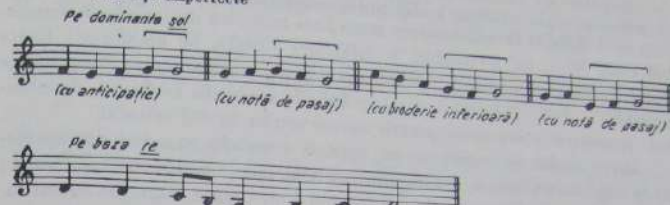
b) *Cadențele interioare* în cîntările irmologice ale modului 1 se fac — de regulă — pe „dominantă” *sol*, iar excepțional și pe „baza” *re*.

Toate *cadențele finale* se realizează pe „baza” *re*.

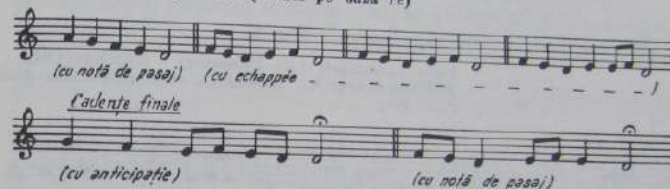
Din cauza tempoului animat, formulele de cadență sînt, în genere, directe, seci, nemelismatice — cu excepția celei finale — și se termină printr-o durată ritmică mai mare decît cele din context (efectul *mora vocis*).

Un extras din mai multe cîntări — de diverși autori — privind adecvențele modului 1 irmologic ne relevă următoarele formule mai obișnuite acestei variante:

Cadențe imperfecte



Cadențe perfecte (numai pe baza *re*)



c) *Rîmca melodiei* — deși simplă, alcătuită de regulă din valori egale — rămîne factorul decisiv în stabilirea caracterului cîntării irmologice: o cîntare ce se derulează viu, bine cadentă, fără modificări agogice, care pot surveni doar la cadența finală printr-o ușoară rîrire a tempoului.

Formulele ritmice — de fapt monoritmii — generează un autentic *ritm giusto-silabic*:

- *giusto*, intrucît se interpretează strict în măsură (ritm măsurabil prin valoarea de 1 tact sau de 6 bătăie, notată mai sus cu pătrime);
- *silabic*, intrucît fiecărei durate (pătrimi) i se repartizează o silabă din cuvînt, exceptînd puținele cazuri melismatice (2—3 durate la o silabă); duratele mai mici decît pătrimea nu sînt purtătoare de silabe în mod independent, ci numai dacă derivă din pătrime (melismatie).

d) În concluzie — privită în totalitatea elementelor sale structurale — cîntarea irmologică a modului 1 se caracterizează printr-o *melodică simplă*, de ambitusuri restrînse, fără ornamentări și melisme (cu unele excepții menționate mai înainte), însă precis măsurată (*giusto*) — firul său parcurgînd repede spațiile modale, cu dese, dar scurte opriri cadențiale.

Ocolînd orice prilej de inflexiuni în genul cantilenic, ea se situează, din acest punct de vedere, la antipodul cîntării stihirarice a modului, și cu atît mai mult al celei papadice.

Caracterul său viu, animat, mișcat, structurile melodice concise, măsurabilitatea strictă a ritmului sint, toate, principii (condiții) care nu reclamă *acompaniere cîntării irmologice cu ison* — ea și variantele similare ale celorlalte moduri —, dar ea rămîne cea mai propice, prin ritmica ei silabică, execuției colective.

6. CÎNTAREA PAPADICĂ A MODULUI 1

Regulile de construcție melodică observate în cîntările stilizate și cele irmologice ale modului 1 sînt puțin respectate în genul papadic al aceleiași mod. Este și firesc, deoarece acum linia melodică devine amplă, cuprinzînd fraze largi, cu întorsături și inflexiuni variate, pe ambitusuri foarte întinse, cu vocalize prelungi, în care textul literar nu mai servește nici măcar de pretext — totul decurgînd ca într-o autentică melodie nesfîrșită, de intensități și motivații expresive proprii numai artelor în stil oriental.

Drept model de analiză, ne-am oprit la o melodie papadică din repertoriul de sorginte grecească, avînd, printre altele, menționat în titlul său „după ehurile lui Ioan din Damasc”, deci provenind dintr-o sursă bizantină autentică.

Intrucît melodia respectivă este foarte întinsă, vom cita numai prima sa secțiune, suficientă pentru a ne oferi concluziile de rigoare și a ne fi ilustrat, pe plan structural, cîntarea papadică a modului 1.

Petru Lampadarie (din Peloponez) — KEKRAGARIA
Kat'ion Ioannu tu Damaskinu afina exighitisan parā
P. tu Pel.¹

¹ În traducere: „Strigările” după ehurile lui Ioan din Damasc interpretate cu exactitate de Petru din Peloponez (Lampadarie)
Apud Theodoru P. Pokesos. *Tamion Anthologias*. Tomos protos. 1851, op. cit., pag. 119, 120.

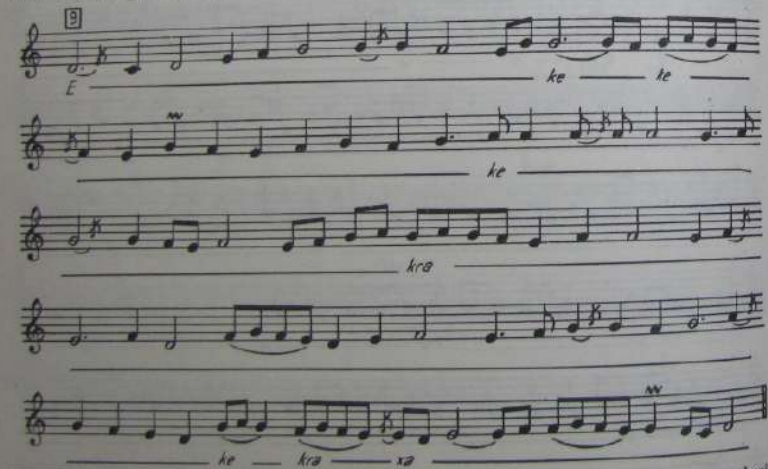
Privită în ansamblu, cântarea ne apare ca o splendidă melopee în stil oriental, cu desene melodice dantelate, mărunte, ca de filigran — dar proiectate pe fraze mari —, cu fine ornamentări ale conturului,¹ cu prelungi desfășurări jubilarilor, cu vocalize de un ecou străvechi, venind parcă de departe din imnodia veche ebraică, cu ale sale nesfârșite refrene aleluiatice.²

Să consemnăm — spre pildă — mai jos numai întorsătura melodică a primei fraze, cu linia ei larg desfășurată ce consumă doar un singur cuvânt din textul literar, „Kirie“:



Această prelungă frază-*initium* va fi continuată apoi de altele similare, în care principiul melodicității va fi afirmat în toată plenitudinea sa.

Și dacă totuși respectiva frază n-ar fi suficientă pentru a ne ilustra acest adevărat *cantus melismaticus*, apoi ultima din secțiunea citată — fraza nr. 9 —, acoperind și ea tot numai un singur cuvânt din textul literar, „ekekraxa“, ne grăiește și mai convingător:



¹ Nu se știe precis dacă această artă cu cizeluri melodice atât de fine n-a coborât în muzică de pe portalurile palatelor și catedralelor bizantine frumos împodobite, sau vine din străvechi melopee ce ne relevă muzica antică a lumii Orientului apropiat.

² *Melos alleluicum* = melosul prelung în stilul psalmodiilor evreiești (A se vedea pag. 118).

Prima remarcă ce putem face asupra cântării papadice a modului 1 privește deci *raportul dintre textul muzical și cel literar*, mai bine zis inexistența acestuia prin largi interpolări melodice — lăși pierde cu totul sensul său ideatic, muzica rămânând să exprime singură un conținut emoțional sau altul.

De altfel, întreaga secțiune citată — și nu e nici ea de dimensiuni mici — consumă doar un stih, cu refrenul său:

„Kirie ekekraxa pros se isakuson mu“ (stih)
 „Isakuson mu Kirie“ (refren)

Drept consecință, cu privire la forma literară a cântării, nu sînt multe lucruri de spus.

În formele (tiparele) muzicale, lucrurile stau însă altfel: melodia se compune din fraze și incize delimitate precis, prin interpunctarea discursului muzical cu cadențe imperfecte sau perfecte, marcate fiind prin „mărturie“, care constituie elemente de divizare formală a melodiei.

În acest sens, secțiunea citată se compune din 9 fraze distincte — de formă asimetrică — fiecare frază fiind concepută în două incize (2 membri de frază), exceptînd frazele nr. 2 și nr. 5, care prin structură nu suportă incizia sintactică, precum și frazele 6 și 9 ce se compun din trei incize fiecare.

Linia melodică descrie configurativ arcuri domoale — însă proiectate pe mari dimensiuni orizontale — în care acționează permanent și printr-o pregătire minuțioasă (prin trepte conjuncte) principiul dinamic *anabasis-katabasis*. Culminațiile de frază sînt meticuloase pregătite și rezolvate prin datente ușoare, line.

Ilustrăm cele de mai sus prin cîteva fraze melodice mai deosebite pe plan formal și dinamic — fraza nr. 1 cu două incize, fraza nr. 2 fără nici o inciză și fraza nr. 6 cu trei incize:



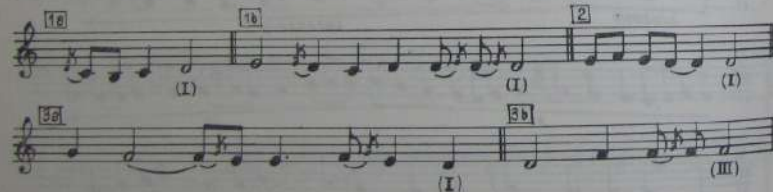
a) Pe plan structural, nu se mai pot stabili, pentru cîntarea papadică, formule (figuri) melodice prototipice — ca la variantele stihirarice și irmologice ale modului. Liniile melodice se dezvoltă aici, componistic, mult mai liber; de aceea ne mulțumim să precizăm că ele calcă dens spațiile modale, folosind un ambitus larg, că sînt alcătuite mai mult din trepte conjuncte, că au un caracter melismatic pronunțat, că se desfășoară pe o ritmică liberă (ovasiurubato) în cel mai deplin sens al cuvîntului etc.

Ceea ce impresionează însă în mod deosebit este voluptatea melodică a celui ce a compus-o — cea beatitudine incantatorie ce se degajă pe întreg parcursul cîntării, cum vom observa, de altfel, și la celelalte cîntări papadice din alte moduri.

Ca mijloace de lucru, în cîntare prevalează cele variațional-improvizatorice, compozițiile prin conjugări intervalice de mic detaliu (de amănunt), cu încrustări ale firului melodic de bază prin aceea ce se cunoaște în armonia clasică a fi „note melodice” numeroase și variate (broderii, apogiaturi etc.); cu dantelării ornamentale ca de brocart — totul constituind o marcă stilistică distinctă pentru acest gen de cîntare.¹

b) Formulele de cadență — cu toate că au un rol mai mare decît celelalte din structura melodiei în identitatea variantei papadice — se încadrează și ele în acest context de melodică variațional-improvizatorică, urmînd deci reguli mai puțin constricitive decît în stihiraric și irmologic, în sensul că se pot face pe orice treaptă a modului, cu excepția cadențelor perfecte și a celor finale, ce se rezervă, firesc, pentru „baza” re.

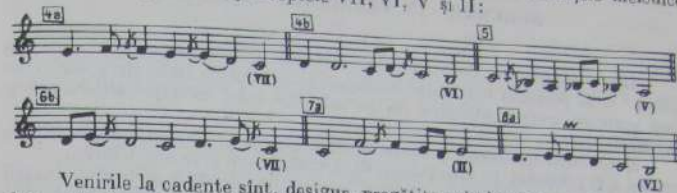
Consemnăm — spre exemplu — cadențele la incize și sfîrșit de frază, pe treptele I și III (se dă numai grupul final cadențial):



¹ Cînd afirmăm cele de mai sus, ne gîndim la o interpretare profesională de nivel artistic corespunzător a cîntării papadice; altfel, în vocea unui amator și sub influențele superornamentării de tip oriental, ea pierde nespuse de mult, ba chiar se degradează.

Cu asemenea pretenții și la asemenea cerințe estetice au compus și interpretat muzică, în epoca medievală, vestiți psalți romîni ca Eustație de la Putna, Domeljan Vlahu, Filotei sin Agăi, Naum Rîmniceanu, fără să mai vorbim de cei din ultimele două seacuri, precum: Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ștefanache Popescu, Dimitrie Suceveanu, I. Popescu-Pasărea și alții.

Atrag atenția însă prin frumusețea lor particulară cadențele melodice pe alte trepte, și anume, pe treptele VII, VI, V și II:



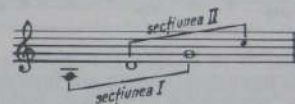
Venirile la cadențe sînt, desigur, pregătite prin lungi perorații melodice, dar — după cum se vede — grupul final al acestora este simplu, de natură arhaică, așa cum se întîlnește în cîntările bizantine de stiluri mai vechi.

c) Cu privire la *angrenajul modal* al cîntării — un element desigur important pe plan morfologic —, secțiunea citată epuizează deocamdată spațiul celor două cvarte modale din regiunea inferioară a scării, atingînd tangențial și treapta V (sunetul la), totul cu convergență generală pe „baza” re:



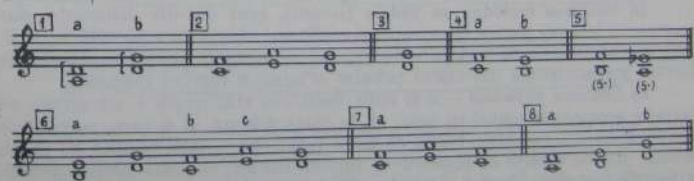
În secțiunea următoare însă — necitată în lucrare — greutatea modală a melopeii se deplasează în spațiul „dominantei” sol, obținîndu-se astfel acel echilibru cerut de dihotomia construcției modale:

- o primă secțiune lucrînd pentru afirmarea desăvîrșită a spațiului modal în jurul „bazei” re;
- o a doua secțiune impunînd rosturile și atmosfera modală a „dominantei” sol:



Din această distribuție a parametrilor modali rezultă, pentru cîntare, un substrat armonic bazat pe cvarte.

Orice viziune pe verticală nu va putea ocoli — spre pildă — stratificarea armonică, în cvarte de diferite configurații modale,¹ a fiecărei fraze melodice:



¹ Cvarta modală poate avea fizionomii diferite cu care ne vom întîlni mereu în cîntarea bizantină:

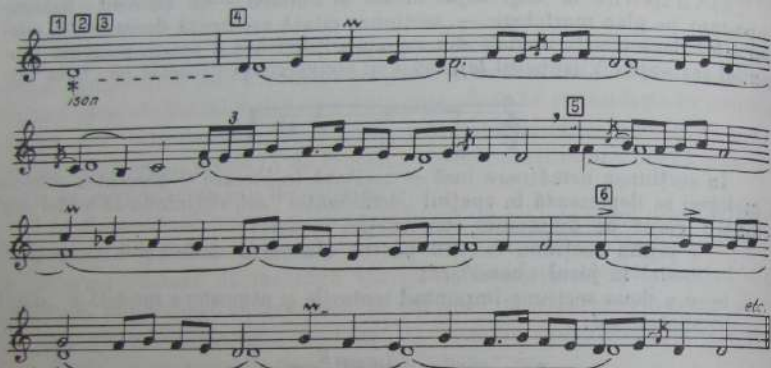


7. ISONUL ÎN CÎNTAREA MODULUI 1 SUGERĂRI ÎN PLANURILE ARMONICE

Din considerente de structură, cîntările *irmologice* — după cum s-a arătat¹ — se pretează mai puțin acompaniamentului cu ison; de aceea, vom face aprecieri asupra utilizării lui în celelalte stări modale: *stihirică* și *papadică*.

a) *Cîntarea stihirică* presupune isonul (pedala) pe sunetul „baza” *re*, urmînd a fi schimbat pe alte sunete dacă melodia va cere acest lucru.

Redăm mai jos isonul potențial pentru frazele 4, 5 și 6 ale cîntării stihirice de Dimitrie Suceveanu citată mai înainte la pag. 216, punct pînă la care nu intervine vreo schimbare a isonului de pe sunetul *re*:



Schimbarea isonului de pe treapta I a modului pe treapta a III-a (sunetul *fa*) nu se face la întimplare, întrucît aici linia melodică își deplasează centrul de gravitație pe „dominantă” *fa* a stihiricului 1.

Pe de altă parte, pasajele melodice care coboară cu mai multe trepte în grav (sub „baza” modului) se cîntă de obicei la unison, deci fără acompaniament — de aceea execuția artistică a isonului cere un anumit simț de profesionalitate care exclude amatorismul.

În ciocnirea melodiei cu pedala (isonul), apar destule disonanțe, dar acestea nu jenează pentru interpretul și auditorul obișnuit cu această muzică, mai ales că fenomenul se întâlnește adînc și în unele acompaniamente de factură instrumentală din cîntul popular al acestor regiuni folclorice.

b) *Cîntarea papadică* — mai mult decît cea stihirică — nu numai că permite acompaniamentul cu ison, ci, în mare măsură, îl și cere, servind ca sprijin frazării melodice lungi, de largă respirație — inflexiunilor pe spații modale atît de diverse ca registru —, într-un cuvînt, el poate susține pedala o melodie destul de liberă în formele sale structurale.

Ca principii de bază — după cum s-a mai spus — isonul se poartă pe sunetele polarizatoare ale modului 1, în special pe „baza” *re*, urmînd ca acolo

unde melodia o cere să fie schimbat pe alte sunete, în conformitate cu noile polarizări melodice. Ar fi desigur plictisitor ca pentru o cîntare prelungă și de dimensiuni largi — cum este cea papadică — să se folosească numai pedala (isonul) pe sunetul fundamental *re*.

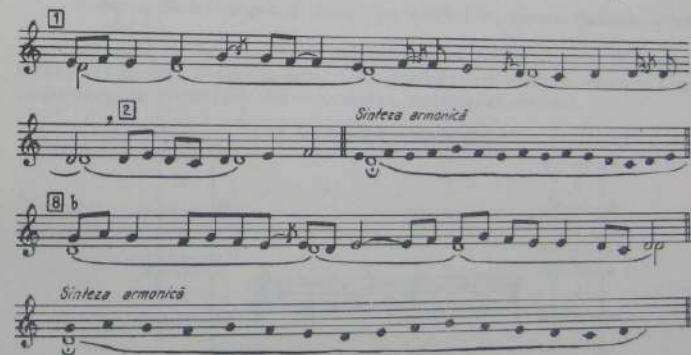
Pentru cîntarea citată — din repertoriul de psaltică grecească¹ — propunem următoarea schemă de isonuri:

- fraza 1 a, fără ison, concepută fiind ca o mică introducere a cîntării;
- frazele 1 b și 2, ison pe sunetul *re*;
- fraza 3, idem, în pofida cadențurilor pe treapta a III-a (*fa*);
- frazele 4 și 5, pînă la apariția stîrlei *la*, același ison *re*, punct în care isonul se mută pe sunetul *la* din grav (în alte variante acest pasaj se cîntă la unison, melodia lucrînd adînc sub diapasonul modal).

Celelalte fraze vor fi tratate — în privința isonului — după aceleași principii de polarizare melodică și de folosire cu simț artistic a acestui original acompaniament.

De notat că rezolvările armonice în unison, chiar dacă vin prin disonanțe de secunde mari și mici — cum de multe ori este cazul —, nu trebuie să surprindă, în cîntarea bizantină sînt la ele acasă, configurînd și impunînd de fapt însuși principiul isonului propriu acestei muzici.

Vom nota mai jos cîteva din aceste întîlniri pe verticală ale melodiei cu nota pedală — *re* (întîlniri disonante) din aceeași cîntare grecească:



Sînt posibile, de asemenea, utilizările isonului dublu² — de tipul „bourdon” —, dar cu schimbările cerute de melodie, putîndu-se folosi, în special, pe scheletul consonanțelor de cvartă și cîvîntă, care permit melodiei să se miște liber în spațiul gol format de acest dublu ison.

¹ A se vedea pag. 224.

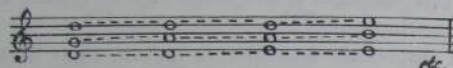
² Isonul dublu s-a practicat în veacul trecut în marile biserici grecești.

¹ A se vedea pag. 223.

În acest sens, isonul dublu de cvarte și cvinte paralele nu numai că nu jenează, ci, dimpotrivă, relevă armonia fundamentală a modului, în speță structura și organicitatea lui:



Spații acordice modale frumoase ar putea fi obținute și prin utilizarea isonului la mai mult de 2 voci, urmînd ca melodia, cu structura ei melopeică, să se plimbe nestingherită în spațiile armonice goale create prin isonul multiplu¹:



EHUL 5 (hypodorios)

Plagalul modului autentic 1 („plaghios protos“)

Unul din cele mai frumoase moduri bizantine — cu melodii de amploare și inflexiuni modale deosebit de expresive — este, fără îndoială, modul 5 — plagalul modului autentic 1, tratat în paginile anterioare.

Deși asemănător pe multe planuri cu autenticul său — lucrînd adesea după aceleași principii și folosînd elemente comune —, modul 5 prezintă un plus de elan melodic, mai ales în variantele stihirice și papadice, angajîndu-se, prin melodia sa, pe spații modale mai largi, cu întorsături mai variate, într-o paletă coloristică îmbogățită mai des cu modulații; pe deasupra, utilizînd și un sistem aparte de cadențe.

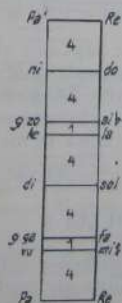
1. SCĂRILE MODULUI 5

Melodica modului 5 utilizează două tipuri de scări:

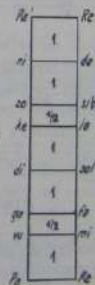
- scara *enarmonică* „agem“ cu „baza“ pe sunetul *re*, pentru cîntările *stihirice* și *papadice*;
- scara *diatonică* avînd „baza“ pe sunetul *la*, pentru cîntările *irmologice*¹.

Cu toată că, în practica de azi, modul a fost în întregime „diatonizat“, în studiul de față — pentru acuratețea stilului compozitiv bizantin — scările respective, ca și cîntările din care derivă, se tratează distinct.

Scara enarmonică a modului 5



Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari
și sferturi de ton)



Intonație convențională
(cea înscrisă pe portativ,
cu tonuri și semitonuri)

¹ Sînt desigur numai sugerări, și nu legi de acum fixate pentru armonizarea cîntului bizantin.

¹ Cea de-a doua scară, aparținînd variantei irmologice, a se vedea la pag. 244.

2. ANGREN AJUL (DISPOZITIVUL) FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE ÎN MOD

În melodica stihirică a modului 5 acționează două scheme (cadre) funcționale: una principală, cu o singură „dominantă”, iar cealaltă, secundară, cu două „dominante”:



Din analiza cântărilor stihirice ale modului 5 rezultă că funcțional majoritatea acestora lucrează după prima schemă, folosind deci ca „bază” sunetul *re*, iar ca „dominantă” sunetul *la* (treapta V).

În cea de-a doua schemă funcțională apare și o „dominantă” secundară a modului, pe sunetul *sol*, aflată și ea în raporturi pytagoreice cu celelalte, dar folosită mai puțin în cântările modului.

De reținut că locul de primă „dominantă” pe care-l juca în autenticul 1 sunetul *fa* este preluat, în plagalul 5, de către sunetul *la*, ceea ce constituie distincția principală, pe plan funcțional, dintre cele două moduri.

Importanța de primă „dominantă” ce revine sunetului *la* (trepteii a V-a) crește și prin aceea că în varianta irmologică a modului 5 cântările polarizează pe acest sunet, transformat acolo în unicul centru modal.¹

3. FORMULA DE ACORDAJ

În scopul intrării în tonul și atmosfera proprie modului 5, se întrebuintează pentru cântările stihirice și papadice următoarea formulă:



Formula de acordaj pentru cântările stihirice și papadice ale modului atacă direct și fixează de la început relația modală principală *re-la* („bază” + „dominantă” modului), după care punctează, în suită descendentă, toate sunetele din cadrul cînteii modale de la baza scării, încheindu-se cu o cadentă prin „subton” (*re-do-re*), destul de frecvent întâlnită în melodica plagalului 5.

4. CÎNTAREA STIHIRICĂ A MODULUI 5

Pe fondul de interiorizare pe care-l sugerează cîntarea stihirică au fost create melodiile cele mai expresive și mai răspindite ale modului plagal 5. Ele dau, în bună parte, personalitatea și configurația distinctă a acestui mod în contextul celorlalte — chiar și față de propriul său autentic —, în repertoriul stihiric al plagalului 5 întâlnindu-se modele de o frumusețe artistică aparte.

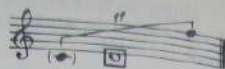
Ilustrăm cîntarea stihirică a modului 5 printr-o melodie din repertoriul românesc de muzică bizantină, transcrisă însă în forma diatonizată (cu armură tonală):

Varlaam Protosinghelul — AXION¹

¹ Din Colecțiuni de cântări bisericești de Ștefanache Popescu, op. cit., pag. 55—56.

¹ A se vedea „Cîntarea irmologică a modului 5”, pag. 244.

— Ambitus melodic, undecimă perfectă:



— Angrenajul funcțional bazat pe relația cvintă-cvartă:



a) Aspecte și configurații în linia melodică Tensiuni dinamice

Construcția sintactică ne relevă alcătuirea cîntării din 9 fraze melodice delimitate prin cadențe clare, organizate pe trei perioade, astfel:

- perioada I = frazele 1, 2, 3, 4;
- perioada II = frazele 5, 6;
- perioada III = frazele 7, 8, 9.

Prima frază atacă direct — printr-un *incipit* — virful unui arc melodic ipotetic, vine apoi în linie coborîndă spre a cadența pe „dominanta” *la*, construind astfel o temă de o anumită proeminență, în legătură, bineînțeles, cu ideea din textul literar — „Vrednică ești cu adevărat”:



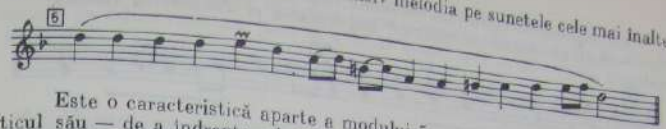
Este cazul mai rar întîlnit în muzica bizantină de a se începe o melodie direct cu un accent patetic de tipul „emfasis”, dar aici el este justificat de conținutul textului literar; altfel, asemenea accente sint pregătite cu grijă în linia melodică premergătoare.

În continuare, frazele 2 și 3 se mențin tensiv la nivelul „dominantei” *la*, pentru ca, în rezolvare, totul să se destindă pe firul mai lung al frazei nr. 4 (a, b) cu care se sfîrșește perioada I:



În cea de a doua perioadă, deși mai scurtă, alcătuită fiind numai din două fraze, interesul expresiv crește prin prezența frazei de culminație

a întregii cîntări (fraza 5), care ține tensiv melodia pe sunetele cele mai înalte ale modului:



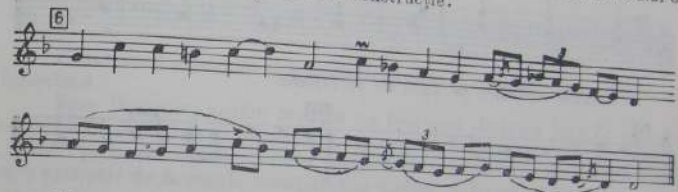
Este o caracteristică aparte a modului 5 — care-l deosebește de autenticul său — de a îndrepta adesea firul melodic spre zonele sale acute.

Pe alt plan judecînd lucrurile, melodia polarizează la mijlocul frazei nr. 5 în jurul „dominantei” *la*, realizînd o modulație prin tetrafonie („poata” de cvintă), o modulație de tip interior cum a fost numită la capitolul respectiv:¹

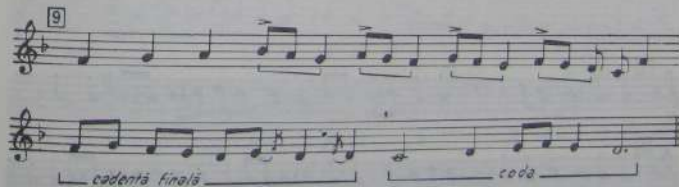


Consecința se va resimți la intonarea treptei a VI-a, care rămîne și *si bemol* de la armură.

Cu fraza nr. 6 melodia reintră în structura diapasonului stihiraricului 5, deci sub imperiul legilor proprii de construcție:



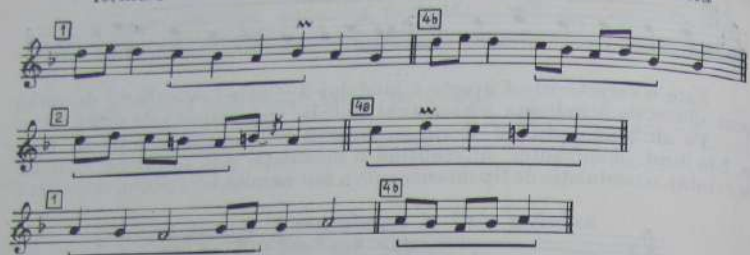
Un nou proces de modulație — similar cu cel de mai sus — se va petrece și mai departe, pe contul frazelor 7 și 8, cele două fraze acumulînd tensiune de tipul dominantic, ce se va rezolva pe firul ultimei fraze a cîntării (nr. 9), construită anume în unde secventiale coborînde care se liniștesc progresiv în cadența finală, augmentată, din punct de vedere al caracterului ei concludiv, printr-o scurtă coda:



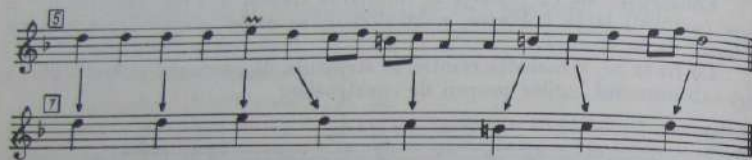
Întreaga melodie ne apare — așadar — turnată într-o arhitectură clară cu virfuri și desinențe frumos tratate, dînd muzicii un sens inteligibil — de o logică și dialectică strînsă a frazelor.

¹ A se vedea pag. 164.

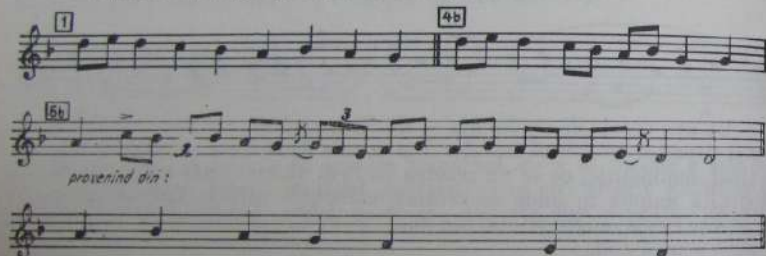
Ca mijloace de lucru mai deosebite vom distinge:
— formule melodice utilizând *augmentarea și diminuarea ritmică*



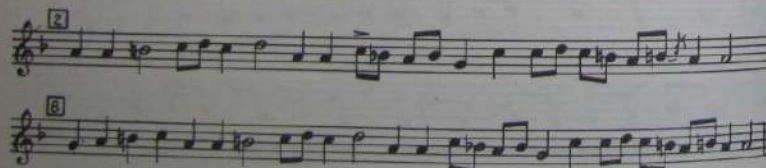
— formule melodice utilizând *centonizarea*



— formule melodice pe bază de *variațiune*



— formule melodice *repetate*

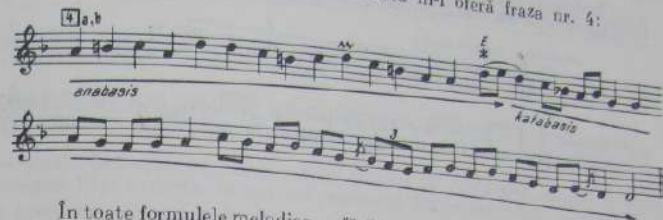


— formule melodice pe bază de *progresii*

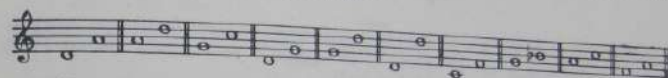


Principiul *anabasis-katabasis* acționează persistent în toate întorsăturile frazeale, dînd liniei melodice variate aspecte dinamice, de la micile arcuiri pe figuri restrinse pînă la desenul mare, *spre și dincolo* de punctele *emfasis*.

Un exemplu elocvent pentru aceasta ni-l oferă fraza nr. 4:



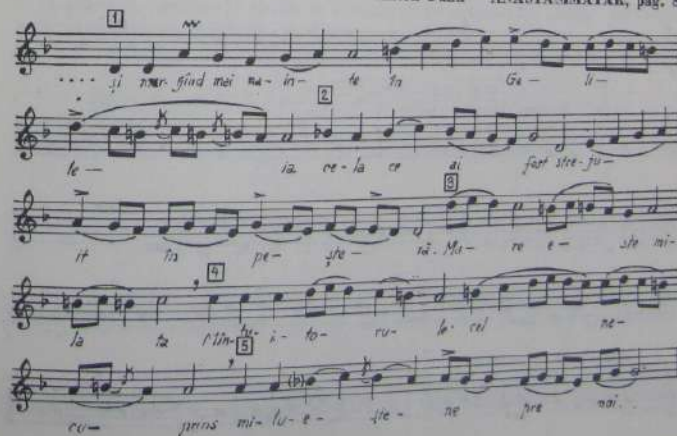
În toate formulele melodice — fără excepție — se remarcă o *densă folosire a spațiilor modale*, inferioare și superioare, cu înălțări de sunete (trepte) legate verigă de verigă, iar salturile — puține la număr — se fac prin cvarțe, cvinte sau octave și rareori prin terțe:



Fenomenul este evident și în cîntările altor componiști români de muzică bizantină.

Spre ilustrare, redăm mai jos un fragment dintr-un lung fir melodic ce denotă plinătatea și intensitatea cu care melodia acestui gen de cîntare „calcă” pe toate zonele modale, inclusiv pe cele acute, cadentînd în final, ca o excepție de la regula enunțată mai înainte, pe treapta IV — *sol*:

Anton Pann — ANASTASIMATAR, pag. 80



Intr-o asemenea linie melodică deosebit de generoasă ca alcătuire și sens estetic, lucrează evident *modulația după principiul roșii de cvintă*, de care depinde intonația treptei a VI-a, astfel:

— frazele 1, 3 și 4 lucrează după „roata” (modulația) de cvintă, deci cu *si bemol* ca treaptă stabilă:



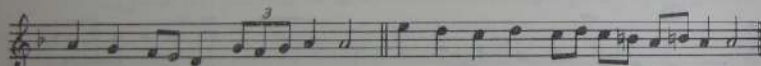
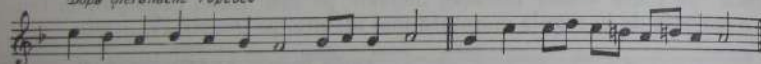
— frazele 2 și 5 lucrează după diapasonul modului, deci cu *si bemol* ca treaptă stabilă (a se vedea scara de la pag. 233).

b) Cadențele stihirarice ale modului 5 Tipologii cadențiale

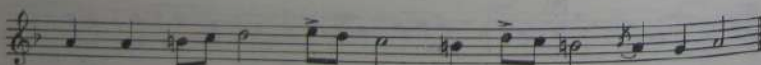
Cîntarea stihirică a plagalului 5 utilizează *cadențe imperfecte* (suspensive) pe treptele V (*la*), IV (*sol*) și excepțional pe treptele VII și I din registrul acut al diapasonului (*do*² și *re*²).

Formule de *cadențe imperfecte* pe treapta V (*la*) — cele mai frecvente în cîntările stihirarice, fiind efectuate pe „dominanta” principală a modului:

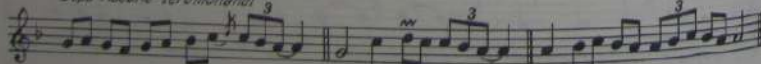
După Ștefănașche Popescu



După I. Popescu - Pasărea

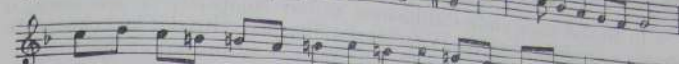


După Macarie Jeromonahul



Formule de *cadențe imperfecte* pe treapta IV (*sol*) — cea de a doua „dominantă” a modului:

După I. Popescu - Pasărea

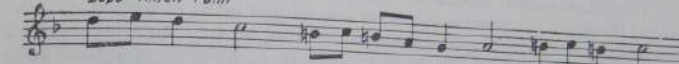


După Macarie Jeromonahul

De regulă cadențele imperfecte vin la treapta IV (*sol*) prin sunetul *si bemol* (treapta VI); cadența de mai sus reprezintă însă o modulație în plagalul 8, de aceea se folosește *si bemol*.

Formule de *cadențe imperfecte* pe treapta VII (*do*²) — caz excepțional, făcînd ca melodia să se transporte în plagalul 8:

După Anfon Pann



Formule de *cadențe imperfecte* pe treapta I (*re*²) — cu caracter, de asemenea, excepțional:

După Ștefănașche Popescu



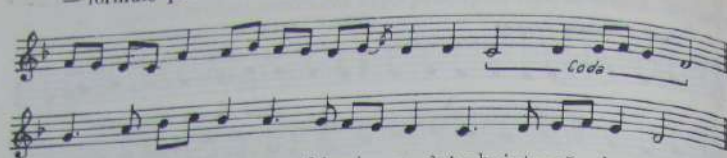
Cadențele perfecte și finale se realizează pe sunetul *re*, „baza” modului.

— formula cadențială principală:



— formule de cadențe prin extinderea celei principale:





În finalul unor cântări stihirice se întrebuițează, de asemenea, o *cadență coasipfectă pe treapta IV (sol)*; cântările respective sînt însă concepute în suită (făcînd parte dintr-un ciclu întreg), deci au finaluri suspensive:



În concluzie, cu privire la studiul cadențelor plagalului 5, reținem că folosește un sistem bogat și variat de cadențe, denotînd posibilitățile sale expresive mult sporite față de cele oferite prin cântările stihirice ale autenticului I.

Nu părăsim modul 5 stihiric fără a-l ilustra cu încă o melodie din repertoriul românesc, în care nu știi ce să admiri mai întîi: inventivitatea melodică, stilul specific, jocul modal variat, întrebuițînd și modulația cromatică (fraza nr. 10), ritmia liberă dar densă ca factură, cadențele variate, arcurile de tipul *anabasis-katabasis* etc. — și, mai presus de orice, acele transparente cantilenice apropiate de melosul popular românesc din veacul trecut și chiar mai îndepărtat:

Macarie Ieromonahul — AXIOM



Asemenea „frămîntări” prin unduirii melodice intensive și dense, pe spații modale largi, se întîlnesc și în unele balade și doine românești cuprinzînd sensuri emotive profunde, de o mare interiorizare.

5. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ A MODULUI 5

a) Pentru cîntările în stil irmologic, modul 5 folosește o scară *diatonică* avînd „baza” pe sunetul *la*, în dispozitivul intervalic următor:



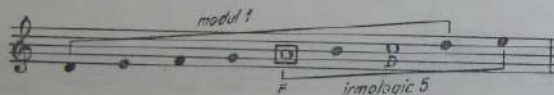
Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari, mici
și semitonuri)



Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

În fapt, melodia modului 5 irmologic nu deține formule și cadențe modale proprii, ci le împrumută în întregime din modul 1 — autenticul său —, cu deosebirea că acestea vor fi transpuse și folosite aici la înălțimea „dominantei” *la*, care devine astfel „baza” întregii cîntări a plagalului 5.¹

Pornind de la sunetul *la*, modul va folosi o scară restrînsă de circa 5–6 trepte (de fapt un fragment din scara modului 1) cu doi piloni modalii — „baza” pe sunetul *la*, iar „dominanta” pe sunetul *do* acut:



b) Formula de acordaj a modului 5 irmologic se plasează și ea în aceeași zonă superioară a diapasonului modal, descriind o întorsătură între cei doi piloni ai modului, cu o cadență prin „subton”, astfel:



Melodiile — cu fraze scurte, concise — folosesc texte literare de asemenea restrinse, aproape versificate, dar de o remarcabilă densitate silabică — fiecare notă cu silaba ei (*cantus syllabicus*). Din loc în loc apar și celule de factură melismatică (2–4 note pe o silabă), care se scurg repede, fără a denatura structura silabică a ritmului.

¹ Acest împrumut de formule definește, în realitate, ceea ce se înțelege în teoria muzicii bizantine prin noțiunea de mod autentic și mod plagal.

Pentru analizele de rigoare ne-am oprit la cîntări irmologice românești și grecești.

O melodie în irmologicul 5 din repertoriul românesc:

I. Popescu-Pasărea — BINECUVÎNTĂRILE ÎNVIERII

(Utrener)

Bi - ne ești cu - vin - lat! Doa - mne în - va - fă -

ne pre noi - în - drep - tă - ri - le la - le

Sa - ba - rul în - ge - resc

a - u - mi - rat vă - zin - du - te

în - tre cei - morți sa - co - tit fi - ind

și pu - te - rea mor - fii

lin - tu - i - ta - ru - le stri - cînd și

în - pre - u - ră cu fi - ne

pre A - dam ri - di - cîn - du - l

și din iad pre fați slo - bo - zi - în - du - i

Linii modale configurative
unde de așinare a bazei „la”

1. zînt sare dominantă

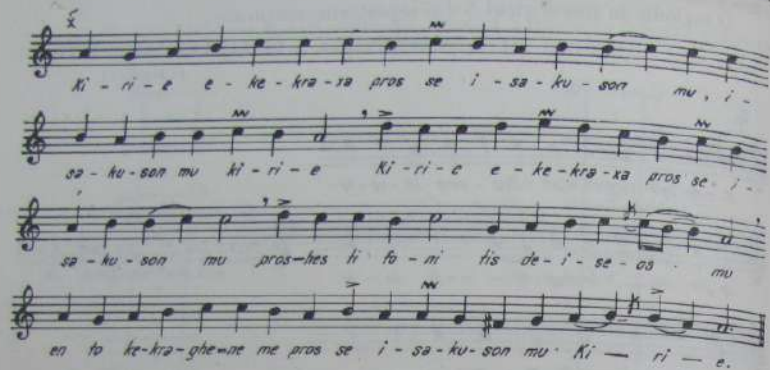
2. defență sare „basă”

3. un nou zînt sare dominantă

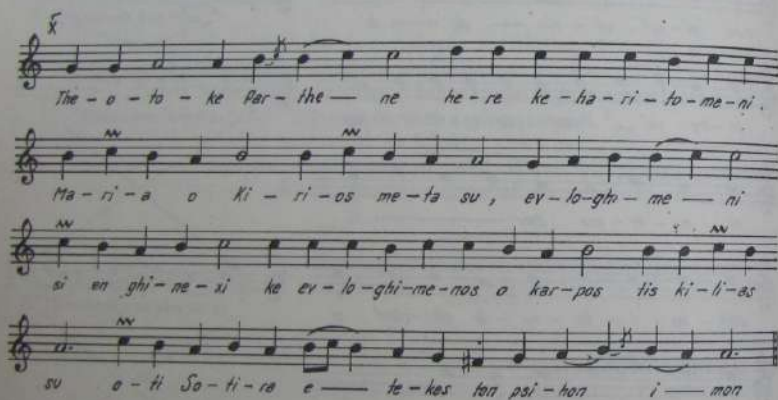
4. o nouă defență sare „basă”

D unde conclusivă

În continuare, redăm două melodii irmologice ale modului 5 din repertoriul grecesc de muzică bizantină, în care densitatea silabică a cîntărilor este și mai strictă.



Petru Lampadarie — PROKIMENA TU ESPERINU



a) Formulele melodice ale modului 5 irmologic se configurează, așadar, pe spațiul restrâns dintre cei doi piloni modal — „baza” la și „dominanta” do — cu puține depășiri a acestor zone, și anume, în cazul desenării culminărilor de fraze, sau acela al amplificării cadențelor finale.

Exceptând aceste ieșiri prin virfurile de arc — ascendente sau descendente —, melodia, în fapt, lucrează încorsetată pe un mod de terță mică, pendulind între „baza” la și „dominanta” do, aceasta din urmă comportându-se aidoma tenorului (repercussei) din cantus planus.

¹ Theodoru P. Fokeos. *Tamion Anthologhias*. Tomos protos. En Konstantinupoleos, Ek tis Tipografias Moisi de Kastru en Galata, 1851, p. 247.

Între cei doi poli un rol mereu activ îl are „medianta” si, iar în configurația modului, important este de asemenea drumul destul de frecvent al melodiei prin „subtonul” kol (la-sot-la).

Cum se observă, la baza cîntării subzistă un mod de terță mică de factură arhaică, sunetele suplimentare avînd doar rolul de a lărgi ascendent sau descendent arcurile melodice de bază:



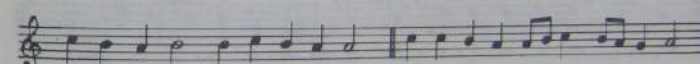
Prin structura sa, melodică modului 5 irmologic se situează — în consecință — aproape la antipodul celei cantilenice din varianta stihirică a aceluiași mod, pe diverse planuri:

- spațiul modal utilizat este acum mult restrîns (în jur de o pentacordie);
- formulele melodice se desfășoară în linii simple, cadențind — fără nici un retorism — scurt și concis;
- ritmica de o simplitate extremă — aleasă mai mult din monoritmii — determină o mișcare cadențată, fluidă, pe o suprafață temporală vie, animată (evasi-Allegretto).

- b) Cadențele modului 5 irmologic se repartizează astfel:
- cadențe imperfecte pe „dominanta” do și pe „baza” la



- cadențe perfecte pe „baza” la



- cadențe finale numai pe „baza” la



Analizînd aceste cadențe, remarcăm, în primul rînd, numărul lor destul de limitat — ca de altfel și al formulelor melodice —, preponderente fiind cadențele pe „baza” la, atît pentru opririle interioare, cit și pentru cele finale.

Cîntarea irmologică a modului 5 capătă în acest fel o expresie îmbogățită, eliberată fiind de corsetul micromodului de terță mică și de sârcia cadențială evidentă. Conturul melodiei trece acum pe dimensiuni mai largi, fiind împins în zone modulatorii înnoitoare ca expresie:

spații frazeale, cu configurații melodice frumoase arcuite, cu o bogată decoratie ornamentală — totul dominat de un persistent *cantus melismaticus* ce consumă foarte puține idei din textul literar, lăsând în schimb o totală independență dezvoltării melodice.

Doa - moe fe-me - i - le au a - ler - gat — la mor-mint să te va - ză pre
fi — ne tri - stoa — se, ce - la ce ai pă - fi - mit pen-tru noi
și ai în-vi - at. A - fla - hau în-ger pre pia — tră se-rînd de fri - că ră-ster-
na — tă fi - ind și că - tre dîn-se-le au gră - it zi - cînd: au în-vi - at
Da — mîul spu-rii u - ce - ni — ci - lor lui că au în - vi - at
din morți cel ce mi - lu - o - ste su - fie - te - le noa — stre.

- coborîrea liniei melodice în spațiul modal de sub „baza“ *la*;
- modulația în melodică modului 1 și cadentările pe „baza“ *re*.

Trecând la studiul melodicii în cîntarea papadică a modului 5, trebuie precizat, de la început, că ea păstrează — în linii mari — caracteristicile de structură observate în același gen de cîntare a modului 1 — autenticul său. Ca atare, vom reînălța acel tip de melodie dezvoltată cu mîgală, pe largi

Anton Pann - CHINONIS

Gu - stafi

gu - stafi

gu stafi

gi ve - deli

gi ve deli

gi ve - deli

că bun e

ste e

că ste bun

248

Cît privește *cadența finală*, ea este îndelung pregătită melodic și consoli- dată de obicei printr-o scurtă coda. În cîntarea citată, fraza de încheiere (nr. 9) se profilează pe un schelet de cvarte și cvinte progresive — ascendente și descendente — ce dezvăluie și un substrat armonic tipic modal:



7. ISONUL ÎN CÎNTAREA PLAGALULUI 5 SUBSTRATUL ARMONIC AL CÎNTĂRII

Dintre cîntările plagalului 5, cele în gen stihiraric și papadic permit acompanierea cu ison de către o altă voce.

Isonul se poartă — în principal — pe „baza” *re*, iar în subsidiar și pe cele două „dominante”: *la* și *sol*. Dacă se utilizează isonul dublu — cum a mai fost sugerat și la alte cîntări —, acesta va cuprinde sunetul „bază” și, alternativ, una din „dominante”, ca în cîntarea de mai jos:

I. Popescu-Pasărea — CÎNTĂRILE TRIODULUI, pag. 77



Schemele dublului ison utilizat în cîntare corespund cu calapoadele modale pe care se desfășoară melodia în fiecare frază, isonul fiind deci în strînsă relație cu „baza” și „dominantele” modului:



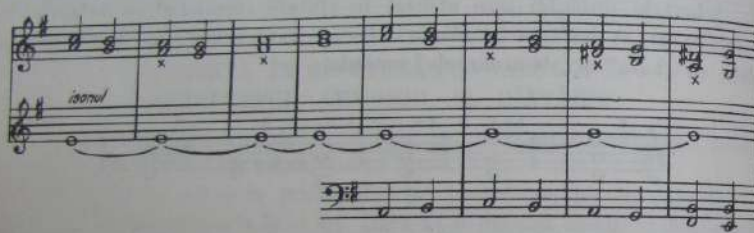
Preluarea isonului în creația muzicală românească actuală — cum întîlnim la unii maeștri ai genului — ne procură modele de o inspirată frumusețe artistică și originală expresie, așa cum se prezintă și fragmentul de mai jos al unei cîntări în eul 5 (transpus pe „bază” *mi*), într-o prelucrare armonico-polifonică a melodiei:

I. D. Chirescu — PRE TINE TE LĂUDĂM





Intilniri de un efect aparte — pe verticală — ale isonului cu complexul armonico-polifonic al cîntării:



EHUL 2 (LYDIOS)

Modul autentic 2 („deuteros“)

Primul studiu de *melodică bizantină cromatică* îl vom efectua prin cîntările modului autentic 2 — un mod cu particularități ce nu suportă, în totalitate, tratarea lor prin funcționalități modale obișnuite; de aceea necesită observări și analize atente, începînd chiar cu scara sa.

1. SCARA MODULUI 2

Scara cu dispozitivul intervalic complet al modului 2 — scara diapason — folosește în structura ei două secunde mărite:

- una pe treapta a II-a (*re bemol-mi*)
- cealaltă pe treapta a VI-a (*la bemol-si*)



Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri de 4 și 5 acțiuni
și semitonuri)



Intonație convențională
(cu tonuri, secunde mărite
și semitonuri)

2. ANGRENAJUL FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE ÎN MOD

Aparent, prin analize modale obișnuite, scara acestui mod s-ar divide în două tetracorduri identice — tetracorduri cromatice cu secundă mărită la mijloc — despărțite fiind printr-un interval de ton (secundă mare), ce constituie totodată axa de simetrie a întregii scări.

Pe plan funcțional însă, o asemenea divizare a scării modului 2 induce în eroare, necorespunzând cu realitățile artistice, datorită faptului că adevăratul centru polarizator al modului („bază”) — după cum rezultă din melodia sa — se află la mijlocul scării, pe sunetul *sol*, deci pe treapta V.

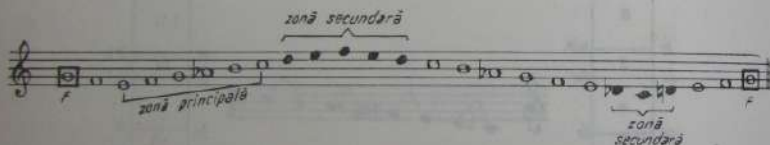
Apoi, un rol important în zona inferioară a scării îl va avea, de asemenea, sunetul *mi* — treapta III —, constituind cu sunetul *sol* (treapta V) *sunetele cu funcții principale* în mod, spre care polarizează melodia prin cadențe imperfecte sau perfecte. Ele pot, pe rând, îndeplini deci funcția de „bază” în mod.

Ca „dominante” cu caracter pur melodic — acel tenor din *cantus planus* — lucrează, alternativ, *sunetul si* — „dominanta” I — și *sunetul do* — „dominanta” II — din tetracordul superior al scării, pe cînd *sunetul do* din tetracordul inferior, prima treaptă a modului, are un rol cu totul secundar, fiind puțin utilizat în melodică și foarte rar ca sunet de cadență (numai excepțional).

Ca atare, o divizare funcțională corectă a scării modului 2 ne duce la formula *pentacord + tetracord*, cu „bază” însă la mijloc:



Primele două sunete ale pentacordului au fost notate diferit, deoarece se întrebuintează mai puțin în melodia modului 2, care se desfășoară cu multă densitate pe spațiul central și chiar deasupra acestuia — dincolo de diapason —, descriind o scară generală cu treapta II (sunetul *re*) variabilă:



În mod, treapta VI — sunetul *la bemol* — rămîne treaptă constitutivă, deci stabilă, putîndu-se trece la cheie ca armură; nu același lucru se întîmplă cu treapta II, care lucrează ca *treaptă mobilă* (*re bemol* — *re becar*).

Modul *real* va întrebuinta însă, efectiv, puține sunete (trepte) — un mod de *sextă* cu o secundă mărită, cu 3 semitonuri în structură; cu 2 „baze” (*sol-mi*) și cu 2 „dominante” (*si-do*):



În melodiile extinse ca *ambitus* se disting mai multe zone modale: o zonă schimbătoare cromatico-diatonică la bază (*do-re bemol* sau *re becar-mi-fa*), o zonă permanent cromatică la centru (*sol-la bemol-si-do*) și o zonă integral

diatonică superoctaviană (*do-re natural-mi-fa*) — tetracordul evasiromatic din zona inferioară transferindu-se ca tetracord diatonic în zona superioară:



O asemenea înfățișare foarte labilă a modului 2 — utilizînd deopotrivă structuri diatonice și cromatice — permite și justifică denumirea de *mod trează* cu prisosință deci particularitățile funcționalismului modal bizantin — cu centre și polarizări către mijlocul scării, cu „dominante” în puncte variate ale melodiei, cu legi și principii acționînd în afara celor indecște cunoscute în muzica modală gregoriană.

3. FORMULA DE ACORDAJ A MODULUI 2

În scopul intrării în tonul și atmosfera proprie modului 2, se întrebuintează, mnemotehnic, formula modală următoare:



Ea cuprinde două indicii modale esențiale:

- gruparea (încărcarea) melodică în jurul „bazului” *sol*, deci confirmarea și sublinierea centrului modal polarizator;
- celula cromatică uzuală a modului reprezentată de secunda mărită, într-o rezolvare coboritoare a acesteia, așa cum se va întîlni frecvent în melodia modului 2:



4. CÎNTAREA STIHIRARICĂ A MODULUI 2

Cîntările stihirarice ale modului 2 aduc în cantilena bizantină o notă originală, de un cromatism „așezat”, liniștit, nobil, prin desfășurări melodice în care prezența secunde mărite *la bemol-si* colorează în chip moderat, aproape de *fresco*, formulele și cadențele acestui gen de cîntări.¹

În analizele și considerațiile de rigoare vom porni de la două cîntări stihirarice ale modului 2.

¹ În opoziție cu cromaticul 2, plagalul său 6 aduce în melodie o nuanță mult mai pronunțată de cromatism, ca unul care folosește intens — în formulele și cadențele sale — ambele secunde mărite.

Prima, o cântare din repertoriul grec, plămădită în plină perioadă de reformă a muzicii bizantine (în jurul anului 1820):

Petru Lampadarie (din Peloponez) — IS TUS ENUS DOXA¹

1

Ek ri-zis a-ga-this a-ga-thos

e - via - sti - se kar - pos

2

a ek vre - fus i - e

3

Si - me on

4

ha - ri ti - me a - lon

5

i ga - la - cti tra - tis

6a

ke e - pi pe fan to so -

7

ma i - po - sas

8a

pros the - an de i - pe - ri - po - sas

9

tin di - a - ni an

Linii modale configurative

D₁

F₁ F₂ F₁

D₂

F₁ F₂

D₁

F₁ F₂

D₁ D₂

F₂ F₁

D₁ D₂

F₁ F₂

6a

e - fe - ri - on di - e - do - mi - sa - tu les a - re

6b

tes en di - e ti ma

7a

ke tes thi - es di - na

7b

me - si si - me - le - o - ro -

8

o po - ro

9

an

10

Hri - str che - go - ne en i - ki -

11

ti - ri on

12

tu the - u ke so - ti - res ton psi -

13

han mon

14

han mon

Urmează un model de cântare în eul 2 stihiraric din repertoriul românesc, în care vom întâlni o și mai variată desfășurare a sistemului de cadențe, a finalelor modale, dar și a modulațiilor:

¹ Petru Lampadarie tu Peloponnisiu. *Syntomen Doxastarion*. En to tu Bukarestiu neositato Typografia, 1820, p. 5 (*Doxastar* prescurtat al lui Petru Lampadarie din Peloponez. În tipografia cea nouă a Bucureștiului, 1820, pag. 5).

7 [1] *stăzi su - fle -*
te - le pă - mîn - te ni - lor
se în - nal - fă de la
ce - le pă - mîn - tești
a stăzi ce - rești se fac
în - fru po - me - ni - rea
afin fi - lor
că u - și - le
ce - rești a - u de - schis
și nu - uă ce - le ce sînt a - le stă - pî -
nu - lui se a - ra - fă

linii modelare configurative
D₁
D₂
D₂
D₂
modulație în ebul 1 cu baza pe sol
modulație în fa
gelel 6

7 *cu - vin - te - le cu - vin - te pro - po -*
ve - du - esc
și lim - bi - le mi - nu
un' la u - dă
la - ră noi că - tre Mîn - tu -
i - to - rul stîr - găm
sta - ră Tî - e Hri -
stag - se Du - me - ze u - le
că pa - ce cre - din - cio - și - lor arîn - tră -
ce - ști - la ai fă - cut

modulație în ebul 1
modulație în ebul 5
menținere în ebul 6
revenire în ebul 2

Frazele nr. 9 și 10, după cum sînt scrise, ar putea fi considerate în ebul 2. În realitate însă, ele se întonează în așa fel încît secunda mîrită să fie mai mare decît cea din ebul 2, așa cum rezultă din structura ebului 6 în care s-a modulat:

Eh 6
Eh 2

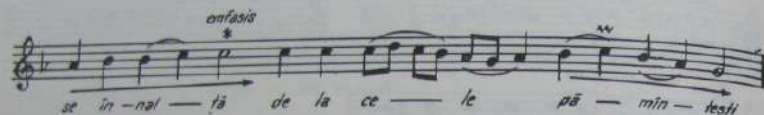
¹ Apud Popescu-Pasărea, I. Noul idiomelar. București, Tipografia cărților bisericești, 1933, pag. 150.

a) Considerațiuni asupra formei literare și a celei muzicale

În ambele cîntări citate — cea grecească și cea românească — observăm o structură asimetrică a frazelor, în textul literar ca și în cel muzical alternînd fraze de respirație mai mare cu altele de dimensiuni mai mici, într-o ordine neprestabilă.

Textul literar prezintă o densitate obișnuită, în genere, cîntărilor stihirarice — și anume, cea de tipul *silabico-melismatic* —, care predomină în întreg fluxul melodiei.

Uneori conținutul ideatic al textului literar se reflectă fidel în structura melodiei, cum putem observa — spre exemplu — în fraza nr. 2 din cîntarea românească citată deja:



Pe plan muzical, consemnăm aceeași asimetrie în construcția frazelor melodice, fiecare sfîrșit de frază și chiar incizele lor fiind marcate prin durate ritmice mai mari — de obicei cu doimi —, așa încît cadențele melodice sînt întărite de autentice cadențe (opriți) ritmice, în genul *mora vocis*.

Conchizînd — în ceea ce privește arhitectura frazelor (forma) — cîntarea stihirică a modului 2 prezintă o corespondență evidentă între forma literară și cea muzicală.

Ritmul — fără a pretinde o mensurabilitate strictă — lasă melodiei o desfășurare liberă, mulindu-se după sinuozitățile și meandrele ei arcuite și uneori melismate.

Linii (tensiunile) dinamice de tipul *anabasis-katabasis* iau aici forme moderate ca dimensiune, nedepărtîndu-se prea mult de sunetele polarizatoare, fiind compensate, în schimb, prin *activarea dinamico-expresivă* a melodiei cu intervale disonante specifice, precum:

- secunda mărită *la bemol-si*
- cvarta micșorată *mi-la bemol*
- cvarta mărită *fa-si*

Asemenea intervale, supuse restricțiilor severe în construcția lui *cantus planus* — fiind chiar ocolite —, devin intervale firești, obișnuite, nesupuse vreunei restricții în cîntarea cromaticului 2, putîndu-se ataca în orice punct al melodiei — chiar și ca *initium* de frază (vezi frazele 3, 5 din cîntarea grecească și fraza 2 din cea românească). Rezolvarea melodică a unor asemenea disonanțe — în ambianța cîntării cromatice bizantine — se poate efectua cu cea mai mare ușurință în ambele sensuri — ascendent sau descendent.

Vom da numai un singur exemplu — deși sînt încă multe altele în melodie — și anume, al rezolvării tensiunii disonante create de secunda mărită *la bemol-si*.

Se cunoaște din conceptul estetic general privind intervalele disonante că cele două sunete componente ale secunde mărite sînt divergente (opuse): primul sunet, *la bemol*, cere rezolvarea — melodică sau armonică — spre *sol*,

care este în modul 2 și „bază”, iar cel de-al doilea, sunetul *si*, merge și cere firesc rezolvarea pe sunetul *do*, una din „dominantele” modului 2:



În cîntarea bizantină, lucrurile însă nu se petrec astfel în toate cazurile, putînd la rîndul lui face drumul înapoi spre *la bemol* fără a se fi rezolvat mai înainte pe sunetul stabil *do*:

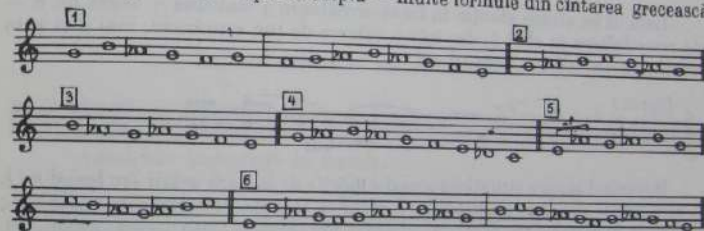


b) Formule melodice în stihirarul 2

Pe marginalii, la fiecare frază melodică de la ambele cîntări, sînt extrase, schematic, formulele melodice care alcătuiesc cîntarea stihirică.

Cele mai caracteristice sînt acelea în care apare jocul melodic variat prin secunda mărită *la bemol-si* cu ipostaze decurgînd dintr-un evident principiu variațional.

Așa se prezintă — spre exemplu — multe formule din cîntarea grecească:



Tot astfel întîlnim jocul melodic persistent pe intervale disonante (2 +, 4 — și 4 +) și în cîntarea bizantină românească:



În cazul că nu se aude jocul modal principal în jurul secundeii mărite, *la bemol-si*, este semn că melodia fie că lucrează pe spațiul diatonic al modului, fie că modulează în alte zone.

Procedul poate fi urmărit în frazele nr. 4, 5, 6 și 7 din cîntarea românească citată:



Ceea ce ne atrage atenția în fraza următoare a melodiei — fraza nr. 8 — este remodularea în ebul 1, dar într-o culoare de ton românesc, mai ales prin formula cadențială pe sunetul *sol*:



Revenind asupra situației secundeii mărite de la baza scării (*re bemol-mi*), din structurile specifice ale modului rezultă că treapta *re bemol* este variabilă; ea rămîne *re natural* în cazul că melodia nu coboară sub acest sunet, și, dimpotrivă, devine *re bemol* în cazul că melodia coboară la sunetul *do*:



În realitate, spațiul modal din gravul scării aparține prin factură, și chiar ca expresie, modului 6 — plagalul său; de aceea, utilizarea lui în cîntarea modului 2 este mai puțin frecventă, survenind numai cînd melodia cadentează pe sunetul *do* de la baza scării, pe cînd în modul 6 același spațiu modal este dens folosit, cu formule melodice similare.

Împrumutul de formule este de altfel justificat prin relația strînsă care există, în muzica bizantină, dintre un mod autentic și plagalul său.

Mai sus au fost prezentate formulele melodice din zona mediană a scării modale (zona secundeii mărite), fiind cele mai uzitate. Ele se completează cu altele fie din zona diatonică superoctaviană, fie din zona cromatico-diatonică original ca etos.

c) Cadențele stihirarice ale modului 2 Tipologii cadențiale

Cadențele principale — imperfecte și perfecte — ale cîntărilor stihirarice din modul 2 se fac pe sunetele *sol* (treapta V) și *mi* (treapta III), ambele sunete predominante în mod, putînd îndeplini, pe rînd, funcția de centru polarizator. Prin excepție, se întîlnesc cadențe suspensive (imperfecte) pe sunetul *si*, „dominantă” de pe treapta VII, pe sunetul *fa*, treapta IV, cadență de un efect special, precum și pe sunetul *do*, treapta I din scara modului.

Cadențele finale se realizează mai frecvent pe sunetul central *sol*; iar citeodată și pe sunetul *mi*, în cazul că acesta preia temporar rolul de „bază” în mod, posibilitate asupra căreia s-au făcut precizări mai înainte.

În cele două cîntări stihirarice citate la acest gen de melodică pot fi întîlnite aproape toate aceste tipuri de cadențe.

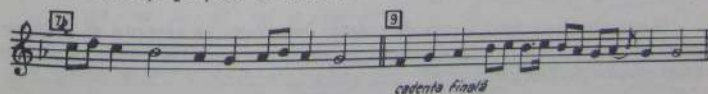
Cadențe modale în cîntarea grecească citată

Melodia cadentează — imperfect și perfect — în principal pe sunetul *sol*, centrul său polarizator:

— cadențe imperfecte în frazele:



— cadențe perfecte în frazele:



Există, de asemenea, două cadențe pe sunetul *mi* — cea de a doua „bază” a modului — avînd structurile următoare:

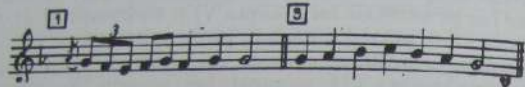
— cadență imperfectă în fraza nr. 4



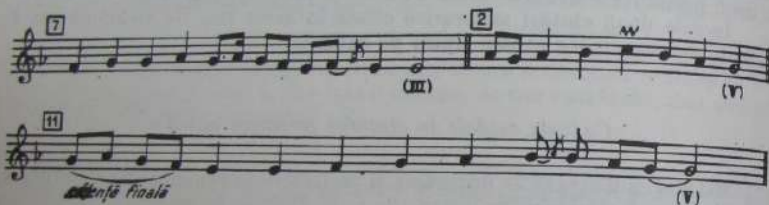


Cadențe modale în cîntarea românească citată

Cadențe imperfecte (suspensive) ale celei de a doua cîntări se fac pe sunetul sol — centrul modului:



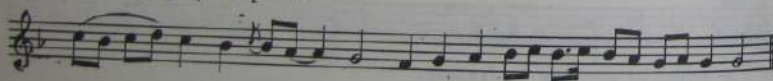
Cadențele perfecte (conclusive) sînt mai variate ca structură și se formează pe treptele III (mi) și V (sol) — ultima fiind treaptă polarizatoare centrală în mod:



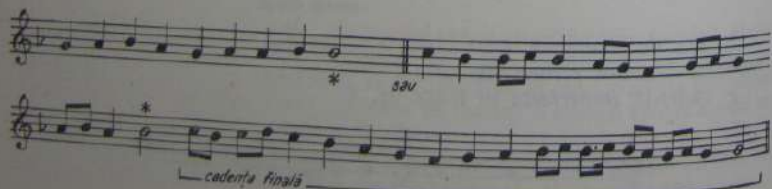
Mai pot fi întîlnite, în stihiraricul 2, și alte cadențe, precum:
— cadențe imperfecte pe mi și sol



— cadențe perfecte pe sol



Menționăm încă două tipuri de cadențe imperfecte pe treapta si („dominanta” modului), care de obicei preced și pregătesc apariția cadenței finale a unei cîntări stihirarice:



5. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ A MODULUI 2

Cîntarea irmologică a modului 2 folosește două variante de structuri melodice:

- structuri melodice proprii modului 2
- structuri melodice împrumutate din modul 6 — plagalul său.

Evident că, pentru buna ordine a prezentării, în acest loc ne vom ocupa numai de studiul cîntărilor irmologice proprii modului 2.

Ca și cîntările irmologice ale celorlalte moduri, cele ce aparțin modului 2 au un tempo viu, animat și se desfășoară pe un ritm silabic (fiecarei sunet îi corespunde o silabă din textul literar), cu unele excepții de natură melismatică.

În aceste cîntări, frazele melodice sînt scurte, concise, de un ambitus redus, iar cadențele „drepte”, neornate, ducînd repede la sunetele polarizatoare ale melodiei.

Viteza generală (tempoul viu) în care se desfășoară aceste cîntări nu permite procedee componistice de un anume retorism muzical, cum ar fi modulația, progresia și altele din cele obișnuite în muzica bizantină; de aceea, melodia se păstrează de regulă în formulele stereotip ale modului, folosind mai mult procedeul imitației și al repetării.

Asemenea caracteristici de structură ale cîntării irmologice a modului 2 le putem sesiza direct după un model din repertoriul românesc de muzică bizantină:

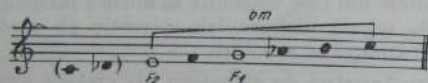
Anton Pann — TROPAR¹



¹ Pann, Anton. Preseurări din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimalar, op. cit. pag. 40.



După cum putem observa, melodia irmologică a modului 2 utilizează formule de un ambitus restrins, nedepășind cadrul diapasonului modal — desfășurându-se mai mult pe spațiul unei seste:



Cadențele cîntării se fac, în principal, pe cele două sunete polarizatoare ale melodiei — sol („baza“ 1) și mi („baza“ 2); iar în subsidiar și pe alte trepte, numai în cazul cadențelor imperfecte (suspensive), cum sînt cele pe sunetul si („dominanta“ 1) și pe sunetul do („dominanta“ 2).

Pe fondul modului 2 irmologic pot fi întîlnite, în zilele noastre, creații utilizînd frecvente schimbări între pinza modală cromatică și cea diatonică, melodia intrînd repede pe făgașul unor succesiuni cromatice și ieșind tot așa de repede pe cărări diatonice, ca în modelul de mai jos:

Dimitrie Cutavas — CÎND TE-AI POGORÎT¹



¹ Cutavas, Dimitrie. Cîntările octoihului (manuscris).



În melodie — după cum se observă — structurile cromatice poartă un autentic dialog cu cele diatonice; pentru aceasta însă autorul ei a recurs la mobilitatea majorității treptelor modului 2, inclusiv a „bazei“ sol, brodînd firul melodic cu variate decorațiuni în stil oriental:



Cîntarea astfel alcătuită denotă un stil contemporan mult mai elaborat, urmărindu-se efecte modale contrastante din egala opunere a paletii cromatice cu cea diatonică. În același timp însă, o melodie cu atît de variate întorsături cromatico-diatonice își găsește asemănarea și înrudirea, în special, cu elemente de artă picturală și arhitecturală bizantină din evul mediu, pe care le sugerează prin vii și variate schimbări de culoare melodică.

6. CÎNTAREA PAPADICĂ A MODULUI 2

Cîntarea papadică a modului 2 merge, în general, pe același plan de construcție și prin aceleași procedee observate mai înainte la cîntări similare din alte moduri (1 și 5) — excepție făcînd formulele și cadențele melodice care se structurează pe noii parametri modali.

Vom întîlni, așadar, cîntări în stilul papadic cu ambitusuri melodice extinse, cu lungi vocalize și ornări persistente în corpul melodiei, cu inflexiuni și modulații în alte sfere modale — cromatice sau diatonice —, cu cadențe pe sunete (trepte) diferite, nu numai pe cele predominante ale modului etc.

Modelul ce-l vom analiza pentru acest tip de cîntare (în ebul 2 papadic) îl vom extrage din repertoriul psaltilor greci, ca unui ce trebuie considerați promotori și făuritori ai însuși stilului.

Gheorghe Cretanul — AGHIOS O THEOS¹

¹ Tamion Anthologies. Para Theodoru Fokeos. Tomos tritos. En Konstantinopole Bibliopoliou Gheorghiu Seltanidu, 1869, p. 17.

În privința formei literare a cîntării, sînt puține lucruri de spus; textul în limba greacă reprezintă doar un singur stih cu refrenul său:

„Aghios o Theos, aghios ishiros, aghios athanatos”,

„Eleison imas”.

În schimb, pe plan muzical asistăm — ca și la cîntările similare din alte moduri — la o adevărată euforie melodică, pe ambitusuri modale deschise densă prin intervale mici conjuncte (secunde mari, potențată de o construcție și cadențe ornate, de expunerii largi, retorice).

Principiul dinamic *anabasis-katabasis* lucrează și el permanent în fraze, utilizînd și culminații ce se liniștesc de fiecare dată în corpul cadențelor perfecte.

a) Studiul formulelor melodice

O primă frază prelungă — cu caracter stabil — fixează de la început cadrul modal al cîntării, folosind, în acest scop, spațiul central al modului, alcătuit din sexta *mi-dô*:

Importante pentru structura modală ne apar de pe acum: sunetul central *sol* („bazul” principal al modului), sunetul cadențial *mi* („bazul” secundar), iar în melodie, secunda mărită *la bemol-si*, ca interval cromatic caracteristic.

De pe această platformă modală bine pregătită, se declanșează apoi cea mai lungă frază a cîntării — fraza nr. 2 —, avînd multiple sensuri teoretice și estetice, a căror cunoaștere ne scutește de analiza celorlalte din discursul muzical:

Fraza melodică astfel concepută ne dezvăluie, de fapt, factura compo-
nistică a întregii cîntări, deci caracteristicile sale de structură, care constau
în următoarele:

- deschiderea maximă a evantaiului melodic prin pașuri mici conjuncte,
întocmai ca desenele de amănunt dintr-un mozaic oriental, pînă
la atingerea punctului *emfasis*;
- detalierea desenului ritmic în celule egale de două optimi la mijlocul
frazei (inciza b), accentuind asupra caracterului său de perorație
continuă;
- secvențarea coboritoare ca element de relaxare progresiv al *emfasis*-
ului:



- liniștirea elanului melodic pe spațiul prelung al incizelor b și c, folo-
sindu-se în inciza b semicadența pe sunetul *mi*, iar în inciza c, cadența
pe sunetul *sol* („bazul” principal al modului);
- pigmentarea liniei melodice prin ornamentări fine în genul apogio-
turilor scurte superioare;
- descrierea, prin sensurile liniei melodice, de mari pante și contrapante
dinamice de tipul *anabasis-katabasis*, ce pot fi puse în slujba expresiei
artistice;
- vocalizarea prelungă în genul lui „cantus melismaticus”.

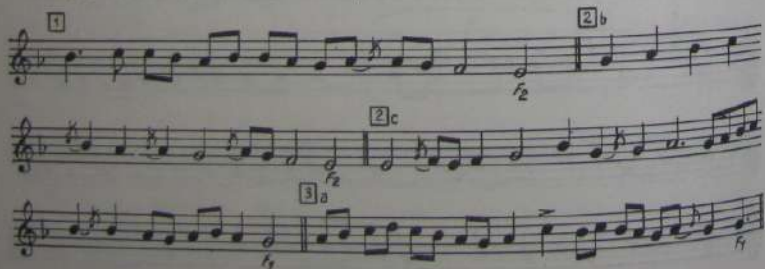
Asemenea caracteristici se măresc și cu altele proprii stilului papadic,
dovadă că un psalt bizantin, prin definiție, este un creator și improvizator
permanent pe calapoadele modale tradiționale.

b) Studiul cadențelor melodice

Din cauza frazelor lungi, expositive, cîntarea papadică citată nu folo-
sește decît cadențe perfecte, fiecare dintre aceste fraze exprimînd, din punct
de vedere muzical, o idee finită. Ca o compensare însă, mersul melodiei spre
cadență este mult șerpuit, prin formule ornate, melismate și vocalizate, sune-
tul de cadență lăsîndu-se foarte mult așteptat.

Cadențele perfecte se fac în interior („*clausulae mediae*”) pe cele două
sunete principale în mod: *sol* — „bazul sau sunetul fundamental 1 — și *mi* —
„bazul” 2; iar cadența finală numai pe sunetul *sol* („bazul” principal).

Cîteva desene melodice cadențiale extrase din cîntare:



Pentru realizarea și desăvîrșirea *cadenței finale* într-o asemenea cîntare,
concură o întreagă frază — ultima —, cuprinzînd în acest sens și un *emfasis*
pregătitor:



7. ISONUL ÎN CÎNTĂRILE MODULUI 2

Sunetele pe care se întrebunțează isonul (pedala) în cîntările modului 2
sînt:

- *sol*, sunetul cu funcție de bază principală;
- *mi*, cel de-al doilea sunet preponderent în melodie.

Isonul pe sunetul *sol* se utilizează cînd fraza melodică începe și se ter-
mină cu acest sunet; este isonul folosit cu precădere în cîntările modului 2.

Isonul pe sunetul *mi* se utilizează rar în frazele ce cadențează pe acest
sunet, fiind prevenit și atacat de obicei chiar de la începutul frazei cu această
terminație (*mi*).

În mod excepțional, isonul poate trece și pe alte sunete, în cazul că în
melodie intervin modulații.

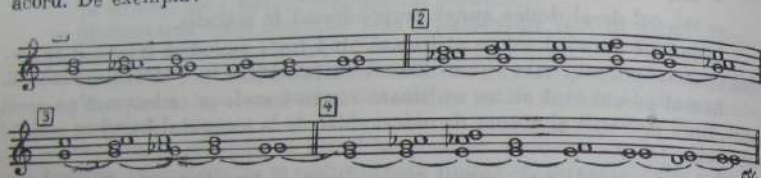
Vom urmări efectul isonului în primele fraze ale cîntării din repertoriul
romănesc citate la varianta stihirarică a modului 2 (Ștefănaș Popescu.
Astăzi sufletele pămîntenilor):



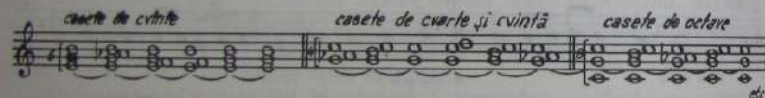


Armonia latentă a modului 2

Prin utilizarea corectă a isonului se desprinde o armonie modală latentă, cu acorduri proiectate pe verticală din succesiunea și apropierea sunetelor în melodie. Nota ison trebuie considerată — desigur — notă comună în orice acord. De exemplu:



Introducerea acestor acorduri și intervale armonice — considerate în conceptul armoniei clasice de puternică disonanță — în casetele de octave, cvințe și cvarte, ce constituie consonanțele de structură ale oricărui mod bizantin, ar estompa, desigur, duritatea ciocnirilor disonante cu isonul și ar scoate la suprafață o armonie proprie modului respectiv, cum ar fi spre exemplu armonizarea frazei nr. 1 din cîntarea românească:



Dacă cele de mai sus pot fi oricînd contrazise, un principiu se desprinde totuși cu claritate din proiectarea pe verticală a armoniei modale latente, izvorite deci din însăși melodia: rezolvarea disonanțelor, oricît de puternice ar fi ele (chiar și la secundă mică), se poate face aici *in unison*, ce pare a fi o armonie specifică a cîntului bizantin, așa cum ea rezultă din conceptul acompaniamentului cu ison.

Ar exista încă o posibilitate mult mai simplă de armonizare, prin îmbrăcarea melodiei în acorduri goale de cvarte și cvințe, dublîndu-se isonul, în care caz — după cum s-a mai arătat și la alte moduri — melodia s-ar putea mișca liber pe cadrul dublului ison, astfel:



Dublul ison ar urma să se schimbe în funcție de schema armonică creată de sunetele fundamentale pe firul melodic, apoi după cadențele frazelor și, de asemenea, după modulațiile ce survin.

Un exemplu în acest sens ni-l oferă isonul dublu în fraza *modulantă* nr. 6:



Expresivitatea armonică ar crește și mai mult dacă s-ar utiliza isonul triplu, format tot pe sunetele predominante din melodie, prin dublarea la octavă a sunetului de la baza isonului dublu.

Există deci unele premise de la care s-ar putea porni spre căi proprii de armonizare a cîntării bizantine.

Oricum, structurile modale specifice ale cîntului bizantin, caracterul acestuia, precum și substratul lui isonic cer și impun o *libertate de mișcare absolută a melodiei*, în consecință, o armonie subordonată acestei libertăți.

EHUL 6 (HPOLYDIOS)

Plagalul modului autentic 2 („plaghios deuterios“)

Cromatismul modal bizantin se reflectă, în chipul cel mai deplin, în melodia modului 6 — plagalul modului 2; de aceea, studiul său capătă o importanță aparte. Formulele modale specifice, activarea expresivă a melodiei prin cele două secunde mărite caracteristice, cadențele, precum și alte elemente de ordin morfologic — ce urmează a fi studiate în continuare — pledează pentru o astfel de apreciere de valoare asupra modului respectiv.

Pe de altă parte, în vaste regiuni folclorice din Balcani, Asia Mică, India, Africa de Nord etc., iar la noi în unele cîntece populare din regiunea de Sud și de Est a Carpaților se întîlnesc moduri care folosesc scări cromatice similare sau chiar identice cu a ehului 6.

El este deci, și rămîne, *exponentul principal al modalismului cromatic bizantin*.

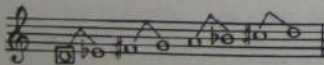
1. SCARA PRINCIPALĂ A MODULUI 6

Melodica modului cromatic 6 utilizează, în principal, o scară octaviană — cu un dispozitiv intervalic complet — alcătuită din două *tetracorduri cromatice disjuncte*, construite pe sunetul fundamental *re*. Elementele cromatice caracteristice ale modului sînt cele două secunde mărite:

- una pe treapta II (*mi bemol — fa diez*)
- cealaltă pe treapta VI (*si bemol-do diez*)

Scara diapason a modului 6

Pa'	Re
ni	do#
6	
zo	si' b
ke	la
4	
di	sol
su	fa
6	
nu	mi' b
Pa	Re



Intonație autentică
(bicantă, cu tonuri de 4 și 6 secțiuni
semitonuri și sferturi de ton)

Pa'	Re
ni	do#
1 1/2	
zo	si' b
4 1/2	
ke	la
1	
di	sol
1/2	
su	fa#
1 1/2	
nu	mi' b
1	
Pa	Re

Intonație convențională
(cu tonuri, secunde mărite
și semitonuri)

Pentru a distinge acest mod de cromaticul 2, ne vom îndrepta privirea spre diastematica autentică, bizantină, a sa, unde vom observa următoarele ¹:

- modul utilizează două secunde mărite largi, de 6 sferturi de ton fiecare, deci mai mari decît cele existente în scara modului 2;
- cele două secunde mărite foarte largi fac să apară în mod două intervale complementare foarte mici, de o singură secțiune (un sfert de ton), pe treptele III și VII (*fa ultradiez — sol și do ultradiez — re*);
- în mod, ambele secunde mărite sînt active, de unde implicit și alte intervale disonante derivate din acestea care sporesc substanța sa cromatică ².

Melodia modului 6 — în variantele stihirică și papadică — depășește adesea cadrul scării diapason, în care caz apar și schimbări diastematice cu elemente din fondul modal diatonic, ceea ce se poate reda prin:

Scara generală a modului 6³


Alte scări modale întrebuițate în cîntările ehului 6

În afară de scara diapason — prezentată mai înainte și utilizată cel mai mult în cîntările modului 6 —, întîlnim și alte scări pe care le menționăm în continuare.

a) Scara modului cromatic de cîntă



¹ A se compara cu scara modului cromatic 2 de la pag. 255.

² Ne-am oprit asupra acestor subtile intervale cromatice nu atît pentru importanța lor teoretică, ci mai mult pentru faptul că ele apar ca atare în structura melodiei — întîlnindu-se în orice punct al cîntării, uneori chiar și ca *initium* de frază —, deci au o existență concretă în practica muzicii bizantine, mai ales a celei din veacurile XVIII—XX.

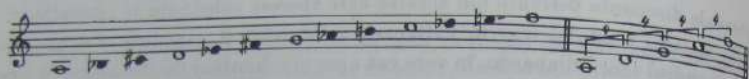
Trecerea modului pe intonație convențională (fără microtonii) a dus la anihilarea acestor subtilități diastematice care constituie de fapt — după cum s-a mai afirmat — originalitatea și frumusețea acestui mod.

³ Exemplele muzicale și demonstrațiile utilizate în prezentarea modului 6 vor fi redată în notație convențională, conform practicii actuale.

Se întâlnește în melodiile care părăsesc construcția după diapason și trec pe sistemul „roții” de cîvîntă (tetrafoniei), lucrînd deci pe centrele modale cerute de structura acestui mod infraoctavian.

b) Scara modului cromatic de cîvîntă

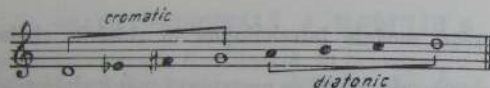
Prin similitudine cu prima, ne-am putea imagina și o scară cromatică organizată după principiul roții de cîvîntă (trifoniei); care organic ține tot de modul 6:



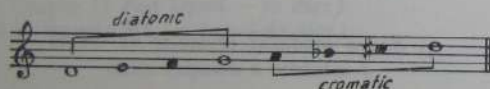
Se înțelege că melodia, chiar dacă trece să lucreze după principiul „roții”, utilizează intervale de aceeași mărime acustică pe care le-am observat la scara diapason a modului, schimbările în cele două moduri infraoctaviane (de cîvîntă și de cîvîntă) fiind numai de natură funcțională, intervenind deci în repartizarea diferențiată a sunetelor predominante ale melodiei.

c) Scări modale mixte

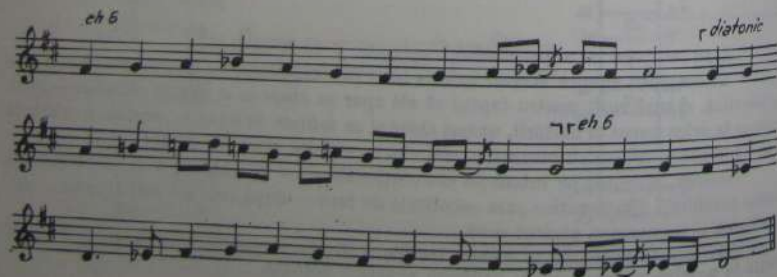
— scara cromatico-diatonică



— scara diatonic-cromatică



Menționăm că melodii structurate pe prima scară modală apar mai des în cântările stihiraricului 6, sub forma inflexiunilor diatonice, din care, pentru ilustrare, redăm, în continuare, un singur exemplu:



2. ANGRENAJUL FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE ÎN MOD

În cromaticul 6, trei sînt sunetele (treptele) cu funcții principale: „baza” *re* (treapta I) și „dominantele” *sol* și *la* (treptele IV și V).

Din greutatea specifică a uneia sau alteia dintre cele două „dominante” în melodie — „baza” fiind aceeași în toate cazurile — rezultă trei scheme modale funcționale:

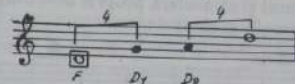
— schema cu „dominantă” pe treapta IV (*sol*)



— schema cu „dominantă” pe treapta V (*la*)



— schema cu două „dominante”, funcționînd alternativ în mod, pe treapta IV (*sol*) sau pe treapta V (*la*):



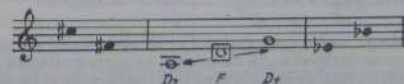
De la sine înțeles, dacă melodia trece să lucreze după principiul „roții”, sau în cel al *modurilor cromatico-diatonice*, apar și alte repartizări ale „dominantelor”, ca spre exemplu:



Din schemele funcționale de mai sus rezultă că, în toate cazurile, „baza” modului 6 se află pe sunetul *re* — treapta I a scării (deci o situație cînd treapta I a scării coincide cu „baza” modului, ceea ce n-a fost cazul la modul 2 — autenticul său).

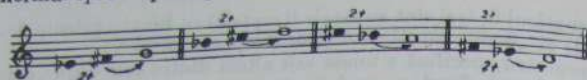
Funcția de „dominantă” modală este îndeplinită — după caz — de sunetele *sol* și *la*, care vor fi totodată sunete de cadențe interioare.

Cele trei sunete predominante (*re*, *sol*, *la*) constituie totodată suportul natural-pitagoreic al modului, fiind în raport de cîvînte perfecte — care prin răsturnare dau cvarle —, restul sunetelor constituind elemente de natură cromatică față de acestea:

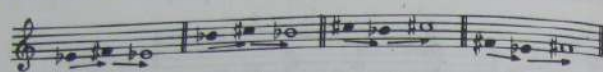


Sunetele cromatice reprezintă, în totalitate, elemente melodice instabile, încărcate permanent de impulsione (tensiune) melodică cerînd rezolvarea pe sunetele stabile (predominante) ale modului.

Un caz special îl prezintă cea două secunda mărită din corpul melodiei; mersul melodic — ascendent sau descendent — al sunetelor lor componente se face normal spre treptele predominante, astfel:



Sînt însă destule situații cînd secunda mărită nu se rezolvă după principiul de mai sus, ci melodia face pasul înapoi, la sunetul de pornire, astfel:



Aceste patru figuri celulare formează grupul cromatic cel mai frecvent în melodica modului 6, în jurul său configurîndu-se aproape toate formulele modale caracteristice.

Ieșirea liniei melodice din sfera acestor celule cromatice — sau absența lor totală — va însemna, de fapt, modulația în zone diatonice.

3. FORMULA DE ACORDAJ A MODULUI 6

Pentru intrarea în tonul și atmosfera proprie modului cromatic 6, se întreprinde următoarea formulă melodică:



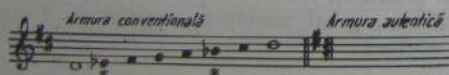
Formula de mai sus cuprinde elemente structurale esențiale în mod, precum:

- inițiu prin „baza” modului, *re* (treapta I);
- pasul ascendent și descendent al secunde mărite, caracteristic întregii melodii a modului 6;
- finirea pe „bază”, printr-o cadență specifică acestui mod¹.

¹ Armura grafică a modului 6

Pentru ușurința scris-cititului muzical după notația occidentală, cîntarea modului 6 se notează la armură cu doi diezi — *fa* diez și *do* diez — (armura tonalității *re* major), iar pe parcurs se notează cele două trepte coborîte ale lui *re* major: *mi* bemol (treapta II) și *si* bemol (treapta VI).

Folosim acest fel de notare a armurii deoarece modul este similar cu cromaticul oriental (majorul dublu-armonic) construit pe „tonica” *re*, pentru care se procedează la fel în practica scrisului de azi:



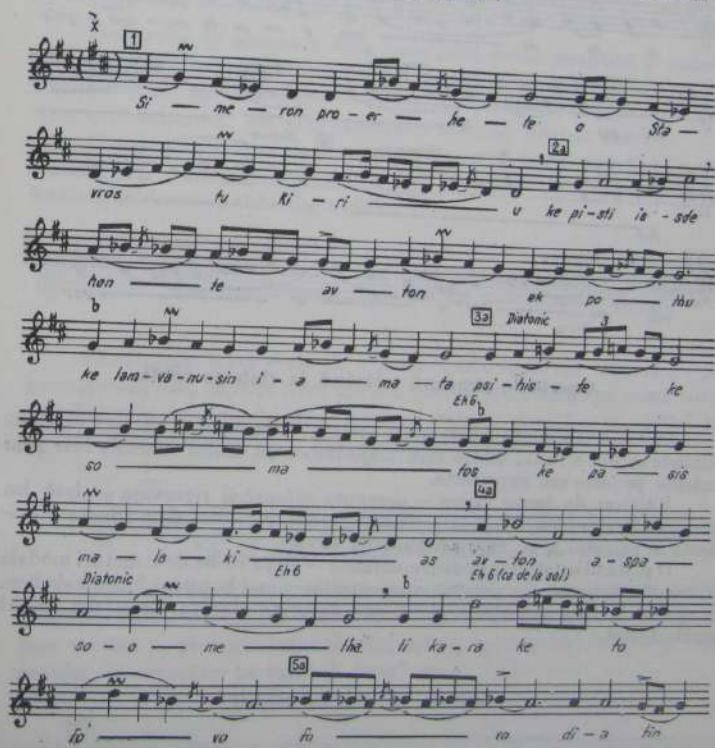
De fapt, o asemenea notare are avantajul că atrage atenția permanent interpretului — mai ales în parcurgerea textelor muzicale extinse — asupra alterării coboritoare a treptelor II și VI ale modului față de scara diatonică, trepte prin care se realizează relațiile cromatice fundamentale în melodica acestui mod. În studiul de față cîntările modului 6 vor fi notate cu o astfel de armură, deci în maniera scrierii convenționale (occidentale), cu o singură excepție: la începutul fiecărei cîntări se trece în paranteză armura autentică (bizantină) a modului: *fa* și *do* ultradiez.

4. CÎNTAREA STIHIRICĂ A MODULUI 6

În cîntările stihirice ale modului 6 rezidă domeniul cel mai autentic și mai expresiv al cromatismului modal neobizantin (modern); de aceea studiul său comportă un interes aparte, sporit cu mult prin implicațiile pe care le are cu melosul popular de pe mari întinderi folclorice, după cum s-a arătat mai înainte.

În analizele și considerațiile de rigoare, vom porni mai întîi de la o cîntare stihirică din repertoriul grecesc de la începutul veacului trecut:

Petru Lampadarie (din Peloponez) SIMERON PROERHETE
O STAVROS TU KIRIU¹.



¹ Petru Lampadarios tu Peloponnisi, *Syntomon Doxastarion*, op. cit., pag. 27.

mar - ti an os a - na
 xii on tes ha-ra de
 di-a tin so - ti - ri an in pa-re
 hi to ko smo o en ay-to pro - spa - ghis
 Hri - stos o Ki ri os
 o e hon
 to me ga e le os.

Aspecte de structură melodică în cântarea citată

Cântarea reprezintă o dezvoltare extinsă — melodică și literară —, compunându-se din 8 fraze, dintre care majoritatea cu incize marcate clar prin cadențe perfecte sau imperfecte.

Ritmica, de forme libere — nesupuse măsurării riguroase —, lasă loc unei desfășurări melodice de tip silabico-melismatic, deci de o libertate evidentă în raportul ei cu metrica muzicală strictă.

O particularitate a melodiei cromatice — fiind vorba de structuri modale cu caracter oriental — o constituie ornamentarea mai bogată a liniei melodice, în special în zona cadențelor, după cum se poate observa direct din textul muzical citat.

Formule și planuri modale

Încă din prima frază se conturează una din formulele melodice clasice ale modului 6, în care apar distinct elemente modale esențiale — „bază”

(F), dominantele sol și la, precum și secunda mărită din spațiul modal inferior:

În fraza a doua asistăm la o deschidere melodică spre spațiul modal superior al diapasonului:

Remarcăm în această a doua frază jocul modal persistent al melodiei în jurul celor două „dominante” — sol și la — ca un moment de clarificare funcțională necesar dezvoltării ulterioare, dar din care se impune deja o pondere a „dominantei” sol, prin cadențarea melodiei pe acest sunet.

Cea de a treia frază ne demonstrează trecerea firului melodic pe o scară cromatico-diatonică, un procedeu de care s-a vorbit mai înainte și care se întâlnește adesea în cântările modului 6:

Următoarea frază — cea de a patra — este mult mai variată pe plan intonațional, căci după ce trece din nou, pentru scurt timp, pe scara cromatico-diatonică se propulsează — printr-o mutație directă — în spațiul acut al diapasonului modal, după care cadențează pe dominantă la:

În fraza a cincea, acumulările tensive, amplificate prin lansarea melodiei în spațiul modal înalt, par a căuta rezolvarea treptată, printr-o pseudo-secvențare (numai pe plan intonațional), dirijându-se spre spațiul inferior al diapasonului, cu cadențare pe sunetul „bază” re:

Discursul muzical realizează prin această frază o perioadă încheiată, un șir finit de idei, drept care *fraza următoare* — a șasea — lansează o nouă idee, mai elaborată, pornind chiar de pe platforma „bazei”:



Schema sa armonică (re-sol-do) poate sugera și tratarea pe plan vertical a frazei respective.

În fraza a șaptea, se secvențează prin structuri modale cromatice de cvarte, ridicând melodia din nou spre puncte culminante, pentru a cadența apoi pe „dominanta” la, în pregătirea cadenței finale:



Ultima frază a cântării — a opta — este concepută concludiv, pe o formulă modală caracteristică, frecvent întâlnită în cântarea stihirică a moldului 6:



Pentru particularitățile cromatismului modal bizantin, pentru bogăția lui melodică, se cuvine să mai analizăm încă o cântare, de astădată din repertoriul românesc:

I. Popescu-Pasărea — STIHIRA



¹ I. Popescu-Pasărea. *Noul idiomelar*, op. cit., p. 222.

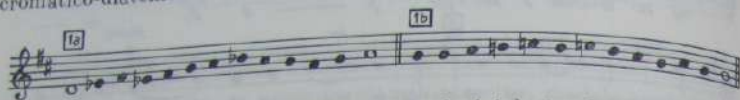


Aspecte de structură ale cântării citate

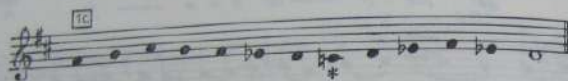
Deși cântarea românească păstrează, în general, aceleași întorsături melodice ca și cea grecească — ceea ce dovedește că prin tradiție modul 6 dănuie, prin caracteristicile sale, pe mari spații etnice și temporale —, sînt însă de

semnalat unele elemente innoitoare, în special în privința părăsirii mai des a spațiului modal cromatic, pentru a se obține linii melodice contrastante de gen diatonic.

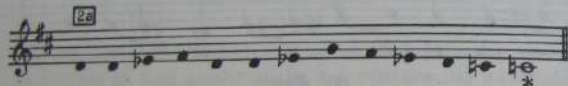
Întîlnim, spre exemplu, chiar în prima frază a cîntării românești — după enunțarea formulei clasice a modului 6 —, o imediată trecere într-un mod cromatic-diatonic:



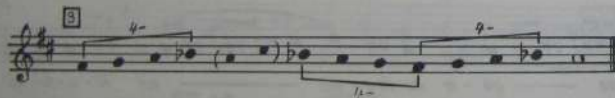
Ultima inciză a acestei fraze confirmă principiul că melodia, dacă merge mai jos decît tonica *re*, intră în structuri modale diferite de aceea a diapasonului, creînd modului relație de „subton” de tip diatonic:



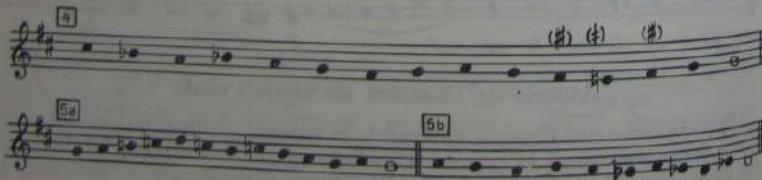
Cea de a doua frază, în prima ei inciză, conține o formulă modală plină de frumusețe, în care melodia — ieșind din cadrul diapasonului cromatic și îndreptîndu-se spre grav — impune o polarizare și cadențare pe sunetul *do becar*, element diatonic ce înviorază și împătrătează cadrul cromatic general:



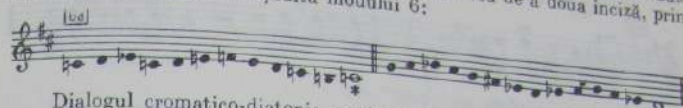
Fraza a treia a cîntării prezintă un persistent joc melodic pe o cvartă micșorată, consacînd-o ca interval cromatic obișnuit în acest mod:



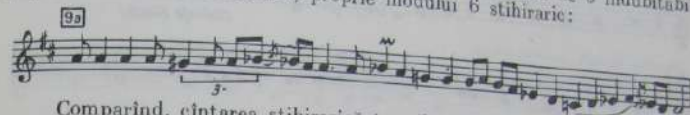
O neașteptată alunecare a melodiei într-un pasaj modal enarmonic „nisabur” ne oferă fraza nr. 4, urmată imediat de o diatonizare integrală a primei incize din fraza nr. 5, după care se efectuează cuvenita revenire a melodiei în albia modală a cromaticului 6, prin cadențarea perfectă pe „baza” *re*:



Fraza nr. 6 persistă, în prima ei inciză, pe o zonă diatonică situată în grav, plină de noutate, ca apoi să continue, în cea de a doua inciză, printr-o formulă cromatică obișnuită modului 6:



Dialogul cromatico-diatonic continuă și în frazele 7-8, pînă ce în fraza ultimă (nr. 9), prin intervenția unei terțe micșorate (*sol diez-si bemol*), să se accelereze dezlegarea tensiunilor într-o cadență finală de o îndubitabilă și pură atmosferă cromatică, proprie modului 6 stihirarice:



Comparînd, cîntarea stihirarică în stil românesc prezintă, față de cea grecească, o permanentă tendință de ieșire din cimpul dens cromatizat al modului 6 spre diverse „lumișuri” diatonice și enarmonice ale altor moduri, denotînd un cromatism bizantin mai nou, împătrătit cu elemente din alte zone și sfere modale.

Totodată, am putut observa extraordinara mobilitate a celor două tetracorduri — unul cromatic și altul diatonic — în scopul creării de contraste melodice, fără a se apela la procedeul clasic al modulației —, fenomen artistic ce numai în cîntul nostru popular se mai întîlnește sub forma acelor moduri care organic prezintă ambiguități de structură.

Cadențe stihirarice ale modului 6

Principalele cadențe ale modului 6 stihiraric se produc pe cele trei sunete cu funcții importante în mod: „baza” *re*, „dominantă” primă *sol* și „dominantă” secundă *la*.

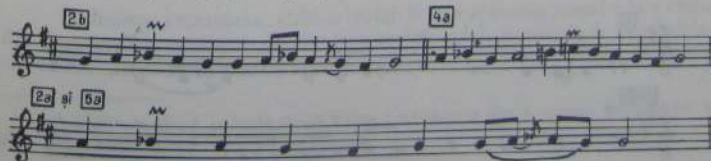
Cadențe secundare, cu un efect suspensiv aparte, se fac numai pe sunetul *do (becar)* — „subtonul” diatonizat al modului —, după cum s-a putut observa deja la analiza de mai înainte a formulelor melodice.

În mod, cadențele construite pe cele două „dominante” și pe „subtonul” *do (becar)* sînt de regulă cadențe imperfecte; iar cele de pe „baza” *re* sînt numai cadențe perfecte și finale.

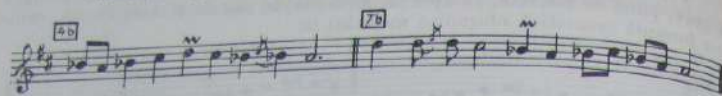
Analiza structurală a cadențelor în cele două cîntări stihirarice

a) Cadențe în cîntarea stihirarică în versiune grecească

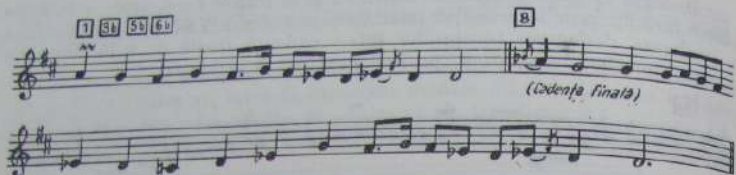
— Cadențe imperfecte pe „dominantă” 1, *sol*:



— Cadențe imperfecte pe „dominanta“ 2, la:

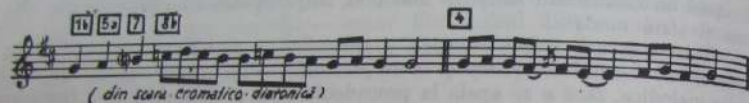


— Cadențe perfecte pe „baza“ re:

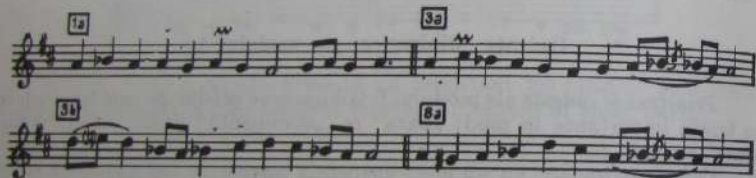


b) Cadențe în cîntarea stihirică în versiune românească

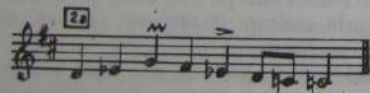
— Cadențe imperfecte pe „dominanta“ 1, sol:



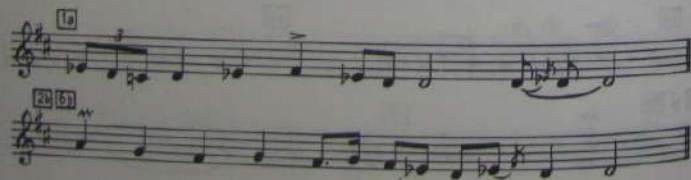
— Cadențe imperfecte pe „dominanta“ 2, la:



— Cadențe imperfecte pe „subtonul“ do (becar):



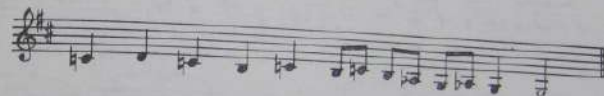
— Cadențe perfecte pe „baza“ re:



În alte cîntări întîlnim și o cadență finală pe sunetul sol („dominanta“ 1) cîntări:



În cazuri excepționale, mai ales cînd textul literar o cere, se utilizează și o cadență imperfectă în grav pe „dominanta“ sol, de un efect dramatic special:



Se mai întîlnește, de asemenea, mai rar, o cadență imperfectă pe sunetul do becar (treapta VII) din acut:¹



De observat, în genere, că melodica modului 6, pentru stabilitatea sa modală, are adesea nevoie de cadențarea și revenirea la „baza“ re, din cauză că în spațiul modal superior — după cum s-a putut observa din cîntările citate — intervin frecvent pasaje întregi diatonice.

5. ISONUL ÎN CÎNTAREA STIHIRICĂ A MODULUI 6

Încheiem expunerea stihiricului 6 prin aplicarea isonului la o cîntare din repertoriul românesc, frumos concepută modal, principiile de întrebuintare ale acestui acompaniament stereotipic urmînd centrele modale polarizatoare cu

¹ Ultimele două cadențe după Petru Lampadarie din *Synomon Dorastarion*, op. cit., pag. 224.

schimbările de rigoare ce intervin pe parcurs (modulații sau inflexiuni modulatorii), așa cum de altfel au fost tratate și la alte moduri bizantine:

Dimitrie Suceveanu — „STIHIRA” DIN „ANASTASIMA-TARIU”, pag. 399

♩

*transp. **

Du — pă — po — go — ri — rea în laod, și du —

pă in — vi — e — rea din morți în — tri — stin —

du — se pre — cum li se că — dea u — ce —

ni — cii pen — tru de — spăr — fi — rea la

Hri — stoa — se la lu — cra — re

sau în — tors și ia —

răpi lum — trea și mre — ji —

le și vi — na — tul ni — că — i — rea,

ci lu Min — lu — i — fo — ru — le *

ra — tin — du — le ca un stă — pin * al tu —

lu — rar de a dreap — le ai po — run — cit să a —

run — ce mre — ji — le si sau fă — cută — vin —

tul lu — cru în — da — tă si mul —

ji — me de

pești mul — tă ai ci — nă stre —

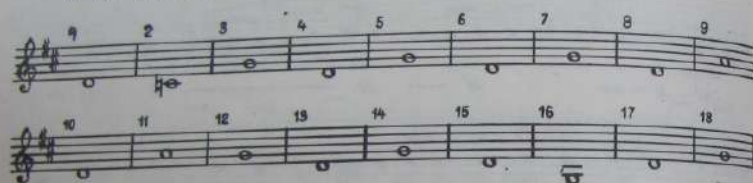
i — nă ga — la are să

mint de ca — re în — pâr — tă — sin — du — să a —

tun — cea u — ce — ni — cii si pre noi a —



Schița generală a isonului pentru întreaga cîntare:



În sinteză:

- isonul pe „baza” *re* de 8 ori
- isonul pe „dominantă” 1 (*sol*) de 6 ori
- isonul pe „dominantă” 2 (*la*) de 2 ori
- isonul pe „subtonul” diatonic (*do* becar) o singură dată
- isonul pe „dominantă” *sol* grav o singură dată.

Concluziile pentru baza armonică a cîntării vin, așadar, de la sine, dacă se ia în considerare statistica de mai sus și, de asemenea, cele asupra ierarhiei funcționale a sunetelor în mod: „baza”, „dominantă” 1, „dominantă” 2, „subtonul”.¹

6. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ A MODULUI 6

Melodica irmologică a modului 6 folosește — ca și aceea a modului 2, autenticul său — două variante de cîntări:

- cîntări irmologice proprii modului 6
- cîntări irmologice împrumutate din autenticul 2 (împrumuturile fiind reciproce).

¹ Melodica modului 6 cromatic se pretează cel mai bine la ceea ce Vincent d'Indy înțelegea prin *armonie melodică*, adică o armonie în voci imitative, fără a fi respectate strict legile contrapunctice; iar pe verticală, o acordică de factură modală, cum întâlnim la maeștrii români D.G. Kiriac, I.D. Chirescu, Doru Popovici, Gheorghe Dumitrescu. Pe această cale se tratează mai firesc secunde mărite din structura modului.

În cele ce urmează ne vom ocupa — desigur — numai de cîntările irmologice proprii acestui mod, care prezintă următoarele caracteristici de structură:

- se cîntă în mișcare vie și precis măsurată (*ben misurato*);
- ambitusul melodic este, în general, restrîns, nedepășind decât în cazuri excepționale cadrul octavei modale („diapasonului”);
- se desfășoară pe o ritmică preponderent silabică (1 sunet = 1 silabă),
- melodia nu suportă ornamentări, decât cu mare economie, din cauza vitezei animate în care se desfășoară;
- frazele melodice sînt cursive, fluente, cadentînd scurt, concis, aproape sec; iar ca structură predomină alcătuirile din trepte alăturate (conjuncte).

Ca procedee de lucru, semnalăm mai ales repetarea și imitarea formulelor modale, uneori secvențarea și mai rar variațiunea sau altele asemenea care ar presupune dezvoltări expositive, largi.

Vom urmări cîteva aspecte de natură morfologică într-o cîntare irmologică din repertoriul românesc:

Anton Pann — din ANASTASIMATAR, op. cit., pag. 43

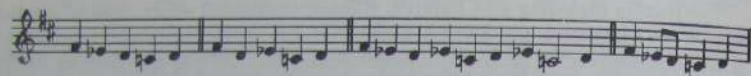


Întreaga cîntare este alcătuită din 12 fraze melodice scurte, concise, grupate în 5 perioade distincte, fiecare perioadă finind printr-o cadență perfectă pe „baza” *re*.

a) *Formulele modale* păstrează, de regulă, dispozitivul intervalic al „diapasonului”, cu cele două secunde mărite de pe treptele II și VI.

De la această regulă se exceptează:

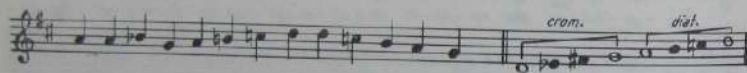
— mersul melodic în grav pe „subtonul” *do becar* (ieșirea din cadrul „diapasonului”, semnalată în frazele 1, 5, 7 și 9):



— modulația în diatonicul 1, din fraza nr. 6:



— intrarea melodiei într-un mod cromatico-diatonic, din fraza nr. 11:



Asemenea ieșiri cu elemente diatonice din atmosfera pură a cromaticei sînt desigur menite a feri planul melodic modal de monotonie pe care o poate dezvolta secunda mărită *mi bemol-fa dies*, în jurul căreia se deapănă aproape întreaga cîntare (o persistență obsedantă care prezintă riscul monotoniei).

b) *Cadențele* cîntării irmologice a modului 6 se fac, de regulă, pe „dominantă” 1, *sol* — cadențe *imperfecte* — și pe „baza” *re* — cadențe *perfecte*, inclusiv cea finală.

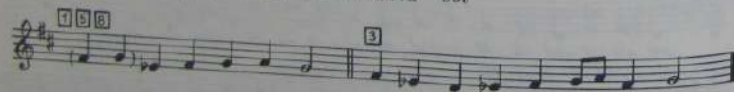
În mod excepțional am întîlnit în cîntare încă două cadențe:

— o cadență imperfectă pe „dominantă” 2, *la*, în fraza nr. 10;

— o cadență imperfectă pe „subtonul” *do (becar)*, în fraza nr. 7, similară cu cea existentă în cîntările stihirice.

Concizia liniei melodice la cadențare rămîne, evident, o caracteristică permanentă a cîntării irmologice:

— cadențe *imperfecte* pe „dominantă” *sol*



— cadențe *imperfecte* pe alte sunete (trepte)



— cadențe *perfecte* pe „baza” *re*



7. CÎNTAREA PAPADICĂ A MODULUI 6

Se cunosc — din cele tratate pînă acum — *caracteristicile generale de structură* ale cîntării papadice: cîntare alcătuită din linii melodice prelungi — acoperind un spațiu modal foarte întins —, cu întorsături și cadențe variate, cu frecvente digresiuni în alte moduri, cu melisme în stilul calofonic¹ etc.; într-un cuvînt, o melodie căutînd spre vechi lumi orientale, poate apuse de mult, dar rememorate și improspătate ori de cîte ori auzim desfășurîndu-se asemenea producții artistice de un conținut expresiv aparte.

Aspectele de epocă, etnicitate, atmosferă și etos se accentuează și mai mult cînd este vorba de cîntarea papadică a celui mai cromatic dintre modurile bizantine — modul 6.

În ilustrare, ne vom folosi de o lungă melodie din repertoriul grecesc, în care nu poți să nu admiri, în primul rînd, resursele improvizatorice extraordinare ale autorului ei, beatitudinea melodică în care acesta se lansează, creînd un nesfîrșit curs melodic, o muzică eterată, vorbind prin ea însăși, fără ajutorul cuvintelor, reduse de această dată doar la rolul de furnizare de vocalize.

Ca factură generală, cîntarea — deși concepută pentru voce — reclamă o independență expresivă și virtuozitate interpretativă aproape instrumentală, cum întîlnim atîtea în melodica bizantină de stil papadic.

Petru Elefso — HERUVIC²



¹ În limba greacă, *kalos* = frumos și *fonos* = a cînta; un stil de cîntare bogat ornamentat solicitînd o virtuozitate aparte în execuție.
² În românește de Nectarie Frimu, *Antologie sau Flăcăuțel de cîntări bisericesti*, tipărite în timpul domniei lui Mihail Grigorie Sturdza, Voevod, în tipografia Sf. Monastiri Niamul, 1840, pag. 55, Tomul al treilea.

Handwritten musical score on page 296, featuring ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The lyrics are written below the notes.

... rii Ca ...

... rii Ca ...

... rii ...

... pre ...

Eh 2 (ca de la sol)

Allegretto

He ...

Tempo I Eh 6

... ru ...

Handwritten musical score on page 297, continuing from page 296. It features ten staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The lyrics are written below the notes.

... pre He ru vimi ru ...

Eh 4

Eh 6 (ca de la sol)

Eh 6 (normal)

la or na ...

Nisabur (8) (9) (10) (11)

in chi ...

Eh 1

Eh 6

chi pu im oi ...

Eh 6

ca - fo rei

de vi - a

Eh 6

... re ...

me în-tre-it sfîn - tă cîr - tă
re a - du cem tea - tă gri
ia cea lu - mea scă
a - cum să ...
le ...
pă dăm să o le pă dăm.

Aspecte de structură în cîntarea citată

Cîntarea conține 17 fraze muzicale mari, extinse, fiecare constituind aproape o melodie de sine stătătoare ca formă componistică, avînd o mică introducere, o dezvoltare la mijloc și o încheiere cadențială de obicei pe sunetul re — „bază” modului — sau excepțional pe unul din sunetele dominante (sol ori la).

Planurile modale pornesc din zona gravă a modului (fraza nr. 1), apoi treptat melodia iese deasupra în zona „dominantei” la (fraza nr. 2), dar va

mai gravita un timp spre „bază” re (fraza nr. 3), plină ce pe fondul frazelor următoare se va avînta spre înaltul melodiei, atingînd două importante puncte de culminație: re (fraza 4) și mi (fraza 5), încheindu-se astfel o primă parte a cîntării construită strict în formulele nemodulante ale modului 6 și cea mai gravă spre cea mai înaltă.

Schema spațiilor modale în frazele 1—5

De observat că în frazele 4 și 5 melodia nu se mai poartă în grav, mutîndu-se pendular pe coordonatele „dominantei” la, ca o cerință estetică decurgînd din cadrul dihotomic al exprimării: primele trei fraze au fixat bine zona modală a „bazei” re (A), iar ultimele două s-au transpus în zona modală a „dominantei” la (B), cadențînd însă în continuare pe „bază”, așa cum de altfel se va întîmpla în majoritatea frazelor.

Nu este greu să deslușim substratul armonic al cîntării, pînă în acest punct, de îndată ce se cunosc polarizările principale, care ne dau și soluțiile corecte ale isonului simplu, sau celui potențial dublu ori triplu:

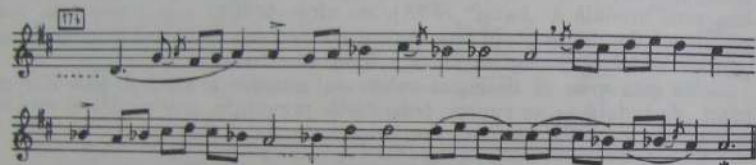
Cea de a doua parte — partea mediană a cîntării — intră, începînd cu fraza nr. 6, în zone modulante, melodia se deapănă acum pe un fond modal mai frămîntat, care ocupă spațiul întins al frazelor 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 și 13. Se folosesc, în această parte, următoarele structuri, formînd o adevărată policromie modală:

modul de bază
le
pă
dăm

Ultima parte a cîntării este destinată a restabili supremația coloristică a modului cromatic 6, cu unele mici ieșiri în pasaje diatonice, reamintind zona modală extrem de frămîntată dinainte. Culminația reafirmării, de-a dreptul impozantă, a modului de bază al cîntării — cromaticul 6 — o întâlnim în fraza nr. 16:

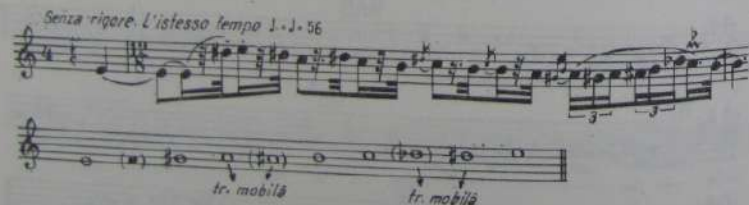


O asemenea ridicare și afirmare modală tensivă va pregăti finalul cîntării (fraza nr. 17), care, în mod neașteptat, se va plasa pe „dominantă” *la*, nu pe „bază”, dînd o notă de suspensie mai puțin obișnuită pentru melodii atît de elaborate, cu atît de frămîntate digresiuni modale și de dimensiuni atît de extinse:



George Enescu, atras de surplusul de melodicitate și de coloristica particulară proprii cromaticului 6 — cu sensibilizări și structuri diastematice destinate parcă anume execuției violonistice — îl folosește într-una din remarcabilele sale lucrări ce s-a impus și a intrat definitiv în repertoriul marilor virtuozii ai instrumentului:

SONATA A III-A PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ



EHUL 3 (PHRYGIOS)

Modul autentic 3 („tritos“)

Studierea melodiei modului 3 prezintă de asemenea unele dificultăți, intrucît se face după două concepte (criterii), diferențiate esențial în conținutul lor:

- un concept original, prin care modul se consideră a fi de factură *enarmonică* (cu sferturi de ton în componență);
- un concept convențional, prin care modul se consideră a fi, în întregime, de factură *diatonică*, în sensul occidental al noțiunii (cu tonuri și semitonuri; deci fără sferturi de ton).

Primul concept are în vedere utilizarea microtoniei de sfert de ton în muzica bizantină profesională, care, cîndva, constituia, credem, toată atracția și frumusețea ei; iar cel de-al doilea provine din practica amatoricească a acestei arte, supusă, în mod evident, mai ales în ultimul veac, influenței muzicii temperate apusene, datorită căreia s-a ajuns la tratarea modului 3 drept echivalent al unei tonalități — în speță al tonalității *fa* major.

Intrucît modurile bizantine — după cum s-a mai spus — s-au format în ambianța folclorică din răsărit, în care dăinuie și azi modurile cu microtonii, acestea au legitățile lor proprii, necomparabile cu cele izvorîte din tonalitate; de aceea, trebuie reținut că *adeverata consistență a modului 3 rămîne cea enarmonică*.¹

1. SCARA MODULUI 3

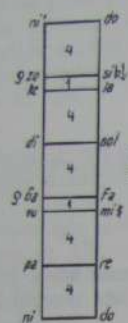
Modul 3 folosește o scară „diapason” — deci o scară octaviană — avînd centrul principal pe sunetul *fa* (treapta IV).

În ceea ce privește intonația, scara modului comportă două variante:

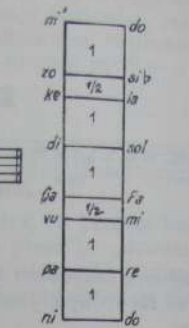
- una *autentică*, în maniera bizantină, cu tonuri mari și sferturi de ton în componență (scara „agem”);

— cealaltă *convențională*, în maniera apuseană, cu tonuri și semitonuri obișnuite.

¹ S-a arătat, în prima parte a lucrării, ce se înțelege prin *enarmonică* în cîntarea bizantină, care nu trebuie confundată cu ideea de *enarmonică* din tonalitatea clasică apuseană (a se vedea pag. 47).



Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari
și sferturi de ton)



Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

Desigur, resursele expresive speciale și caracteristice ale modului 3 decurg din *varianta bizantină a scării*, în care fitoraua „agem” — după cum s-a arătat în partea I a lucrării — acționează în dublu sens:

- urcă treapta III (sunetul *mi*) până la $\frac{1}{4}$ de ton lângă „baza” modului, *fa* (treapta IV);
- coboară treapta VII (sunetul *si bemol*) până la $\frac{1}{4}$ de ton de sunetul *la* (treapta VI).

Sunetul *si bemol* „agem” rămâne sunet fix în mod, putându-se trece la cheia ca armură permanentă a melodiei chului 3.

În mod, datorită modificării de tipul „agem”, toate tonurile se egaleză, devin de aceeași mărime, rezultând deci, în total, cinci tonuri mari, de 4 sferturi de ton fiecare, și cele două sferturi de ton ca intervale separate.

Pe plan estetic, egalizarea tonurilor conferă modului 3 un anume echilibru expresiv și chiar o oarecare luminozitate, având toate tonurile mari.

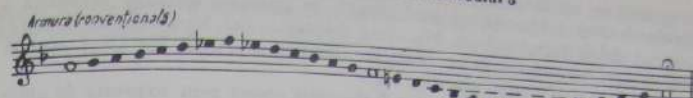
Pe de altă parte, fenomenul de sensibilizare expansivă a treptei III spre treapta IV și de sensibilizare depresivă a treptei VII spre treapta VI este foarte accentuat, din cauza apropierii lor la sfert de ton.

Sînt sensibilizări ce ne duc în lumea plină de inedit a microtonurilor, deși — după cum s-a arătat — secolul nostru a procedat la o nedreaptă „diatonizare” și temperare acustică a modului.¹

Ca *ambitus*, melodiile în gen irmologic nu depășesc limitele „diapasonului” modal, pe cînd cele stihirice și papadice calcă adesea în afara „diapasonului”, pe o scară de dimensiuni mult mai dezvoltate.

Cele în gen papadic și de stil calofonic (heruvices, axioane mari, chinonice) ating ca *ambitus* uneori chiar „disdiapasonul”: sunetul *fa* din acut și *fa* din gravul scării generale a modului.

¹ Procesul va fi similar și la modul enarmonic 7, plagalul modului 3.



2. ANGRENAJUL FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE (PREPONDERENTE) ÎN MOD

În melodia modului 3 apare evident un echivoc pe plan funcțional: în rolul de „bază” acționează două sunete:

- „baza” principală a modului pe sunetul central *fa* (treapta IV);
- „baza” secundară, venind din modul 5 (varianta enarmonică), pe sunetul *re* (treapta II), ca urmare a faptului că se împrumută formule melodice din acest mod.

Cît privește poziția „dominantelor”, situația se prezintă astfel: „dominanta” principală a modului se află — după cum rezultă din melodie — pe sunetul *la*, legat pitagoreic, deci în ordine naturală, de „baza” secundară *re*, nu de cea principală a modului; ca „dominantă” secundară va funcționa, e drept mai rar, sunetul *do*, aflat în relație naturală (pitagoreică) cu centrul principal *fa*.

În mod acționează, așadar, două scheme modale suprapuse:



Ca atare, există trei sunete predominante în melodia modului, spre care aceasta polarizează și cadențează:

- „baza” principală *fa*
- „baza” secundară *re*
- „dominanta” principală *la*.

În subsidiar, va lucra ca „dominantă” secundară și sunetul *do* (treapta I), care servește uneori și ca sunet de cadență.

Fenomenul dublului angrenaj modal se aseamănă izbitor cu cele ce se petrec în unele melodii populare românești, în care se împletesc permanent — deci organic — două moduri folosind, în genere, același material sonor: unul de stare majoră, iar altul de stare minoră, cum ar fi, spre exemplu, modul ionic avînd „baza” pe sunetul *fa*, cu modul eolic avînd „baza” *re*; sau modul mixolidic cu „baza” pe sunetul *sol*, cu modul frigic avînd „baza”

pe sunetul *mi* etc. Această relație modală organică de *major-minor* din cîntul popular o vom întîlni funcționînd identic în aproape întreaga melodică a modului 3. În fapt, melodia bizantină folosește aici două straturi diferite: unul centrat pe sunetul *fa* cu funcțiile aferente acestuia, iar altul centrat pe sunetul *re* cu funcțiile specifice lui.

Un asemenea fenomen ar putea fi denumit corect prin expresia de „moduri stratificate”.¹

Pe de altă parte, din suprapunerea celor două scheme funcționale pe care lucrează melodia modului 3, rezultă un evident substrat pentatonic al acestuia:



*

3. FORMULA DE ACORDAJ A MODULUI 3

Pentru intrarea în tonul și atmosfera proprie modului 3, se întrebuițează, mnemotehnic, formula melodică de mai jos, echivalînd, în bizantină veche, cu ceea ce se consideră a fi fost formula „apekemata”:



Formula melodică respectivă se desenează în jurul „bazului” principal — *Fa* —, dar atinge și „dominantă” primă a modului — *la* —, iar apoi se încheie printr-o cadență specifică modului 3, pe care o vom întîlni mai ales în finalul cîntărilor.

4. CÎNTAREA STIHIRARICĂ A MODULUI 3

Pe un fond expresiv deschis, luminos, senin și de un caracter apropiat unui *Andante* clasic, se desfășoară, în genere, grupul de cîntări stihirarice ale modului 3.

Frumusețea modală a acestor cîntări rezultă — după cum vom observa din analizele ce urmează — din îmbinările de formule melodice proprii acestui mod cu cele împrumutate din modul 5, în varianta enarmonică.

Considerațiile vor porni, ca și la celelalte moduri tratate deja, de la o cîntare din psaltica grecească, urmată de una din cea românească contemporană.

Mai întîi vom cita și analiza cîntarea din repertoriul de psaltică grecească, ce ne asigură autenticitatea stilistică a modului (o melodie în stilul clasic neo-bizantin) și deci posibilitatea de a trage concluzii valabile:

Theoderu Fokeas — ΟΕΤΟΙΗΘΣ¹

1 Pan - ta ma - te - o - tis ta an - tro - pi - na

2 o sa uh i - par - hi me - la a - tha

3 na ton u pa - ra - me ni o plu

4 tos u si - no - dev i

5 do xa e - pel - then gar o tha - na - fos

6 tar - ta pan - ta e - xi - fa - ni - ste di o Hri - sto

7a ta a - tha - na fo va - si - li vo - i -

8a so men tus me - fa stei - las ex - i - mon a - na

9a par - son en tha par - ton e - shin

10 et - fre - ro - me non i ka hi - ki a

¹ A se vedea Uspenski, N.D. *Drevnerusskoe peevskoe iskusstvo, Vvesoiuznoe izdatelstvo Sovetskii Kompozitor, Moskva, 1971, pag. 80.*

¹ *Musikimelissa, Tomos devteros, pag. 54 (op. cit.)*

În forma literară a cîntării citate observăm aceeași desfășurare asimetrică a frazelor, ce caracterizează orice text-proză.

Între textul literar și cel muzical există o relație de tipul silabico-melismatic, predominantă fiind distribuția silabică (o silabă la o notă). Distribuția melismatică a textului (2-3 silabe la o notă) apare cu precădere la construcția cadențelor interioare și la cea finală.

În ceea ce privește forma muzicală, cîntarea este alcătuită din 10 rînduri (frazе) melodice, de dimensiuni asimetrice (de formă cvasibarocă), fiecare terminându-se printr-o cadență perfectă sau imperfectă (suspensivă).

Principiul estetic după care se conduc structurile frazeale este același — demonstrat deja la alte moduri; frazele cu cadențe imperfecte (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9) sînt fraze deschise dezvoltării melodice, în sensul că cer continuarea ideii muzicale; iar cele cu cadențe perfecte (2, 4, 10) se consideră de concluzie, exprimînd deci o idee muzicală deplină, ultima intruchipînd concluzia generală (finală) a cîntării.

Pînă la fraza nr. 5, ordinea în care acestea apar respectă un principiu de alternanță binară: o frază deschisă este urmată de una conclusivă (1 cu 2, 3 cu 4).

Mai departe însă remarcăm o suită de 4 fraze de perorație modală continuă — frazele 5, 6, 7, 8 și 9 — toate pe cadențe imperfecte (suspensive), acumulînd astfel o încălcare considerabilă de tensiune melodică, a căror desinență (rezolvare) se lasă așteptată abia în fraza ultimă a cîntării — fraza nr. 10 — prin cadența ei finală.

O asemenea dialectică a discursului muzical se confirmă deci ca permanentă în cîntările oricăruia dintre modurile bizantine.

a) Formule (desene) melodice caracteristice modului 3 stihirare Planuri modale

Prima formulă modală — fraza nr. 1 — denotă un joc melodic între sunetele *fa* și *la*, deci între „baza” și „dominanta” principală ale modului:



Deși scurtă — de o vădită concizie — această formulă melodică are darul de a fixa de la început, utilizînd în ritmică și valori mari (doimi), principalele funcțiuni modale: „baza” *fa* și „dominanta” *la*.

Concizia primei fraze polarizînd spre sunetul „bază” *fa* va fi compensată imediat printr-o formulă prelungă, extinsă — fraza nr. 2 —, care, după ce atinge un ictus melodic printr-un elan spre sunetul înalt *re*, se destinde larg, prin coborîre treptată, pînă la cadențarea pe „baza” secundară *re*:

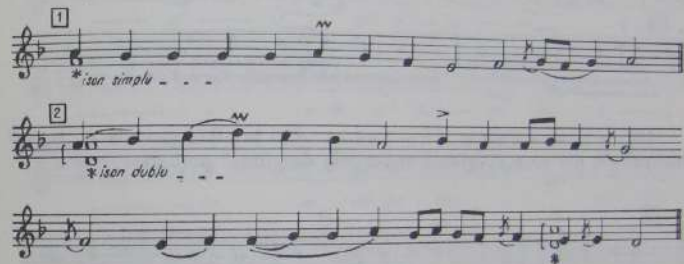


S-au definit, așadar — pentru cele două fraze —, schemele modale după care lucrează melodia:



Trecerea de la o schemă modală la cealaltă se face exact în sensul și spiritul cunoscutei mutații modale major-minor din cîntul popular, despre care am amintit mai înainte¹, și pe care prin natura lucrurilor trebuie s-o invocăm și aici.

De la început deci, ne este evident că melodia lucrează alternativ cu două „baze”, *fa-re*, constituind un indiciu precis și în privința acompania-mentului cu ison.



Cea de a doua frază poate folosi ca efect isonul dublu la cvintă (*re-la*), dedus din relația modală cu tonica secundară *re*.

Fraza nr. 3 readuce — într-o formă puțin variată — formula melodică din prima, deci cu „baza” pe sunetul *fa*, alternînd, ca și mai înainte, cu o melodică centrată pe sunetul *re* din fraza nr. 4:



Revenirea pe formule melodice auzite deja în frazele anterioare este destul de frecventă, constituind — după cum s-a văzut și la alte moduri — un principiu de componistică bizantină întîlnit și în artele plastice.

Mai departe, fraza nr. 5 va reedita oprirea pe „dominanta” *la*, a cărei replică din fraza nr. 6 aduce însă o noutate în desfășurarea modală de pînă acum, și anume, cadențarea pe cea de a doua „dominantă” — pe sunetul *do* grav — într-o relație ținînd de „baza” principală (*fa-do*):



¹ A se vedea pag. 303.

Cîntarea se continuă printr-o lungă perorație în jurul „dominantei” *fa*, durînd frazele 7, 8 și 9, în care sînt evidente mai multe procedee de lucru — imitația, variațiunea, secventarea, centonizarea și inversarea:

Ultima frază — fraza nr. 10 — readuce totul în albia modală a „bazei” principale *fa*, dar cu o insistență cadențială de „finiș” melodic:

Cît privește comunitatea de formule melodice cu cele ale modului 5 vom da doar două exemple (frazele 2 și 5), ce se regăsesc în ambele moduri:

În continuare, vom prezenta o cîntare bizantină din repertoriul românesc, dar care ca stil se situează în contemporaneitate, utilizînd o melodică mult mai variată, pusă în tipare componistice depășind formulele stricte, tradiționale:

Dimitrie Cutavas — DE FRUMUȘETEA FECIORIEI SALE

și de prea lu-mi-na-ța cu-ră-ți — a
 fa Ga-vri-il mi-rîn-du-se stri-ga-ța că-tre li-ne Na-șă-
 loa-re de Du-mne-zeu ce la-a-dă ved —
 ni că voi a-du-ce fi —
 e ce te voi ru-mi pre fi —
 ne nu mă pri-cep și mă
 mi nu nes. Deci du-pre po-run —
 că strig fi e bu-co-ră-te bu —
 cu-ră-te, cea pli-nă de de rori.

Formule melodice și planuri modale

Studiul formulelor melodice ale celei de-a doua cîntări în model 3 stihiric ne relevă, de la început, o tratare mai nouă ca stil: apar alterări de trepte, inflexiuni modale mult mai expresive, o ritmică încadrată — după legile metrice ale textului literar — într-un sistem de măsuri alternative foarte potrivit pentru cîntarea neo-bizantină — toate denotînd un travaliu componistic condus, dirijat, depășind deci simpla decalcare a formulelor tradiționale, cunoscutibile în orice conjunctură melodică s-ar afla.

În primele fraze ale cîntării — frazele 1 și 2 — lucrează evident angrenajul modal al „bazei” principale *fa* — consolidat melodic și virtual chiar

armonic prin enunțarea celor două sunete din regiunea dominantică superioară: *fa-do-sol* (venind prin succesiunea de cvințe perfecte);



Cea de-a doua frază, ușor modulată spre treapta *sol*, ne aduce într-un frumos angrenaj pitagoreic ce se va continua cu încă o „dominantă” superioară în fraza următoare (nr. 3):

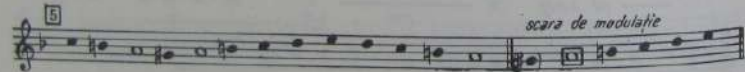


Cu alte cuvinte, melodia a pornit de pe sunetul „bază” *fa* și a continuat un drum prin trei „dominante”, descriind astfel un atrăgător cadru modal, organizat — cum se observă — după principii funcționale naturale (succesiunea *fa-do-sol-re*). Cadențarea pe centrul secundar *re* realizează, pe de o parte, mișcarea modală *major-minor* (*Fa-re*), iar pe de alta, încheierea primei perioade a textului muzical.

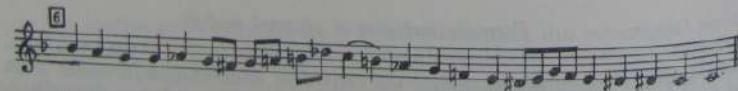
Prin fraza nr. 4, melodia revine în zona de atracție a centrului principal *fa*, descriind acum arcuri largi de *anabasis-katabasis* ce poartă la mijloc sunetul *emfasis* al întregii cîntări:



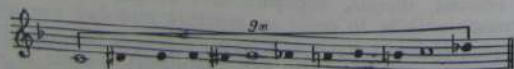
Fraza nr. 5 ne scoate din structura modului 3, trecind în modul 5 — varianta diatonică, avînd „bază” pe *la* — și utilizînd totodată alterarea cromatică a sunetului *sol*:



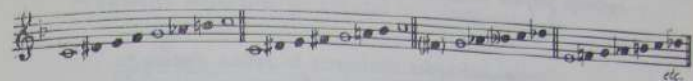
Melodica frazei nr. 6 este însă cea mai atractivă pe plan modal; de aceea o relevăm „in extenso” pentru a fi analizată mai atent:



O asemenea linie melodică ne introduce dintr-o dată într-unul din cele mai interesante moduri construit în stil bizantin, a cărui scară — pe cadrul unei none mici — apelează la diverse trepte mobile și intervale de structuri variate din fondul cromaticului bizantin:

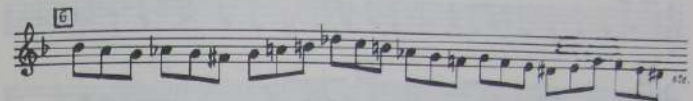


Sînt reunite într-o frază, alături de colorată modal, caracteristicile mai multor scări cromatice bizantine, cum ar fi:



Putem, pe drept cuvînt, vorbi în acest caz de un *mod cromatic de sinteză*, conținînd caracteristicile mai tuturor modurilor cromatice bizantine.

Pe plan melodic, totul se reflectă printr-o serie de microstructuri cromatico-diatonice, un fel de desene decorative amintind de încrustațiile de pe portalurile vechilor palate orientale:

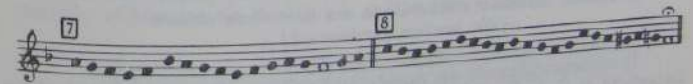


Este remarcabilă această țesătură cromatică de migală, cu jocuri intervalice variate înăuntrul fiecărei celule (prin semitonuri, tonuri și secunde mărite), ilustrînd o practică generalizată în artele orientale.

Întreaga frază mai poate fi însă analizată, pe plan modal, prin trei structuri de factură intens cromatică — în stil oriental —, la sfîrșit intervenind chiar o cadență printr-o secundă mărită descendentă:



Frazele 7 și 8 reintră autentic pe făgașul modului 3 stihiraric, cu o cadență imperfectă pe dominantă principală *la* și cu cea finală pe „bază” *fa*, în care alterația *sol diez* nu face decît să pregătească mai sigur finalul de melodie, dînd sentimentul unei exprimări complete, depline:



b) Cadențele modului 3 stihiraric

Melodica modului 3 stihiraric utilizează cadențe proprii și cadențe prezente și în modul 5, în varianta sa enarmonică.

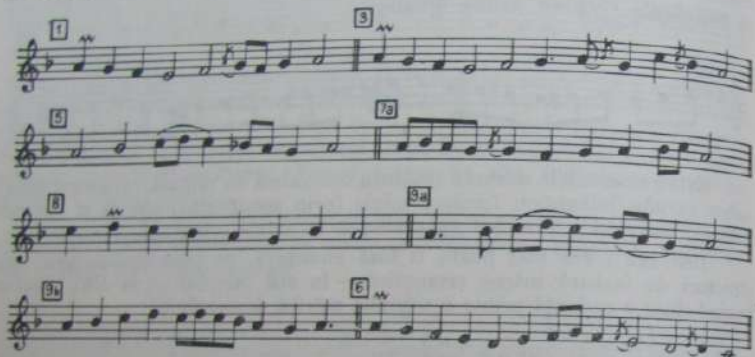
Cadențele proprii se constituie totdeauna pe „bază” principală *fa* și eventual pe „dominantă” secundară *do*; iar cele comune cu ehlul 5 se obțin — cu oarecare modificări în factura melodică — pe „bază” secundară *re* și pe „dominantă” principală *la*.

În ceea ce privește efectul lor în fraza muzicală, distingem:

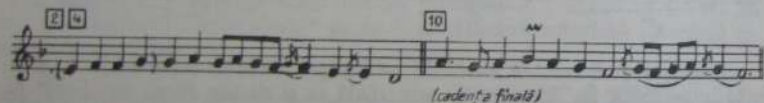
- cadențe *imperfecte* (suspensive) pe sunetele *la*, *sol* și *do* grav;
- cadențe *perfecte* pe sunetele *fa* (inclusiv cadența finală) și *re*.

Studiul cadențelor stihirarice în prima cîntare (din psaltica grecească)

— cadențe *imperfecte* pe sunetele *la* și *do*, cele două „dominante” ale modului:



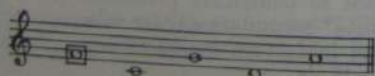
— cadențe *perfecte* pe sunetele *re* și *fa*, cele două centre ale modului:



Studiul cadențelor stihirarice în cea de-a doua cîntare (din psaltica românească)

În cîntarea stihirică din repertoriul românesc, formulele de cadențe — imperfecte și perfecte — păstrează, în genere, același punct terminus (*fa*, *re*, *la*, *do*), dar am întâlnit aici și o cadență aparte pentru modul 3, și anume, aceea pe sunetul *sol*, o cadență inovată de autorul cîntării pentru îmbogățirea stilului tradițional.

Însumînd într-un singur sistem toate cadențele stihirarice ale modului 3 deduse din cîntarea citată, acestea prefigurează o ordine naturală (pitagorică) a sunetelor terminus, astfel:



În această a doua cîntare, cadențele — deși păstrează, în genere, aceleași caracteristici — sînt mai variate ca factură melodică și chiar mai personale, ieșite deci din cadrul tradițional strict:

- cadențe *imperfecte* pe sunetul *la* („dominantă” 1)



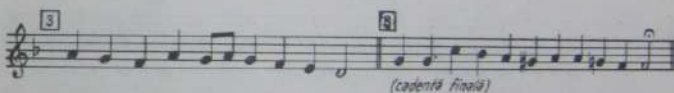
— cadențe *imperfecte* pe sunetul *do* („dominantă” 2)



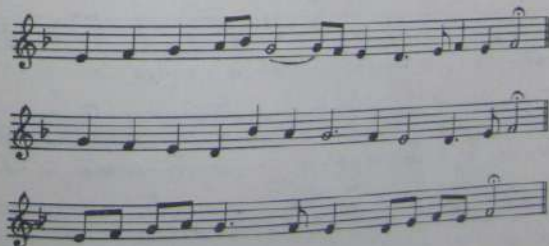
— cadențe *imperfecte* pe sunetul *sol* (treapta IV)



— cadențe *perfecte* pe sunetele *re* și *fa*



În continuare, pentru completarea inventarului de cadențe finale în cîntările stihirarice ale modului 3, redăm câteva și după alți autori¹:



¹ Popescu-Pasărea, I. *Principii de muzică bisericească orientală*. București, 1923, pag. 45.

Prin fraze melodice scurte, concise — într-o mișcare vie, animată (cvasi-Allegretto) — se desfășoară toate cîntările irmologice ale modului 3.

Datorită vitezei (tempoului) în care se derulează, structura modală a cîntărilor irmologice se simplifică, întorsăturile lor sînt de arcuiri mai mici, pendulînd în interior mai mult între „baza” secundară *re* și „dominantă” *la*, urmînd ca în final sunetul polarizator *fa*, centrul principal al modului, să reîntre în drepturile sale.

Ca și în cîntările stilizate, trei sunete au deci aici rol predominant: „baza” primă *fa*, cea secundă *re* și „dominantă” *la*, care constituie totodată și sunetele *terminus* ale cadențelor modale.

Ritmul, de factură silabică, descrie o linie fluentă de valori egale (monoritmii), întreruptă doar la cadențe prin valori mai mari (cadențe de tipul *mora vocis*). În general, nu sînt admise modificări de natură agogică, dect eventual la cadența finală.

Ambitusul melodic se supune și el condițiilor date, restringîndu-se — cu mici excepții — în limitele diapasonului modal.

Două modele de melodică — unul românesc și celălalt grecesc — vin să confirme structurile modale irmologice astfel descrise.

Mai întîi, cîntarea din repertoriul românesc:

Anton Pann — TROPAR¹

1 Să se ve-se-lea — scă ce-le ce-regi și să se bu-cu-

2

3 re ce-le pă-min-tesți că au fă-cuf bi-ru-in-fă cu bra-

4

5 ful său Do — minul căl-ca — trau cu moar-tea pre

6

7 moar-te în-ce-pă-tor în-vi-e-rî mor-fi-lor

8 sau fă-cuf din pîn-te-ce-le ia-do-lui ne-au iz-bă-vit

9 pre noi si au dat lu-mii mă-re mi-lă

¹ Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar pag. 52 (op. cit.)

a) Planuri și configurații modale

După cum se observă, melodia se construiește prin trepte conjuncte — cu rare excepții — acoperind foarte dens tot spațiul modal octavian. Primele fraze — 1, 2, 3 și 4 — se caracterizează prin purtarea melodiei între doi poli: „baza” secundară *re* și „dominantă” *la*, ținîndu-se, de fapt, în atmosfera modului 5 (enarmonic):

aceleși poli — cîrî modale

O întrerupere a acestei polarizări apare în fraza următoare — fraza nr. 5 —, care conduce melodia pe o linie coborîndă spre a cadența pe sunetul *do* grav, aducînd o variație în configurația modală și o altă polarizare:

schimbarea polarizării pe sunetul *do*

Cadența pe sunetul *do* grav — „dominantă” secundară a modului — ușurează îndreptarea cursului melodic pe albia „bazei” principale — *fa* — și totodată pregătește cadența finală a cîntării (frazele 6 și 7):

Vom urmări, în continuare, și alte aspecte modale, plecînd însă de la o cîntare din repertoriul grecesc:

Theodoru Fokeos — din ORTOIROS¹

1 E - fra-ne-sfo-ia u-ra-ni-e A-ga-li-a-sfo-la e-

2 pi-ghi-a o-ti-e-pii se kra-tan

3 wa-hi-n-ni-av-hi n ki-ri-as e-sa-ti-se to

¹ Musikimelissa. Tomos protos, op. cit., pag. 108.

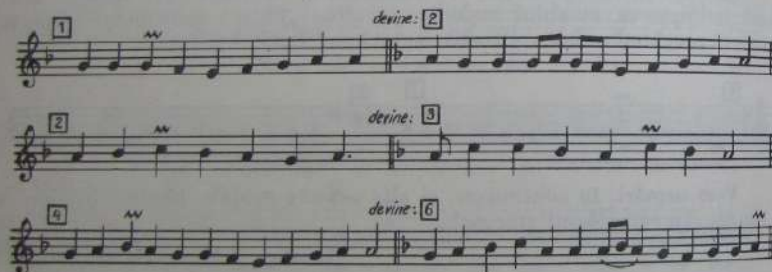


Planuri și configurații modale

Cîntarea grecească citată se compune din șase fraze scurte — extrem de concise —, avînd, în general, aceleași polarizări melodice ca și cea românească, mai puțin polarizarea (cadențarea) pe sunetul dominantic *do grav*, care venea cu o variație utilă în planurile modale.

Ca procedee de lucru, în această a doua cîntare, ne sînt evidente variația și imitația liberă sau strictă (repetiția), caracterul ei nepermițînd și alte procedee mai elaborate.

1. Pe bază variațională:



2. Pe bază de imitație strictă (repetare):



b) Cadențele în cîntarea irmologică a modului 3

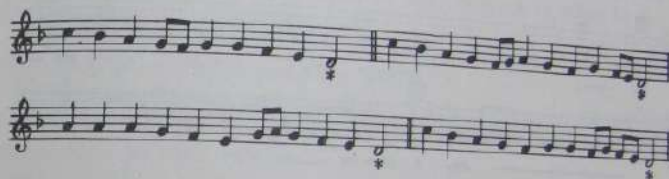
Melodia de tip irmologic — după cum am văzut și la alte moduri — merge direct, fără sinuozități, la cadențele modale, care se fac, în genere, pe aceleași sunete ca și la cîntările în gen stihiraric:

— cadențe *imperfecte* pe „dominantele” *la* și *do grav*,

— cadențe *perfecte*, în interiorul melodiei, pe „baza” secundară *re*,
— cadență *perfectă finală* numai pe „baza” principală *fa*.
Cîteva modele de formule de cadențe pentru modul 3 irmologic:



— cadențe *perfecte*



— cadență *finală*



6. CÎNTAREA PAPADICĂ A MODULUI 3

Ca și la celelalte moduri, cîntarea papadică a modului 3 este, în întregime, subordonată aceluiași principiu suprem pentru acest stil, și anume, al *melodicității larg desfășurate* — cu lungi fraze de retorică muzicală, cu persistența discursului pe fiecare pas melodic, cu inflexiuni și procese modulatorii, cu ornări bogate, cu întinse pasaje melismatice (*cantus melismaticus*) —, totuși servit fidel de o ritmică de forme libere, neconstrinctive pentru unda melodică.

Modelul pentru cîntarea papadică a acestei variante modale îl vom reține, și de această dată, din repertoriul psaltilor greci ai veacului trecut, și anume, din cîntările lui *Hurmuz Hartofilax*, personalitate artistică avînd un rol important în procesul de reconsiderare a muzicii bizantine în formele sale actuale (neo-bizantine).

12 numbered melodic fragments with lyrics in Greek. The fragments are arranged in a continuous line across 12 staves. The lyrics include: *U — fas a — me — ar — ti — as i — mo on fe — ri ke — i — per, i — per i — mo — on, a di — na — fe — e — tráv — ma — ti sthi di — a fas a — mer — ti as i — mo — on ma — la*. The tempo is marked *Allegretto* and *Tempo I*.

¹ Apud Theodoru P. Fokeas. *Tamion Anthologhias*. Tomos protos, op. cit., pag. 318.

12 numbered melodic fragments with lyrics in Greek. The fragments are arranged in a continuous line across 12 staves. The lyrics include: *ki me ma — la — ki — ste di — a fas a — no — mi — as i — mo — on*.

Studiul formulelor melodice

Este o caracteristică aparte a tuturor cîntărilor papadice ale modurilor bizantine ca melodia lor să se desfășoare liber; de aceea, în cadrul lor nu se formează desene melodice stereotipice.

Cîntarea se păstrează în mod prin simpla sa polarizare pe sunetele principale și prin cadențările perfecte pe acestea.

Melodica, în întregimea sa, se construiește aproape treaptă cu treaptă umplînd dens spațiul modal, indiferent profilul (direcția) ei — ascendent sau descendent, ca spre exemplu:

Three musical examples (1, 2, 3) showing melodic models. Example 1 is labeled 'Cadrul modal' and 'reper armonice'. Example 2 is labeled 'reper armonice'. Example 3 is labeled 'reper armonice'.

Urmărind liniile modale ce se configurează în fiecare frază melodică și pilonii acestora, desprindem armonia de bază ce ar putea constitui puncte de plecare — reperele — în tratarea lor pe mai multe voci (armonică sau polifonică).

Extensia frazelor melodice ale cîntării coolește cadențările imperfecte, acestea trecînd neobservate, înlocuite fiind prin simple respirații (punctuații în genul „Atempausen“).

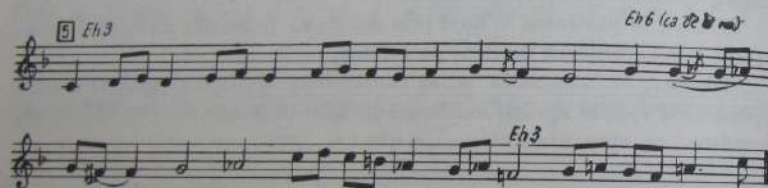
Cu totul excepțional se plasează în melodia de mai sus o cadență imperfectă pe sunetul *si* bemol grav, dar ea este determinată de o modulație în ebul 7 „*varis*” enarmonic¹ ce are loc în acest punct al discursului muzical:



Restul cadențelor — care ca structură nu urmează vreo regulă — se formează pe cele două „baze”: *fa*, „baza” principală, și *re*, „baza” secundară.

Cadențele perfecte pe „baza” *fa* sint, de altfel, singurele ce ne despart evident de formulele melodice ale altui mod enarmonic (spre exemplu ale enarmonicului 5); de aceea, în cîntare, cadențele pe sunetul *fa* trebuie să fie suficient de bine reprezentate și într-un echilibru adecvat față de cele ce se formează pe sunetul *re*, cel de-al doilea sunet polarizator al modului, dar care ne vine din ebul 5 — varianta enarmonică.

Cu privire la modulații, în cuprinsul cîntărilor papadice ale modului 3, acestea au efect contrastant — ceea ce se așteaptă totdeauna de la o modulație — numai dacă se fac în cîmpuri modale cromatice, așa cum se și întâmplă de fapt în cîntarea citată:



Ca stil, desfășurarea densă a melodiei prin trepte conjuncte — excepție făcînd doar cîteva salturi mai mari (cvartă-cvîntă) — denotă o cîntare cu vechi rezonanțe bizantine de tip medieval, amintind de arta de migală a în crustațiilor în metal din veacurile XV—XVIII sau de frescele polierome din aceeași epocă în care detaliile erau minuțios tratate și cu foarte puține respirații.

O asemenea imagine ne sugerează și cîntarea citată — ca de altfel toate cîntările în stil papadic — de la prima pînă la ultima ei frază.

EHUL 7 (HIPOPHYGIOS)

Plagalul modului autentic 3 („*plaghios tritos*”)

Modul 7 — cel de-al treilea plagal al muzicii bizantine — cuprinde o melodică variată și complexă, ale cărei legități și principii de lucru, originale și atrăgătoare, prezintă însă destule particularități și chiar dificultăți în operațiunile de sintetizare a fenomenului modal.

O primă particularitate este aceea că modul 7 se prezintă și se studiază în dublă ipostază:

- ca mod *enarmonic*, utilizînd intervalica modului 3, autenticul său;
- ca mod *diatonic*, lucrînd cu intervalica modului 1 stilharic (modul „*protos*”).

Acesta din urmă mai este numit și modul 7 *varis*¹, din cauza bazei sale aflate în grav pe sunetul *si*, și, de asemenea, modul 7 *protovaris*, însemnînd că folosește intervalica modului 1 (*protos*), dar cu baza pe sunetul *si* din registrul grav (*varis*)².

Așadar, plagalul al treilea (modul 7) conține în realitate două moduri distincte, fiecare cu scări, formule melodice și cadențe proprii; de aceea, pentru înțelegere, vor fi studiate separat, întrucît melodică lor prezintă aspecte diferențiate în însăși esența lor³.

A. EHUL 7 ENARMONIC

1. SCARA MODULUI 7 ENARMONIC

Melodica modului 7, în forma sa enarmonică, utilizează o scară „*agem*”, adică aceeași scară pe care am întîlnit-o la modul 3 — autenticul său —, avînd în cuprinsul său 5 tonuri mari și 2 sferturi de ton.⁴

¹ În limba greacă, *varis* = grav, greu.

² Anton Pann îl mai numește din această cauză și modul „*greu*” (grav).

³ Cuprinderea a două moduri distincte ca structură într-unul singur se datorează probabil vechilor catalogări ale cîntărilor în octoihi, deci din vremuri îndepărtate de artă muzicală bizantină. Dacă la început octoihiul conținea într-adevăr numai opt ehuri, este de presupus că ehurile venite mai tîrziu în practica muzicii bizantine au fost trecute ca „*varianțe*” ale celor opt de bază, pentru a se menține denumirea tradițională a „*octoihiului*”.

⁴ S-a arătat mai înainte — la scara modului 3 — dubla acțiune a fteralei „*agem*” în muzica bizantină (a se vedea pag. 302).

¹ A se vedea pag. 337.

Prin „diatonizarea“ intervenită în practica de azi a cîntării bizantine, scara se întonează după înălțimile occidentale: cu tonuri și semitonuri.

Scara diapason a modului 7 enarmonic

Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari
și sferturi de ton)

Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

2. ANGREN AJUL FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE (PREPONDERENTE) ÎN MOD

Fără nici un echivoc, funcțiunea principală în mod — „bază“ — este îndeplinită de sunetul *Fa* (treapta IV în scară). Ea este deservită, pe plan funcțional, de o manieră mult mai categorică decît aceeași „bază“ din modul 3, autenticul său, prin întorsături melodice speciale care o înconjoară și mai ales prin sistemul de cadențe, fiind utilizată ca atare nu numai în cadența finală, cum era cazul la modul 3, ci și în cadențele perfecte interioare (medii).

Sunetul *re*, treapta II, va avea și aici rol de „bază“ secundară, ca în modul 3, dar trece vîdit, ca importanță, pe plan secund, față de „bază“ principală *fa* a modului.

Reținem, de asemenea, cu importanță funcțională mai mare, încă trei sunete (trepte), după conjunctura în care apar pe firul melodic:

- sunetul *do*, treapta I, o „dominantă“ în relație cu prima „bază“, *fa*;
- sunetul *sol*, treapta V, o „dominantă“ în relație cu a doua „bază“, *re*;
- sunetul *si bemol* („agem“), o altă „dominantă“, în relație cu prima „bază“ *fa*.

Dacă sunetele (treptele) *fa*, *do*, *sol*, *re* aveau o pondere funcțională și în contextul cîntărilor din modul 3, în modul 7 (enarmonic) vine cu o prezență deosebit de activă sunetul *si bemol* („agem“), care se utilizează frecvent în melodii, constituind unul din sunetele suport pentru modul respectiv, alături de cele menționate mai sus.

De fapt, melodica modului 7 enarmonic lucrează, pe plan funcțional, cu două scheme de cvarte consonante intercalate:

Modul 7 enarmonic

Putem acum compara această schemă — din care transpare și substratul armonic al modului 7 enarmonic — cu schema modului 3, autenticul său, pentru a vedea diferențele dintre cele două moduri pe plan funcțional:

Modul 3 enarmonic

Așadar, modul 7 enarmonic va utiliza mai mult construcția modală de cvarte (*do-fa-si bemol; re-sol-do*); pe cînd modul 3 enarmonic — autenticul său — va folosi construcția modală de cvartă-cvintă (tetracord-pentacord) în diferite combinații.

Din aceasta va rezulta frecvența mai mare în melodia modului 7 a sunetelor *fa*, *sol*, *si bemol*, pe cînd în modul 3 lucrează preponderent treptele *re*, *la*, *fa*, iar numai excepțional *si bemol*.

Să urmărim direct, într-o melodie, cum lucrează schema funcțională a modului 7 enarmonic.

I. Popescu-Pasărea.¹

Relația modală *fa-re-sol-do-sol*

fa-re

sol-re-fa-do-fa-si

do-sol-re-sol-si-fa

fa-re

3. FORMULA DE ACORDAJ A MODULUI 7 ENARMONIC

Pentru intrarea în tonul și atmosfera modului 7 enarmonic se utilizează o formulă de acordaj simplă:

¹ Extras din *Principii de muzică bisericească orientală* București, 1942, Tipografia „Cărilor bisericești” pag. 58

Ea definește puține elemente de schițare a caracteristicilor modale, conștind doar dintr-o îmbrăcare a sunetului fundamental fa printr-o dublă broderie — superioară și inferioară.

De reținut însă cadența prin sfert de ton („agem“) de pe tonică (fa-mi-fa), element care determină structura enarmonică a modului.

Formula reprezintă în sine o reducere a aceleia folosite în acordajul modului autentic 3, ca semn al legăturii dintre cele două moduri enarmonice.

4. CÎNTAREA STIHIRARICĂ A MODULUI 7 ENARMONIC

În modul 7 enarmonic deosebirea dintre cîntările în gen stihiraric și cele în gen irmologic nu mai sînt atît de evidente: formulele melodice sînt aproximativ aceleași, după cum și cadențele.

Cîtiva factori vor distinge totuși cîntarea stihirarică de cea irmologică, și anume:

- timpul mai așezat în care se interpretează cîntările stihirarice;
- frazele melodice mai extinse;
- ritmica de tip silabico-melismatic.

Să urmărim configurația melodică a acestui mod într-o cîntare psaltică grecească:

Theodoru Fokeas — din OKTOIHOS

1a
Ti a - pe - do - ki - ma - sa - le ton li

2a
than ton a - kro - go - ni - e an o pa - ra

3a
na - mi i u - de i u - las e - stin

4a
o li - thas an e - the - to o the - os en

5a
Si - on o ek pe - tras pi - ga sas en e -

6a
ri - mo to i dor ke i - men a -

¹ Musikimelissa, Tomos protos, op. cit., pag. 283.

na - vi - zon ek tis pler - ras di - tu a - tha - na

si - an u - las e - stin o li - thea

2a
o es o - rus par - the - ni - ku a - po - tmi - tis

3a
a - nev the - li - ma - las an - dros o Yi - os

4a
tu an - thro - pu o er - ho - me - nos e - pi - ton ne - fe

5a
lon tu u - ra - nu pros ton pa - lo - on lon

6a
i - me - ron ka - thos i - pe De - ni - i - he e - o -

7a
ni - os av - tu i fe - si - li a -

a) Formule melodice caracteristice modului 7 enarmonic Planuri modale

Urmărind melodia citată, vom observa în primul rînd atacul frecvent și direct — chiar ca *initium* de frază — a sunetului si bemol, cu care de fapt și începe această melodie, ceea ce n-am întîlnit în autenticul 3.

Două relații modale stau la baza întregii melodii, și deci a modului 7 enarmonic:

— relația do-fa-si bemol

— relația re-sol-do

Cea mai mare parte din melodie este, desigur, structurată pe prima relație (*do-fa-si bemol*), umplând dens mai ales cvarta *fa-si bemol*:



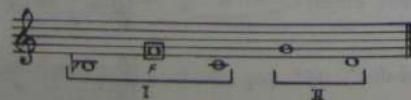
Toate aceste formule permit, din punct de vedere armonic, isonul pe „baza” *fa*.

Cealaltă relație modală de cvarte (*re-sol-do*) apare, de asemenea, frecvent în melodie, dar nu este caracteristică modului 7 enarmonic, fiind similară cu altele din modurile 3 și 5 (enarmonic):



Acste formule cer, din punct de vedere armonic, isonul pe sunetul *re*; excepție fac incizele 3b și 4b, care cer ison pe sunetul *do*.

Sintetizând, modul 7 enarmonic este un mod construit după principiul „roții” de cvartă, fiecare dintre capetele tetracordurilor constituind piloni melodiei acestui mod ce se poate perfect încadra în ordinea pitagoreică:



Remarcăm așezarea sunetelor *sol-re* în marginea formulei pitagoreice față de celelalte ce înconjoară sunetul fundamental *fa*, ceea ce corespunde și cu importanța lor în melodie.

Într-adevăr, frumusețea și particularitatea melodiei modului 7 enarmonic constă tocmai în îmbinarea organică și variată a celor două scheme modale:

— *do-fa-si bemol* (I)

— *re-sol-do* (II)

preponderentă fiind prima schemă, pe care se desenează formulele caracteristice (proprii) ale acestui mod.

b) Studiul cadențelor modului 7 stihiraric

Melodica modului 7 enarmonic în varianta stihirică utilizează:

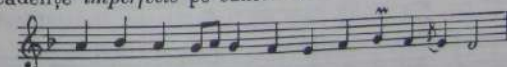
- cadențe *imperfecte* pe sunetele *sol* (treapta V) și, excepțional, pe „baza” secundară *re*;
- cadențe *perfecte* și *finale* numai pe sunetul *fa* — „baza” principală a modului.

Citeva modele de formule de cadențe în cântarea stihirică a enarmonicului 7:

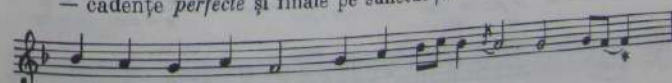
- cadențe *imperfecte* pe sunetul *sol*

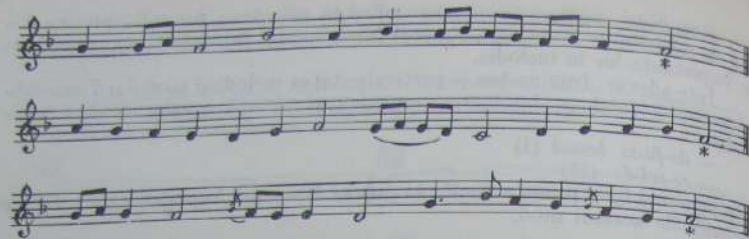


- cadențe *imperfecte* pe sunetul *re*



- cadențe *perfecte* și *finale* pe sunetul *fa*





Cadentele frecvente și variate ca structură pe „baza” *fa* — utilizate chiar în mijlocul melodiei nu numai la finală — deosebesc, de fapt, modul plagal 7 de autenticul său 3.

5. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ A MODULUI 7 ENARMONIC

În varianta irmologică a modului 7 enarmonic — după cum am mai spus — întâlnim aproape aceleași structuri melodice (formule și cadențe) pe care le-am analizat mai înainte în cadrul cîntărilor stihirarice. Deosebirea ce vor ieși în relief între cele două feluri de cîntări privesc: timpul mai viu al cîntărilor irmologice, frazele mai scurte și execuția lor strictă, în măsură („giusto”), într-o ritmică de factură silabică.

Vom urmări asemenea aspecte de natură structurală într-un model din psaltica românească:

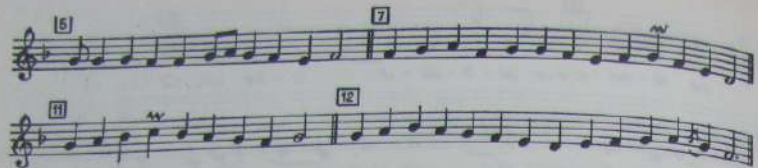
Dim. Suceveanu — CE VOM RĂSPĂLĂȚI

¹ Suceveanu Dimitrie, Anastasimatiariu după așezămîntul sistimii cei nouă. Iași, În tipografia Sf. Mitropoliei, 1848, pag. 294.

a) Formule melodice în cîntarea irmologică a modului 7 enarmonic

Ceea ce reține atenția în cîntarea irmologică citată mai înainte este stereotipia formulelor melodice, așa încît acestea se repetă adesea, pînă la epuizarea cîntării, constituind, din acest punct de vedere, un model de ceea ce se înțelege prin tipare modale tradiționale în muzica bizantină.

În acest fel, toată cîntarea se poartă prin 8 formule modale distincte:



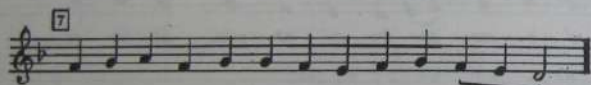
b) Cu privire la cadențe acestea sînt:

- imperfecte pe sunetul *sol*;
- imperfecte pe sunetul *re*;
- perfecte și finale pe sunetul *fa*.

Cadențele imperfecte pe sunetul *sol* ating mai întii „baza” *fa* — centrul de greutate al modului —, dar nu se opresc pe aceasta, ci fac un pas ascendent la interval de ton, creînd astfel un sentiment de puternică suspensie:



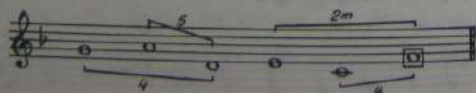
Cît privește cadența imperfectă pe sunetul *re*, utilizată în fraza nr. 7, ea este comună ehurilor 3 și 5 (variante enarmonică), în cîntările cărora se întîlnește cu aproape aceeași structură.



Dintre cadențele perfecte pe „baza” *fa*, se cuvine să ne oprim asupra primei — cea mai frecventă în cîntarea irmologică —, prin ea melodia structurîndu-se în tipare proprii acestui mod:



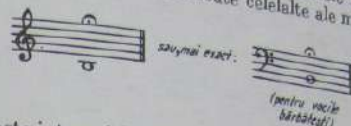
Schematic, această cadență perfectă lucrează pe trepte importante ale modului, descriînd un angrenaj avînd o valoare nu numai melodică, ci și armonică pentru toate frazele în care se află:



B. Ehul 7 diatonic

Modul „varis“

O a doua formă a modului 7 — cu totul independentă de cea enarmonică tratată deja — poartă numele de *varis*¹ întrucît sunetele lui polarizează spre „baza” și grav, cea mai de jos dintre toate celelalte ale modurilor bizantine:



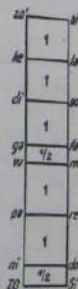
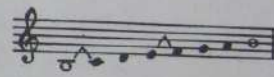
Modul folosește intervalele în mărimea lor diatonică, provenind din structura primului mod diatonic (modul 1), de la care va împrumuta chiar și unele formule melodice, numîndu-se din această cauză și *protovaris*.²

1. SCARA MODULUI 7 „VARIS“ (DIATONIC)

Scara diapason a modului 7 *varis* se construiește pe tonica și grav, într-un dispozitiv intervalic de factură diatonică (mod diatonic), dar cu două posibilități de intonație: autentică (bizantină) și convențională (occidentală):



Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari, mici
și semitonuri)



Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

De observat că scara modului 7 „varis” coincide ca structură cu aceea a modului gregorian *hypophrygius*, iar în catalogul modurilor populare diatonice se cunoaște sub numele de modul *loeric*, sau — ținînd seama de sunetul său fundamental — modul de *si*.

În teoria muzicii bizantine modul se mai numește și mod de *so* (sunetul echivalent lui *si*).

¹ În limba greacă, *varis* = grav, greu.

² În limba greacă, *protos* = primul, și *varis* = greu, grav.

Polarizări, funcțiuni și formule melodice în diatonicul 7 *varis* vom cunoaște analizând succint o melodie din repertoriul românesc care are la bază acest mod:

Anton Pann — FERICIRILE:

Cântarea cuprinde două părți distincte:

- o *primă parte* în care se utilizează formule și cadențe comune modului 1 (frazele 1, 2, 3 și 4);
- o *a doua parte* în care linia melodică își afirmă integral apartenența la modul *varis*, prin cele trei cadențe pe sunetul fundamental si (frazele 5, 6 și 7).

Construcția modală a *primei părți* — cu excepția micului contur în jurul „bazei” și de la început (fraza 1 a) — se folosește de două sunete, *re* și *sol*, primul în rol de „bază”, iar cel de-al doilea în rol de „dominantă” (ca și în modul 1):

În a *doua parte* a melodiei însă apare o construcție mai puțin obișnuită în sistemele modale clasice, și anume, o construcție pe un *tipar modal disonant*, compus dintr-un angrenaj în care funcția de „bază” este indeplinită de sunetul si, iar cea de „dominantă” de sunetul fa, aflat — după cum se observă — în relație de *cvintă micșorată* față de sunetul fundamental.

¹ Prescurtare din *bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*,¹ op. cit., pag. 104.

Octava modală a lui 7 *varis* se divide deci funcțional prin două intervale disonante: la bază *cvintă micșorată*, iar la vîrf *cvartă mărită*:

Ambele spații disonante sînt dens folosite în melodie, polarizarea e spre „bază” fiind aici însă mult sporită din cauza relației extrem de tensivă de *cvintă micșorată* dintre „dominantă” fa și sunetul fundamental si:

2. ALTE VARIANTE ALE MODULUI 7 „VARIS”

Modul 7 „varis” prezintă și alte aspecte, pe care le vom grupa în două categorii:

- „varis” *diatonic* cu diverse trepte mobile;
- „varis” *enarmonic* utilizînd scara „agem” (cu sferturi de ton în componență).

Modul 7 „varis” (diatonic) cu trepte mobile

Pe fondul modului „varis” (diatonic) descris mai înainte, au fost compus cîntări utilizînd mobilitatea unor trepte ale acestuia, asupra cărora ne vom opri, pe scurt, în cele ce urmează.

a) Modul 7 „varis” cu treptele V și VII mobile

Spre a ilustra această variantă modală, vom analiza o melodie din repertoriul românesc:

T. Stupănu — VOSCREAȘA VII¹

¹ Apud Panțiru, Grigore. *Notafia și eharile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 248.

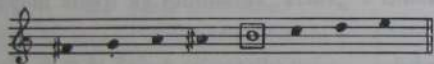


Prima parte a melodiei — frazele 1 și 2 — lucrează pe spațiul cvintei micșorate de la baza scării:

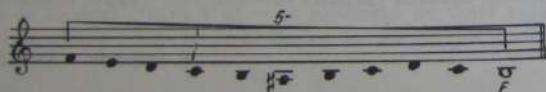


În cea de a doua parte însă — fraza nr. 3 și prima parte din fraza nr. 4 — melodia se avintă în spațiul superior al octavei modale, polarizînd spre si (treapta VIII) și colorînd cromatic două sunete: *fa diez* și *la diez*, treptele mobile ale modului.

Melodia astfel tratată capătă un profil expansiv — de mare luminozitate și deschidere față de cea precedentă —, exploatîndu-se ingenios, pe plan estetic, legea contrastului:

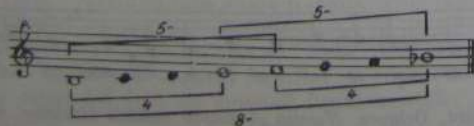


Ca într-o revenire de forma lied — A B A —, ultima parte a cîntării (frazele 4 și 5) ne readuce în zona inferioară a octavei modale, totul finindu-se printr-o frumoasă cadență de tip *locric*, cum este considerată în cîntul popular cadența pe spațiul cvintei micșorate descendente (*fa-si*):



b) Modul 7 „varis” cu treapta VIII coborîtă

O construcție modală *sui generis* întâlnim în cîntările diatonice „varis” bazate pe o scară avînd treapta VIII coborîtă:



Vom urmări caracteristicile de structură ale acestui „varis” într-o melodie din repertoriul grecesc¹:

KIRIE VASILEV



Prin alterarea coboritoare a treptei VIII — adică a lui *si bemol* din acutul octavei modale — în melodie apar două tipare (scheme) modale deosebite de caracteristice pentru muzica folclorică răsăriteană:



Melodia lucrează, așadar, printr-un schimb foarte original al celor două scheme modale: cvartă perfectă + cvintă micșorată, sau invers: cvintă micșorată + cvartă perfectă, una sau alta (cvartă perfectă sau cvintă micșorată) trecînd în zona înaltă ori cea gravă a melodiei. Deducem din aceasta că motreînd în zona înaltă ori cea gravă a melodiei. Deducem din aceasta că motreînd în zona înaltă ori cea gravă a melodiei. Deducem din aceasta că motreînd în zona înaltă ori cea gravă a melodiei.

¹ Apud Le Père J.B. Rebours, *Traité de Psalique*, pag. 117 (op. cit.)

În primul caz — cînd are „dominantă” pe *mi* — melodia poate să se îndrepte spre zona superioară a modului, dar în cel de-al doilea caz — cînd are „dominantă” pe *fa* — ea va gravita, prin atracția cvintei micșorate, spre „bază” și grav.

Asemenea subtilități funcțional-modale nu pot să-și aibă sorgintea decît în melosul popular, ceea ce constituie încă o dovadă a relației strînse dintre cîntarea bizantină și ambianța folclorică în care s-a dezvoltat.

O altă particularitate ce merită să fie semnalată — dacă mai este nevoie să relevăm aspecte ale modalismului răsăritean — constă în *atacarea melodică directă* a octavei micșorate, ce conțin limitele scării acestui interesant mod al muzicii bizantine:



Modul 7 „varis” cu mai multe trepte mobile

Mai nou, în creația bizantină contemporană, întîlnim un 7 „varis” cu o structură foarte colorată, în care apar mai multe trepte mobile în mod:

Dimitrie Cutavas — SLAVĂ ȚIE¹



Reținem din melodia citată deosebita mobilitate a celor 4 trepte ale „varisului” diatonic (treptele IV, V, VII și VIII), care creează relații croma-

¹ Cîntările octoihului (manuscris).

tie de un accent oriental foarte pronunțat, pe contul frazelor 1, 2 și 3, fraza nr. 4 fiind rezervată revenirii în modul „varis” pur:



Modul 7 „varis” enarmonic

În literatura muzicală neo-bizantină se mai întîlnește — e drept, foarte rar — și un mod „varis” de factură *enarmonică*, utilizînd deci, în structura sa, microtonurile sfert de ton.¹

Scara lui, de tipul „agem”, are configurația următoare:



„Baza” sau centrul polarizator al modului îl constituie sunetul și bemol, sferturile de ton fiind plasate între treptele III—IV și VII—VIII.

Melodica acestui mod face cadențe perfecte și finale pe fundamentala și bemol, iar cadențe imperfecte pe *do*, *re* și *sol*.

Convențional — în realitate modul rămîne în esență sa enarmonic — cîntările se interpretează în maniera tonalității diatonice și bemol major.

Redăm mai jos un fragment dintr-o cîntare avînd la bază modul „varis” enarmonic:

Hurmuz Hartofilax — AXION²



3. CÎNTAREA PAPADICĂ A MODULUI 7 „VARIS”

Pentru mulți dintre creatorii și interpreții muzicii bizantine din veacurile XVIII—XIX, cîntarea papadică a modului 7 „varis” (diatonic) a constituit o predilecție; de aceea s-au compus numeroase cîntări în acest mod.

¹ Apud Panțiru, Grigore. *Notafia și ehurile muzicii bizantine*, op. cit., pag. 250.
² Idem pag. 251.

De altfel, cântările papadice — destul de vechi ca origine — erau la modă în această vreme, constituind „piatra de incercare” pentru toți maestrii artei bizantine, în special pentru cei greci, de unde a fost preluat și de către paslții români.

Vom analiza caracteristicile cântării papadice a modului „Varis” printr-un model din repertoriul grecesc:

Iacob Protopsaltul-MELODIE LITURGICĂ VECHI¹

1a
Nin — e — b
di — na —
mis —
2
fon — u — fon — u — ra — no
Eh 6
on sin i — min a — a — ra
Eh 7 (varis)
3
fos — le — trev
4
u — le — trev — u — sin — i — du

¹ Apud Theodoru P. Fokeas. *Tamion Anthologies*, op. cit., Tomul I, 1851, pag 347—348.

5
i spo — re
6
spo — rer — e — te —
o ka si — levs
tis do
7
du thi — si — a mi — sti — ki te — le — li — o
8
me ni — do — ri — fa — ri
9
te pi — sti — ke po — tho aro —
10
sel — tho — men i — na me — fa — li zo —
11
is e — o — ni u — ghe — no me
12
tha A — li — lu — i — e

Planuri și analize modale

De la început melodia îmbracă, prin unduiri fine, mărunte, sunetul principal în mod: „baza” și din registrul grav.

Este de-a dreptul impresionantă persistența acestor unduiri suitoare și coboritoare în jurul sunetului fundamental și, epuizând aproape toate posibilitățile de lucru prin treptele sale conjuncte, după care cursul melodic se îndreaptă către sunetul *fa* — nota medie a „diapasonului” și totodată limita superioară a pentacordului micșorat *si-fa*:

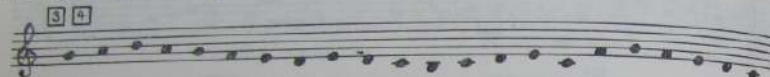
13

De îndată ce a fost atinsă nota *medie, fa* — sunetul axă de simetrie a scării modale —, cântarea stăruie pe acest sunet pentru a-l impune ca element predominant în zona sa de mijloc, procedând prin aceleași desene de lină broderie melodică:



Frază 1, în întregimea sa, ne-a fixat — aşadar — spaţiul optim de desfăşurare a melodiei modului „varis”: cel în grav, *si-fa*, pregătind trecerea melodiei — prin fraza nr. 2 — în spaţiul superior, *fa-si*. O inflexiune în cromaticul 6, din această frază, are darul să învieze cimpul modal creat de melodia „varis”.

Frazele 3 şi 4 readuc întreaga melodie în spaţiul modal inferior — printr-un profil aproape identic de unduire ascendentă şi descendentă — spre a cadenţa pe „baza” *si grav*:

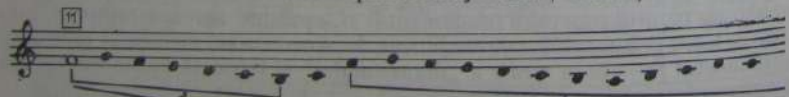


Începând cu fraza nr. 5, se proiectează un mare *anabasis*, care atinge culminaţia la sfârşitul frazei 6, când totul se petrece la vîrf, în zona de deasupra diapasonului central:



După cadenţa imperfectă (suspensivă) pe sunetul *do acut* urmează marea contrapantă melodică a frazelor 7, 8, 9 şi 10 (cu uşoare reîntoarceri la motive auzite mai înainte) spre zona de la baza scării modului, *fa-si*, pe care se insistă suficient prin frazele 11 şi 12, pentru a se conchide definitiv pe finala *si grav* (varis).

Redăm linia melodică a acestui persistent joc final, de esenţă modală loică:



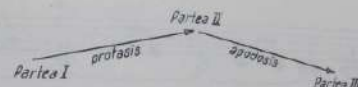
Remarcăm cum din frază se desprind în fapt trei subcadenţe (a, b, c), fiecare dezvoltându-se variaţional din cea precedentă, până ce ultima, mai augmentată decît toate, ne produce sentimentul deplină opriri a discursului muzical.

Aşadar, planul general al cântării prezintă la început o fixare modală în spaţiul inferior al scării (*si-fa*); urmează, la mijloc, umplerea melodică plină în acelaşi spaţiu de la bază, pentru a se încheia astfel această melopee cu frumos ton (nuanţă) de muzică orientală:



Pe plan estetic, după atmosfera mîlcomă a primei părţi, înviorată apoi de modulaţia în cromaticul 6, se ating, în miezul cântării, zone de mai mare patos melodic, culminînd cu *emfasis*-ul frazei 6, punctul cel mai înalt, după care urmează o liniştire treptată — cu lungi ecouri — în cadenţa finală a lui *si „varis”*.

Apare evident, în planul melodic, un mare crescendo structural, de tipul *protasis*, ce începe în partea I şi culminează cu fraza nr. 6 — punctul maxim de elan melodic —, după care, tot structural, melodia se destinde formînd linia *apodosis* a cântării:



Cu privire la *cadenţele cântării*, acestea nu respectă reguli precise în ceea ce priveşte sunetele „terminus”, cu o singură excepţie: cadenţele perfecte şi cea finală termină totdeauna pe *si grav* („varis”).

Cadenţele imperfecte se pot opri pe orice sunet, precum am întîlnit în melodice cadenţe pe sunetele: *mi, fa, sol, la, si* (acut) şi *do* (acut).

Formula melodică a cadenţelor perfecte este aproximativ aceeaşi, de profil descendent:



Cadenţa finală — după cum s-a văzut — prezintă însă o mai mare extensie, cu un desen melodic persistent pe scheletul cvintei micşorate de la bază, pe care putem s-o numim — atît ca structură, cît şi ca expresie — marea cadenţă loică a muzicii bizantine:



Incepiind printr-un elan către sunetul *si acut*, marea cadență se angajează apoi descendent pe toate treptele modului 7 „varis” într-o formulă ce sintetizează întreaga melodie.

Procedul se întilnește și la alte moduri bizantine — mai ales în stările papadice; de aceea trebuie consemnat ca făcînd parte din trivaliul compo-nistic obișnuit al acestei arte, bazat, evident, pe o anumită logică a construc-ției.

4. ISONUL ÎN CÎNTAREA PAPADICĂ „VARIS”

De regulă, isonul pentru cîntarea papadică a modului „varis” se poartă pe sunetul *si grav*, „baza” modului — exceptînd pasajele melodice modulante, unde isonul se transferă pe sunetul de cadență al respectivelor pasaje — sau pe alte sunete spre care polarizează clar melodia.

Vom exemplifica acompaniamentul cu ison la primele fraze din cîntarea papadică citată (Iacob Protopsaltul):



Din cauza isonului pe sunetul *si*, ia ființă, în cîntare, o armonie foarte strînsă — apropiată întrucîtva de *eterofonie* —, în care apar cele mai diso-nantice suprapuneri (armonii de secunde mari și mici), dar acestea nu jenează în stilul de interpretare neo-bizantină. Dimpotrivă, ar fi să se comită cea mai mare inadvertență armonică în stilul respectiv aducînd în cîntarea de

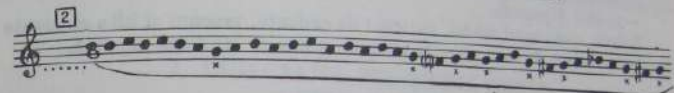
mai sus un ison pe sunetul *sol grav*, cum ar cere armonia tonală clasică (*sol-si-re*).

Ținînd cont de configurația locrică a melodiei, ea se pretează mult mai mult trivaliului polifonic decît celui armonic, iar în ceea ce privește abundența disonanțelor, în viziune verticală, cîntarea bizantină nu numai că n-ar ocoli o asemenea abundență, ci chiar o caută, ca una ce-i este specifică atît în for-me structurale, cît și în spiritul acestei arte.

Așadar, armonia cu ison, pentru prima parte a frazei 1, va fi intensă disonantică — în multe cazuri trece pe eterofonie —, iar în cealaltă parte se va desfășura pe fondul cvintei micșorate *si-fa*:



Procesul de eterofonizare a armoniei va apare mai insistent în fraza nr. 2, de îndată ce isonul se transferă pe sunetul *sol*, melodia venind mereu în albia acestuia printr-un joc de trepte alăturate disonantice:



EHUL 4 (MIXOLYDIOS)

Modul autentic 4 („tetartos“)

Cel de-al patrulea mod diatonic al muzicii bizantine prezintă cîntări mult mai diversificate decît celelalte moduri, pentru fiecare din cele trei stări (ipostaze) ale sale:

- modul 4 stihiraric;
- modul 4 irmologic numit și *leghetos*;
- modul 4 papadic.

Scările, angrenajul modal, sistemul de cadențe, precum și alte elemente morfologice diferă de la o stare la alta; de aceea se studiază separat.

A. MODUL 4 STIHIRARIC

Cîntările modului 4 stihiraric folosesc o scară *diapason* avînd ca primă treaptă sunetul *re*, ca și scara modului diatonic 1.

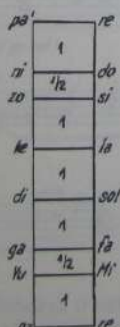
În ceea ce privește intonația, scara modului comportă — ca și celelalte moduri diatonice — două variante:

- intonația autentică (bizantină), cu tonuri mari și tonuri mici;
- intonația convențională, cu tonuri de o singură mărime.

1. SCARA MODULUI 4 STIHIRARIC



Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari, mici
și semitonuri)

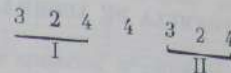


Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

După cum se poate observa, scara autentică (bizantină) are în componența sa:

- tonuri mari, de 4 secțiuni, între treptele III și IV, IV și V și VII și VIII;
- tonuri mici, de 3 secțiuni, între treptele I și II și V și VI;
- semitonuri („tonuri mai mici“) între treptele II și III și VI și VII.

Cu alte cuvinte, ea se formează din două dispoziții pozitive intervalice similare (I și II), despărțite la mijloc printr-un interval de ton mare (*sol-la*), ce constituie axa de simetrie a scării modale:



Așadar, ca structură, scara modului 4 stihiraric este identică cu aceea a modului diatonic 1; deosebirile vor apare însă în sistemul de cadențe, precum și în repartizările funcționale proprii autenticului 4, deci în angrenajul funcțional modal.

2. ANGRENAJUL FUNCȚIONAL MODAL
SUNETE PRINCIPALE

Cîntările ehului 4 stihiraric folosesc, pe plan funcțional, două sunete ca „bază“:

- „bază“ principală pe sunetul *mi* (treapta II a scării), pe care se fac cadențe interioare și cadențe finale;
- „bază“ secundară pe sunetul *re* (treapta I a scării), comună și ehului 1 stihiraric.

În cazul că melodia cadențează pe sunetul *mi*, cealaltă „bază“, *re*, își pierde această funcție, devenind „subtonul“ celei dinții (*subtonum modi*), designînd astfel un joc foarte mobil al celor două sunete principale ale stihiraricului 4.

Din cauza similitudinilor ce există între melodia stihiraricului 4 și aceea a stihiraricului 1, polarizările și cadențările pe sunetul *mi* — „bază“ principală a modului 4 — constituie factorul esențial ce le deosebește.

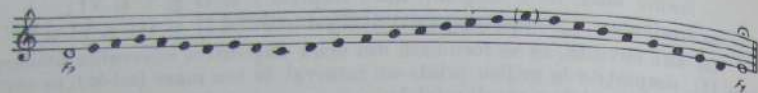
Drept „dominantă“ în cîntările stihirarice ale modului 4 servește sunetul *sol* (treapta IV), ce se impune permanent ca element de elevație și persistență melodică.

Există, așadar, trei sunete (trepte) cu greutate funcțională deosebită în cîntările modului 4 stihiraric: *mi*, „bază“ principală, *re*, „bază“ secundară, și *sol*, „dominantă“:



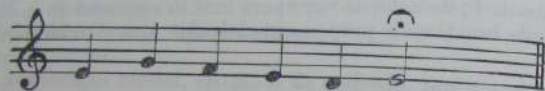
Ca întindere, melodiile stihiricului 4 nu trec decât excepțional de jumătate superioară a diapasonului modal:

Scara melodică a modului 4 stihiric



3. FORMULA DE ACORDAJ

În scopul intrării în atmosfera și ambianța intonațională a modului diatonic 4, în varianta stihirică, se utilizează formula melodică următoare:



Formula începe cu un salt la „dominanta” *sol*, apoi, printr-o linie coborândă, atinge sunetul *re* și se oprește firesc pe sunetul *mi*, „baza” principală a modului.

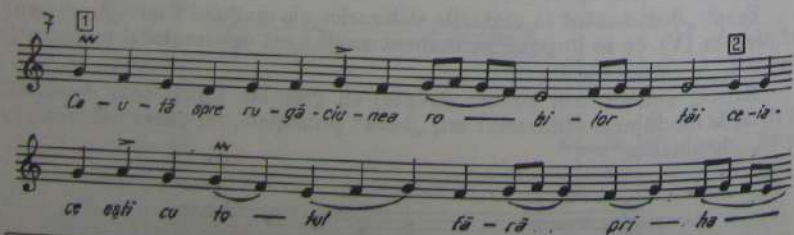
4. CÎNTAREA STIHIRICĂ A MODULUI 4

Melodia stihirică a modului 4 prezintă ca factură unele similitudini cu aceea a modului 1, mai ales prin formulele care gravitează și cadențează pe „baza” secundară *re*.

În toate cazurile însă, formulele melodice care polarizează și cadențează pe „baza” principală *mi* estompează impresia lăsată în mod de formulele comune ca structură celor două ehuri.

Vom urmări asemenea caracteristici într-o melodie din repertoriul românesc de cântări bizantine:

Anton Pann — STIHIAVNA



¹ Prescurtare din Bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar (op. cit), pag. 61

a) Formule melodice și planuri modale în ebul 4 stihiraric

Prima frază a cîntării citate se deapănă împrejurul „dominantei” sol, impunînd de la început această funcție în stihiraricul modului 4:



Fraza următoare — nr. 2 — gravitează spre „baza” secundă re a modului 4, printr-o linie melodică identică variantei stihirarice a modului 1, neaducînd deci nimic deosebit ca structură pentru ebul în care ne aflăm (stihiraricul 4):

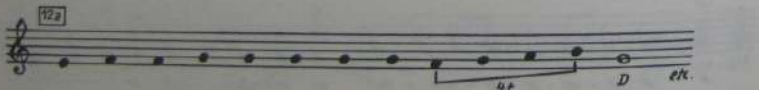


Rolul de a impune o melodică proprie stihiraricului 4 îi revine frazei nr. 3, care investeste cu destulă forță atractivă (gravitațională) sunetul mi, principala „bază” a modului, îndepărtînd astfel — pentru moment — impresia modală a ebului 1 stihiraric:



În continuare, melodia va folosi alternativ formule comune modului 1 stihiraric, ca în frazele 4, 5, 8, cu cele proprii modului 4 stihiraric, ca în frazele 6, 7, 9, 10, care afirmă permanent cele două sunete predominante caracteristice: „baza” mi și „dominanta” sol.

Mai caracteristice acestei variante a modului 4 sînt însă formulele melodice ce se deapănă pe spațiul tensiv al cvartei mărite fa-si din frazele 11 și 12 a:



¹ În practica amatoriască din zilele noastre, melodia stihiraricului 4 se întonează cu si bemol, ceea ce constituie o inadvertență pentru autenticitatea și particularitatea acestui mod, cunoscut fiind că intonarea cvartei mărite (tritonului) n-a constituit niciodată o problemă pentru artele muzicale de tip oriental. Există desigur și variante care folosesc uneori, în stihiraricul 4, alterarea coboritoare a treptei si, dar aceasta se face accidental, însemnîndu-se expres în partitură prin ftoarea respectivă — so ifes (si bemol).

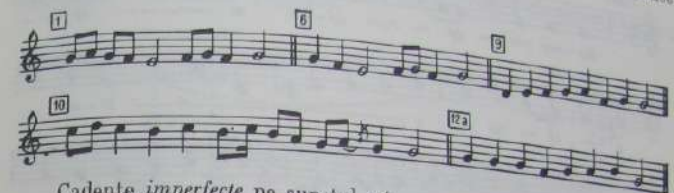
b) Cadențele în stihiraricul modului 4

Pentru modul 4 stihiraric, definitorii sînt cadențele pe care le face melodia pe sunetul mi — „baza” principală — și pe sunetul sol — „dominanta” modului.

Cadențele pe sunetul re, cea de a doua „bază” a modului — după cum s-a arătat deja mai înainte —, sînt comune, prin structură, și modului 1 stihiraric.

În cîntarea citată, am întîlnit majoritatea cadențelor caracteristice modului 4 stihiraric, pe care le redăm mai jos:

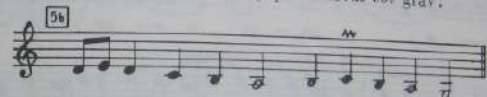
Cadențe imperfecte pe sunetul sol



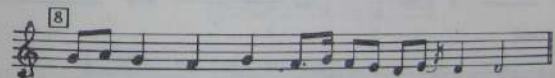
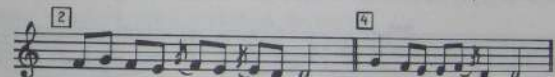
Cadențe imperfecte pe sunetul mi



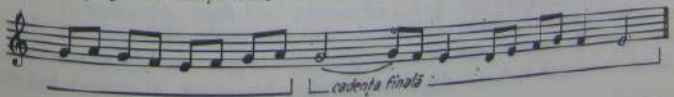
Cu totul excepțional, mai ales cînd textul literar o cere, se întrebuițează și o cadență imperfectă (suspensivă) pe sunetul sol grav:



Cadențe perfecte pe sunetul re („baza” secundară)



Cadența finală, totdeauna pe sunetul mi („baza” principală a modului)



În cântările mai noi întâlnim modele utilizând alterarea variată a treptelor modului 4 stihiraric, care prezintă un plus de culoare stilistică rezultând dintr-un proces componistic mult mai elaborat:

Dimitrie Cutavas — din **VECERNIER** (manuscris)

7
Liridit

Doa-mne stri — ga — t-am că-tre fi — ne a —
u — zi — mă a — u — zi — mă
Doa — mne Doa — mne stri — ga — t-am că-tre
fi — ne a — u — zi — mă ia a —
min — te gla — sol ru — gă — ciu — ni
me — le cînd strig că — tre fi — ne, a —
u — zi — mă Doa — mne

Scara modală

baza finala

B. MODUL 4 „LEGHETOS“

Dintre cântările eului diatonic 4, mai frecvente sînt cele în starea *irmologică*. Ele păstrează o mai mare individualitate (personalitate) a modului, numit, în această variantă, după terminologia bizantină, și modul *leghetos*.

1. SCARA MODULUI 4 „LEGHETOS“

Melodica modului 4 „leghetos“ folosește tot o scară diatonică, dar cu „baza“ pe sunetul *mi*, care nu împarte aici importantul său rol modal cu alt sunet. Prin rolul său deosebit, sunetul *mi* trece ca treapta I („bază“) în scara modală respectivă.

Modul „leghetos“ elimină deci cea de a doua „bază“, sunetul *re*, din varianta stihirarică, transformîndu-l într-un veritabil „subton“ (*subtonum modi*).

Mai jos redăm dispozitivul intervalic — în intonație autentică și convențională — al scării „leghetos“:

Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari, mici
și semitonuri)

Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

2. FORMULA DE ACORDAJ

Formula de acordaj pentru modul 4 „leghetos“ este extrem de concisă, cuprinzînd doar „dominantă“ modului — sunetul *sol* și „baza“ lui — sunetul *mi*, unite printr-o notă melodică de pasaj:

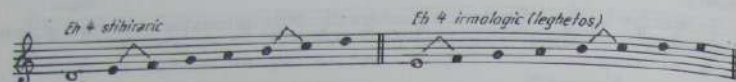
O asemenea formulă reflectă noile repartizări funcționale ce predomină în melodica de tipul „leghetos“.

3. ANGRENAJUL MODAL SUNETE PRINCIPALE ÎN MODUL „LEGHETOS“

În varianta „leghetos“ a modului 4, după cum s-a menționat mai înainte, două sînt sunetele spre care polarizează și cadențează melodia: „baza“ *mi* și „dominantă“ *sol*, restul sunetelor fiind subordonate acestora pe plan funcțional.

O asemenea distribuție funcțională a sunetelor face din cîntarea „leghetos” varianta cea mai autentică a modului 4, separîndu-l complet de similitudinea lui cu ehlul 1 stihiraric și transformîndu-l într-un mod cu o structură și fizionomie distinctă (proprie).

De fapt, din studiul comparat cu modurile diatonice medievale, rezultă că varianta stihirică a modului 4 — care are cele mai mari apropieri cu modulul 1 — folosește o scară de structură *dorică* (mod de *re*), pe cînd varianta „leghetos” (irmologică) întrebunțează o scară de structură *frigică* (mod de *mi*):



4. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ („LEGHETOS”) A MODULUI 4

Ca de obicei, vom urmări caracteristicile de structură ale modului „leghetos” prin două cîntări: una din repertoriul românesc și cealaltă din repertoriul grecesc.

Stefăniache Popescu — TU DUPĂ VREDNIE:



Theodoru Fokeas — din OKTOICHOS



Formule melodice și cadențe în modul „leghetos”

După cum rezultă din cîntările citate, melodia „leghetos” se distingează pe fraze muzicale asimetrice, de o concizie extremă — ca de altfel toate cî-

¹ Musikimelissa. Tomos devteros, op. cit., pag. 58.

¹ Apud Popescu-Pasărea, I. Noul Idiomelar, op. cit., pag. 192.

tările irmologice —, pe formule de ritmică egală, exceptînd opririle cadențiale, marcate prin valori duble (doimi) și triple (doimi cu punct).

Tempoul viu al cîntărilor nu permite ornarea bogată a liniei melodice, iar succesiunile de tip melismatic apar mai rar, neafectînd factura irmologică a melodiei.

a) *Formulele melodice* se alcătuiesc — cu mici excepții — prin trepte conjuncte, salturile mai mari apărînd doar la legătura dintre fraze.

Tiparele modale în care se toarnă melodia „leghetos” se compun din cvarțe și cînte de structuri variate (micromoduri suboctaviante), în care apar uneori și inflexiuni în alte zone modale, ca în cîntarea românească citată:



b) *Cadențele melodice* în eul 4 „leghetos” se fac, de regulă, pe două sunete:

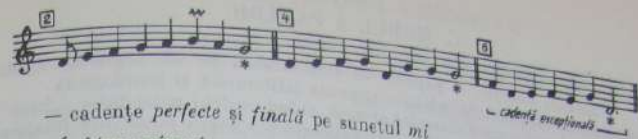
- *imperfecte* (suspensive) pe sunetul *sol* („dominantă” modului);
- *perfecte și finale* pe sunetul *mi* („bază” modului).

În rare cazuri vom mai întîlni și cadențe cu caracter suspensiv pe sunetul *re* („subtonul” modului).

Individualitatea modului „leghetos” devine — așadar — și mai bine conturată datorită unui sistem simplu, dar bine încheiat, de cadențe, ce fac imposibilă orice tratare echivocă (ne referim la posibila confundare cu eul 1), mai ales că predominante în mod sint cadențele perfecte pe sunetul fundamental *mi*.

Redăm în continuare cadențele cele mai frecvente ale modului 4 „leghetos”, selectate din cîntările citate.

— cadențe *imperfecte* pe sunetele *sol* și *re*

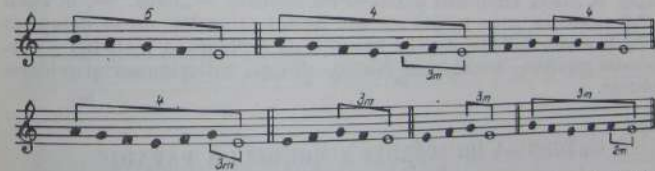


— cadențe *perfecte și finale* pe sunetul *mi*



Conchizînd, în privința cadențelor perfecte și finale „leghetos”, acestea sfîrșesc totdeauna pe sunetul fundamental *mi* (treapta I a scării „leghetos”).

Profilul lor melodic este, în genere, *descendenți*, formîndu-se pe spațiul unei cînte, cvarțe, terțe sau secunde, astfel:



Desigur, un cercetător neavizat, surprins de existența unui mod cadențînd frecvent pe sunetul *mi*, s-ar lăsa repede tentat — într-o prelucrare sau analiză pe plan vertical — să-i atribuie o armonie tonală, printr-un acord cu fundamentală *do* (*do* — *mi* — *sol*).

Nimic mai nefiresc și mai nepotrivit decît o asemenea tratare armonică, de îndată ce sunetul *mi* — „bază” modului „leghetos” — își afirmă cu tărie de sunet fundamental polarizator pentru toate cîntările modului respectiv.

Cîntările „leghetos” pun — pe planul tratării armonice modale — aceleași probleme și cer aproximativ aceleași soluții ce decurg din melodiile populare care au la bază modul *frigic*.

Cîntările modului 4 papadic se structurează pe un angrenaj modal cu totul deosebit față de celelalte variante (stihirică și irmologică).

Ele folosesc o *scară diatonică* proprie, avînd centrul polarizator („baza”) pe sunetul *sol* și un dispozitiv intervalic similar scării *mizolidice* (majorul cu treapta VII coborîtă).

1. SCARA MODULUI 4 PAPADIC

Intonație autentică
(hicantă, cu tonuri mari, mici
și semitonuri)

Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

2. ANGRENAJUL MODAL
SUNETE CU FUNCȚII PRINCIPALE

În angrenajul modal al oricărei cîntări papadice, un singur sunet se încarcă de atracție funcțională precisă și consecventă — „baza” —, în cazul de față sunetul *sol*, prima treaptă a scării. Restul sunetelor nu se detașează cu funcții modale distincte, datorită libertății de evoluare a melodiei — facturii sale specifice — deschise aici oricăror direcții inflexionare și oricăror cadențări.

3. FORMULA DE ACORDAJ A MODULUI 4 PAPADIC

Pentru varianta papadică a modului 4 se întrebuițează o formulă de acordaj cu totul particulară, întîlnită — de obicei — ca figură melodică la sfîrșitul cîntărilor în acest gen. Ea este alcătuită dintr-o undă melodică scurtă utilizînd *broderia* — superioară și inferioară —, precum și un *echappe* în jurul sunetului *sol*, „baza” modului:



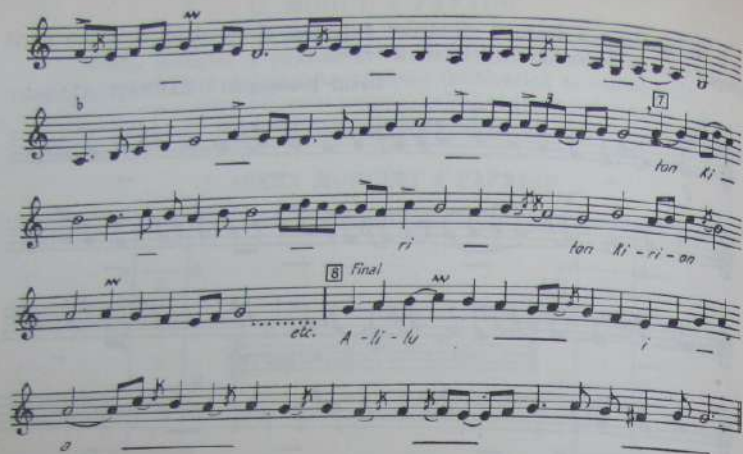
Alterarea treptei VII a modului (*fa diez*) apare doar la cadențele finale, cu scopul de a crea sentimentul desăvîrșitei opriri pe „baza” *sol*.

4. CÎTAREA PAPADICĂ A MODULUI 4

În analizarea facturii cîntărilor papadice ale modului 4 ne-am oprit asupra unei melodii din repertoriul grecesc:

Danil Protopsaltat — LĂUDAȚI (Hidoneic)¹

¹ Apud Tamion Anthologies, para Theodoru Fokeas, En Konstantinopoli, Bibliothicon Gheorghiu Seftanidu, 1869, Tomos trios, pag. 379.



Formule și cadențe în ebul 4 papadic

a) Cu privire la *formulele melodice* ale modului 4 papadic — după cum se observă din cîntarea citată — acestea se caracterizează prin următoarele elemente:

- predomină procedeele de lucru libere, improvizatorice;
- melodia procedează prin intervale mici conjuncte;
- trecerile de la o zonă modală la alta se fac progresiv, după ce melodia „calcă” intens primul spațiu modal — cel de la bază;
- culminațiile de frază sint pregătite minuțios, iar desinențele se desfășoară pe suprafețe largi, pînă la cadențare.

În privința travaliului, totul în melodia papadică a ebului 4 — ca de altfel și a celorlalte moduri — se bazează pe improvizație componistică liberă; de aceea nu pot exista și nu se disting formule modale prototip, nici nu apar reeditări ale unor motive melodice, ca pornind dintr-un tipar prestabilit de creație.

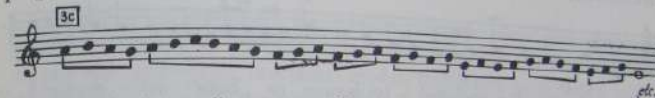
Se improvizează în fiecare frază, în fiecare inciză, în fiecare parte componentă a melodiei.

Impresionează — din nou trebuie să remarcăm acest lucru — „plinătatea” inspirației, densitatea melodiei pe fiecare spațiu modal — de la cel mai strîns pînă la cel mai deschis —, nesfîrșita ei unduire pe arcuiri mai mici sau mai mari, cu alte cuvinte, proiectarea simțirii (gîndirii) componistice în infinitul melodic, transfigurarea și ridicarea muzicii dincolo de concretul textului vorbit.

Cum poate fi altfel calificată — spre exemplu — construcția melodică, cu care sîntem confrunțați încă de la începutul cîntării?



La fel, ce alt sentiment ne pot produce — decît infinitul melodic — țesăturile de migală ce se întîlnesc peste tot, ca, spre exemplu, cele de la sfîrșitul frazei nr. 3 grupate distinct în mici celule melodice ornamentale, unduite progresiv pînă la cadențare?



Este încă o confirmare a predilecției creatorilor de artă bizantină pentru desenhuri melodice mărunte, încrustate pe arcade ce urcă progresiv, aproape în spirală (un fel de volute) pînă la *emfasis*-ul melodic, urmate apoi de mari linii de *anabasis-katabasis* caracteristice cîntării papadice.

Plimbarea melodiei pe largi spații — aproape de dublă octavă — rămîne, de asemenea, o conduită a cîntării papadice respective.

De observat că drumul spre culminație (*emfasis*) este totdeauna urmat de o contrapantă largă, ce nu ezită să se prelungească pînă în regiunile foarte joase ale „disdiapasonului” modal — pînă la *sol* grav —, după care treptat se va ridica în zonele mediane ale modului:



b) *Cadențele* cîntării papadice se alcătuiesc de asemenea liber, singura regulă fiind de a prepondera cele pe sunetul principal al modului — sunetul *sol* („baza“).

Ca atare, în cîntarea citată, am întîlnit:

— cadențe *interioare* (medii) și *finale* pe sunetul *sol*, treapta I;

— cadențe *interioare* pe sunetul *mi*, treapta VI;

— cadențe *interioare* pe sunetul *do*, treapta IV.

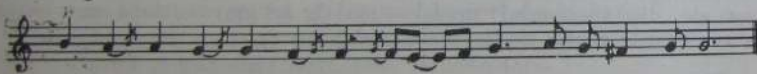
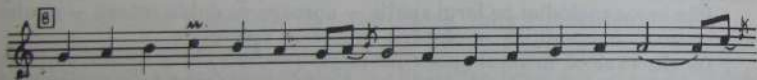
De remarcat că fiecare dintre acestea servesc drept final de fraze lungi, extinse, deci n-au caracter suspensiv — cu excepția celei realizate în regiunea cea mai gravă a modului, pe sunetul *sol*:



Pentru a contrabalansa o asemenea „cădere“ a melodiei în grav, pasajul următor cadenței va realiza o urcare directă pînă dincolo de „baza“ modului (*sol* central), denotînd o mișcare compensatorie în alcătuirea melodiei:



Cadența finală a melodiei — totdeauna pe „baza“ *sol* — prezintă o pregătire specială, ce anunță încheierea (concluzia) întregului discurs muzical (fraza nr. 8). Alterarea treptei VII (*fa diez*) vine să întărească oprirea pe sunetul „baza“, creînd sentimentul de desăvîrșită încheiere a cîntării:



EHUL 8 (HYPOMIXOLYDIOS)

Plagalul modului autentic 4 („plaghios tetartos“)

Dintre modurile neo-bizantine, cel mai apropiat ca factură și etos de muzica europeană occidentală se prezintă modul diatonic 8, plagalul 4, asemănător cu majorul natural din conceptul tonal de creație, în speță cu *do* major.

Spunem „asemănător“, și nu identic, intrucît — după cum vom vedea — cîntarea bizantină își păstrează totuși particularitățile sale, mai ales în ceea ce privește angrenajul funcțional modal, mobilitatea unor trepte, sistemul de cadențe etc.; iar pe deasupra, modul 8 are două forme (ipostaze) distincte: una cu „baza“ pe sunetul *do*, iar alta cu „baza“ pe sunetul *fa* — de aceea asemănările trebuie gîndite cu destulă relativitate.

Cele două forme ale modului 8

Din melodica modului 8 se desprind — după cum am afirmat mai înainte — două forme distincte:

— o *formă modală principală*, cu „baza“ pe sunetul *do*, lucrînd după principiul „diapasonului“;

— o *formă modală secundară*, cu „baza“ pe sunetul *fa*, lucrînd după principiul „roții“, prin suprapuneri de tritonii (cvarter + cvarter).

Diferențierea va apare numai la cîntările stihirarice și imnologice, suse — după cum s-a arătat — unor legi de construcție și principii modale precise. Ea nu mai apare în cîntările papadice ale modului 8, care, prin caracterul lor, prezintă forme structurale libere, nerestrictive.

Cele mai multe și mai reprezentative cîntări ale modului 8 păstrează prima sa formă, cea cu „baza“ pe sunetul *do*, cu care începem analizele și considerațiile privitoare la acest mod.

1. SCARA DIAPASON A MODULUI 8 DE ACEASTĂ FORMĂ

Modul 8 în forma sa principală folosește o *scară diatonică* avînd „baza” pe sunetul *do*, alcătuită după principiul *diapasonului*, deci cu dispozitivul intervalelor ce rezultă din succesiunea tuturor celor 7 trepte:

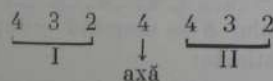
Intonație autentică
(bizantină, cu tonuri mari, mici și semitonuri)

Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)

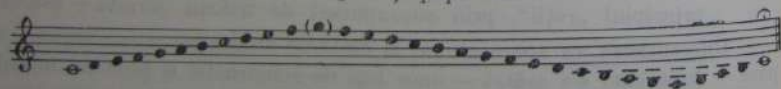
De observat, ca și la celelalte moduri diatonice, că intonația pură, bizantină, a scării are în vedere existența între treptele sale conjuncte a trei feluri de intervale:

- tonuri mari (de 4 secțiuni), între treptele I și II, IV și V, V și VI;
- tonuri mici (de 3 secțiuni), între treptele II și III, VI și VII;
- semitonuri (de 2 secțiuni), între treptele III și IV, VII și VIII.

Analizate în succesiune, ele formează două grupe identice de intervale, avînd un ton mare — de 4 secțiuni — ca axă de simetrie:



Scara generală a cîntărilor modului 8 cu „baza” pe *do* cuprinde un ambitus destul de larg, dacă luăm în considerare toate cele trei stări (varianțe) ale modului — stihirică, irmologică și papadică:



2. ANGRENAJUL FUNCȚIONAL MODAL SUNETE PRINCIPALE ÎN MOD

Funcția principală — „baza” modului — este îndeplinită de sunetul *do*, treapta I a scării.

În melodie, acest sunet se comportă ca atare, fiind centrul către care converg toate celelalte sunete cu funcții secundare, deci acest sunet constituie elementul principal de referință modală.

Greutatea lui funcțională poate fi într-adevăr asemuită cu aceea a tonicii *do* din tonalitatea *do major*, sau — cum este cazul în fizică — cu aceea a unui sunet fundamental față de armonicele sale.

Al doilea sunet ca importanță funcțională în mod — „dominantă” — se constituie pe sunetul *sol*, treapta V a scării diapason.

Pe aceste două sunete — „bazul” *do* și „dominantă” *sol* — se rezemă cvartă:



Dacă în acest angrenaj ar apărea cu funcție importantă și sunetul *mi* — treapta III în scară —, atunci el ar fi identic cu cel întîlnit în tonalitatea *do major*. Dar nu! Sunetul *mi*, care determină starea majoră a tonalității, nu are aici acest rol, pentru bunul motiv că în conceptul modal, în genere, n-a fost și nu există atributul de stare majoră — sau minoră — în mod.

Pe de altă parte, treptele III și VII (sunetele *mi* și *si*) care în tonalitate îndeplinesc funcții de sensibile, în modul 8 sînt tratate prin prisma funcționalității strict modale, urmînd alte principii decît cele tonale.

Iată de ce octava modală a eului 8 se divide corect prin formula pentacord + tetracord, și nu suportă o divizare de tip tonal (tetracord + tetracord), fapt care rezultă, de altfel, din cîntările acestui mod:



3. FORMULA DE ACORDAJ

Pentru a intra în atmosfera modului diatonic 8 se utilizează formula:



El conține puține elemente de configurare modală, dar fixează precis „bazul” modului — sunetul *do* — cu ajutorul căruia se poate trece la interpretarea textului muzical în eul 8.

4. CÎNTAREA STIHIRARICĂ A MODULUI 8 cu „baza“ pe do

Pentru întreaga muzică bizantină, cîntările stihirice ale modului 8 cu „baza“ pe do reprezintă un fond caracterizat, pe de o parte, prin varietatea formulelor melodice și cadențiale, iar pe de alta, prin aspectul lor luminos, impunător, uneori chiar măreț și majestuos.

Marile doxologii, imnuri și axioane capătă o strălucire aparte cînd sînt compuse în stihiricul modului 8.

O asemenea atmosferă și expresie ne sugerează cîntarea de mai jos, extrasă din repertoriul românesc, pe care o redăm în întregime pentru frumusețea și valoarea sa emoțională:

Anton Pann — AXION

De ti-ne se bu-cu-ră ce-ea-ce ești
pli-nă de dar toa-tă făp-tu
ra so-ba
rul în-ge-resc în-ge-resc
și nea-mul o-me
ne eac, o-me-nesc ce-ea-ce ești lă-caș
sfin-țit și rai-cu-vin-tă-țor
la-u-da fe-cio-fe-cio-ri

¹ Apud Popăscu-Pasărea, I. Cîntările Triodului. București, 1903, p. 35.

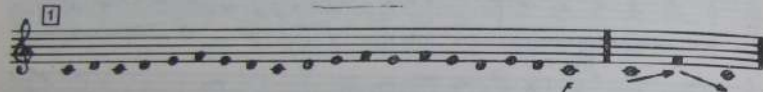
ei din ca-re Du-mne-zeu s-au în-tru-pat
și prunc-să fă-cut cel mai
na-in-te de-veci Du-mne-zeu
no-ștru că mi-tra-țo
scă-un, o-au-fă
cul-et pin-te-ce pin-te-ce-le
tău-mai de-sfă-țat de-rit ce-ru-
ri-le l-au-lu-crat
l-au-lu-crat. De ti-ne se bu-
ce-ră
ce-ea-ce ești pli-nă de do-
ra-toa-tă făp-tu



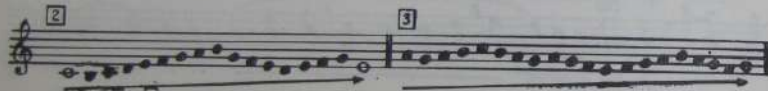
Formule melodice. Planuri modale

Cîntarea citată începe printr-o melodie „temă” (frază 1) menită a ne introduce în atmosfera modului 8 și a crea premisele unei dezvoltări după toate legile componistice.

Întreaga frază afirmă „ab initio” supremația sunetului fundamental al modului, îmbrăcîndu-l printr-o țesătură melodică progresivă pînă la cvarta superioară și înapoi:



Frazele 2 și 3 ridică suprafața de desfășurare a melodiei la înălțimea „dominantei” *sol*, pe un drum aproape tonal (*do-mi-sol*):

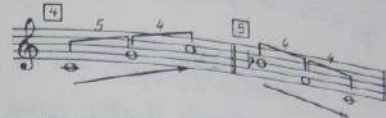


Cu fraza nr. 4, construită prin procedee secvențiale, melodia parcurge treptat întregul diapason modal — de la *do*, prima treaptă, pînă la octava lui (*do'*) —, încărcîndu-se, cu fiecare secvență, de elanul necesar urcării spre un prim punct culminant (*emfasis*) al cîntării, după care, printr-o linie melodică descendentă (frază nr. 5), descarcă treptat tensiunea acumulată mai înainte, încheind o primă parte a melodiei cu o cadență perfectă pe „baza” *do*.

Impresionează aici, în mod deosebit, acel mare *anabasis* — *katabasis* cu încărcările și descărcările tensionale respective, care, pe fondul expansiv, al modului 8, capătă o expresie mai puternică decît în orice alt mod:



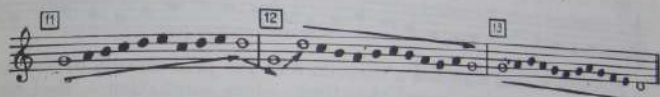
Desprindem din această frumoasă arcuire secvențială încă un principiu de construcție modală în unele cîntări ale ehului 8: pe panta suitoare (*anabasis*), melodia lucrează după schema *cîntă + cîntă* (*do-sol-do*), iar pe contrapantă (*katabasis*) urmează o altă schemă modală — *cîntă + cîntă* (și *bemol-fa-do*¹):



În frazele următoare, discursul muzical va fi reluat după aproximativ același principiu, creîndu-se noi acumulări tensive și o nouă culminație — cea mai importantă din întreaga cîntare —, subliniată de altfel printr-o cadență înaltă pe sunetul *re*, din afara diapasonului:



De reținut, în acest punct al analizei, mersul melodiei pe cadrul a două dominante în suită pitagoreică ascendentă și descendentă: *sol-re-sol*, realizat pe dimensiunile a trei fraze — 11, 12 și 13:



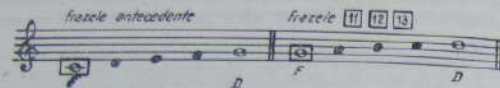
Se formează pe această cale o nouă „constelație modală” centrată, de data aceasta, pe „dominanta” *sol*, ca o tendință permanentă de deschidere a suprafețelor modale, în ehul 8, spre elemente luminoase.

Acompanierea frazelor respective cu isonul cerut de melodie ne face să sesizăm ușor noua bază modală mutată pe terasa „dominantei” *sol*:



¹ Observația poate fi deosebit de utilă pentru armonizarea modală a pasajelor respective.

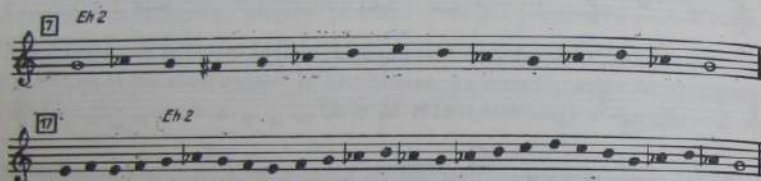
În fapt, începând cu fraza nr. 11 intrăm într-un proces modulatoriu de tipul „roții” de cvintă, conform schemei:



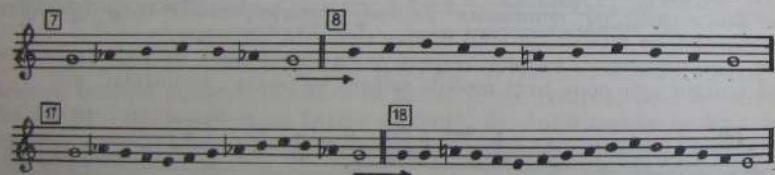
Cît privește isonul pe sunetul *re*, el este împrumutat — ca și cadența respectivă — din modul 4, autenticul modului 8, deci nu aparține organic acestui.

În partea ultimă a cîntării (frazele 14—20), cursul melodic reintră firesc pe făgașul modului 8, treapta *sol* reluindu-și rolul de „dominantă”; iar polarizările principale se adresează acum din nou „bazei” *do*.

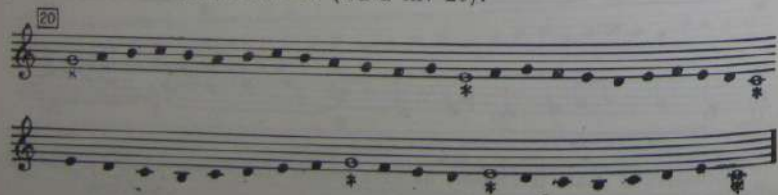
Ca elemente modale mai semnificative trebuie menționate, de asemenea, îmbogățirea și colorarea facturii modale prin emergența (ieșirea) melodiei — în frazele 7 și 17 — din fluidul diatonic spre cel cromatic, procedeu întâlnit adesea în cîntările stihirarice ale modului 8:



Revenirile în albia diatonică a modului 8 se fac prin simpla modificare a treptelor care au condus desenul melodic în pinza cromatică — deci fără vreo pregătire specială:



În încheiere, cîntarea realizează pe plan modal un drum simetric cu cel de la început — dar într-o ordine inversă. Evantaiul melodic se deschidea în primele fraze pe schema modală *do-mi-sol* (frazele 1, 2 și 3), iar acum, la sfîrșit, același evantai se închide (stringe) spre cadență, folosind drumul pe o schemă inversă, *sol-mi-do* (fraza nr. 20):



Semnăind un asemenea aspect de natură structurală, avem în vedere construcția logică, de o anumită arhitectură și după un plan componistic gîdit, în realizarea acestei cîntări, în consecință și un stadiu superior de evoluție în creația compozitorului său.

Cadențele stihirarice ale modului 8 Tipologii cadențiale

Foarte variate ca structură se prezintă cadențele în cîntările stihirarice ale modului 8 în forma sa principală, care utilizează următoarele tipuri (modele):

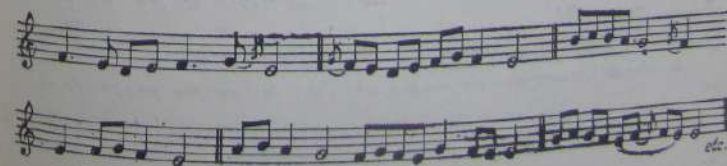
- cadențe *imperfecte* (suspensive) pe sunetele *sol* și *mi* (treptele V și III);
- cadențe *imperfecte* pe sunetul *re* (treapta II) și pe sunetul *do* acut (ca excepție);
- cadențe *perfecte* și *finale* pe sunetul *do* (treapta I);
- prin excepție — și anume, cînd o cîntare nu este independentă, ci face parte dintr-un ciclu mai mare — se întîlnește o cadență *finală* pe sunetul *mi* (treapta III).

Redăm, în continuare, un catalog de cadențe stihirarice în modul 8, majoritatea fiind extrase din cîntarea citată mai înainte (de Anton Pann).

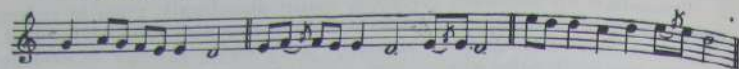
- cadențe *imperfecte* pe sunetul *sol* (treapta V)



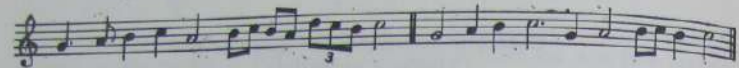
- cadențe *imperfecte* pe sunetul *mi* (treapta III)



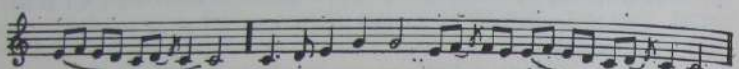
— cadențe imperfecte pe sunetul re (treapta II)



— cadențe imperfecte pe sunetul do acut



— cadențe perfecte și finale pe sunetul do (treapta I)



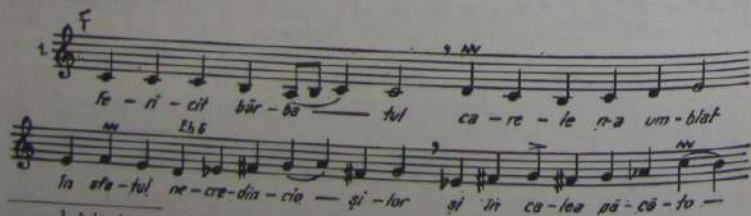
5. CÎNTAREA IRMOLOGICĂ A MODULUI 8 CU „BAZA“ PE DO

Melodica modului 8 în varianta *irmologică* se desfășoară într-o mișcare de tipul „giusto“ — deci bine măsurată — de o viteză constantă și pe un ritm predominant silabic (o notă = o silabă), exceptând unele distribuiri melismatice, care nu schimbă caracterul și structura tipică a acestei variante. Drept urmare, formulele melodice și cele de cadență sint condensate, alcătuind fraze scurte ce parcurg repede spațiile modale.

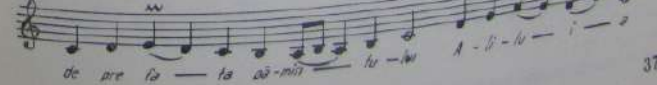
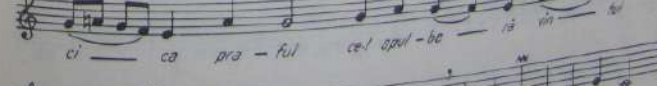
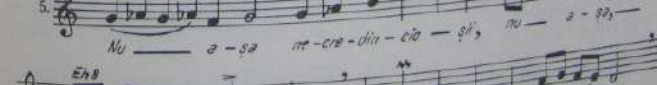
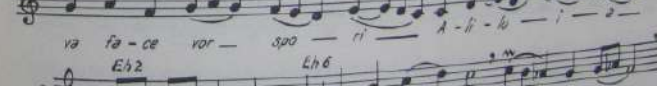
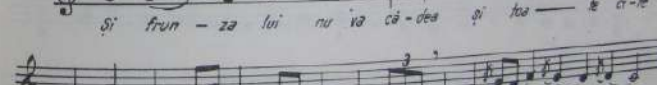
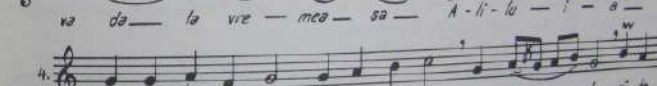
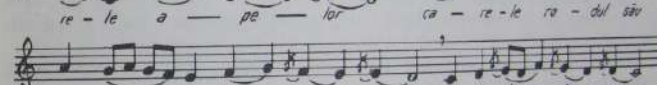
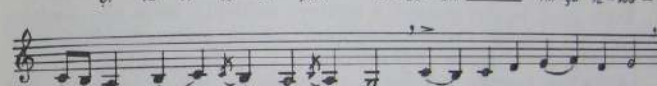
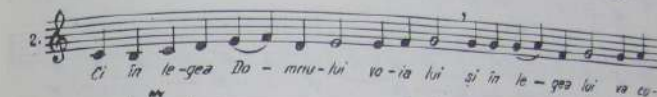
Ca expresie, ele păstrează însă aceeași atmosferă întâlnită în cântările stihirarice, o atmosferă de luminozitate, iar în unele cazuri apropiată de splendoare și chiar de gravitate.

Cu astfel de stări afective sîntem confrunțați în cîntarea ce o vom lua drept model pentru ilustrarea irmologicului 8, alcătuită din mai multe stihuri (versuri), din care am selectat — spre exemplificare — un număr de șase.

G. Criteanul — FERICIT BĂRBATUL¹



¹ Adaptare în românește de Anton Pann, *Priveghier*, București, în a sa tipografie de muzică bisericească, 1848, pag. 10.





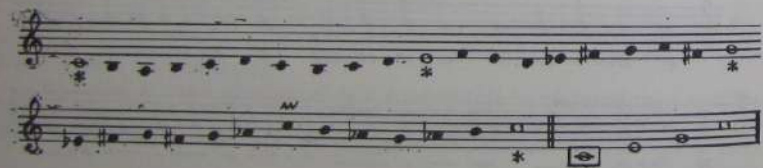
Formule melodice și cadențe în irmologicul 8

Cîntarea de mai înainte se compune dintr-o suită de mai multe melodii, din care am extras șase, fiecare cu sens muzical și literar de sine stătător.

Există totuși, pe plan muzical, o legătură evidentă între ele, deoarece procedează prin prelucrări *variaționale* pornind de la prima melodie, ce se constituie drept „temă” pentru toate celelalte.

Ca structură, formulele melodice și cadențele se dezvoltă pe un tipar modal susținut de trei sunete: „baza” *do*, o notă „medie” *mi*¹ și „dominanta” *sol*.

Primul stih (prima melodie) se structurează — spre exemplu — pe un asemenea tipar, apelînd, în mijloc, la o frumoasă modulație pasageră în cromaticul 6, dar menținînd pilonii modului 8:



Această linie de mare *anabasis*, colorată modal prin elemente din eul 6, după ce atinge culminația pe sunetul *do* — limita superioară a diapasonului — revine în albia modului 8, pe un drum de mare *katabasis*, susținut de aceiași piloni modali (în ordine inversă):



Celelalte stihuri — 2, 3, 4, 5, 6 — sînt dezvoltări pe bază variațională ale melodiei „temă” din primul stih, fiecare terminînd printr-un refren aleluiatic.

¹ Funcție similară notei „media” din *cantus planus*.

Substanța variațională a întregii cîntări poate fi sesizată și numai din analiza structurală a celor 6 refrene:



Cadențele cîntării irmologice a modului 8 se fac după aceleași criterii ca și cele în varianta stihirică.

— cadențe *imperfecte* pe sunetele *sol* (treapta V), *mi* (treapta III) și *do* (acut)



— cadențe *perfecte* și *finale* pe sunetul *do* (treapta I)



B. MODUL 8 — FORMA SECUNDARĂ (CU „BAZA” PE FA)

O a doua formă a modului 8 subzistă în cîntările care gravitează funcțional spre sunetul *fa* (treapta IV în scară), folosind — din această cauză — un alt angrenaj modal decît cel tratat mai înainte.

Scara celei de-a doua forme a modului 8 rămîne tot de factură *diatonică*; ea va fi însă organizată după principiul „roții” de cvartă (*trifoniei*).

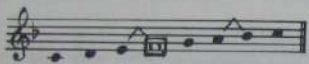
1. SCARA MODULUI 8 ÎN A DOUA SA FORMĂ

mi	do
3	
so	si ^b
2	
le	fa
4	
di	sol
4	
la	fa
2	
ru	mi
3	
pa	re
4	
ni	do

Intonație autentică
(bizantină, cu resursi mari, mici și semitonuri)

mi	do
1	
so	si ^b
1/2	
le	fa
1	
di	sol
1	
la	fa
1/2	
ru	mi
1	
pa	re
1	
ni	do

Intonație convențională
(cu tonuri și semitonuri)



Melodia lucrînd în această formă după principiul „roții” de cvartă (*trifonie*), de la sine înțelege că va fi diferențiată de structurile ehlui 8 din prima sa formă.

Pentru a ne da mai bine seama de aceste diferențe prezentăm în continuare cele două scări în forma lor lărgită:

a) scara generală a ehlui 8 construită după principiul diapasonului (prima formă a modului)



b) scara generală a ehlui 8 construită după principiul „roții” de trifonie (a doua formă a modului)



2. ANGRENAJUL FUNCȚIONAL MODAL

Noul angrenaj funcțional se caracterizează prin următoarele:

- prima treaptă a scării — sunetul *do* — pierde rolul de „bază” în favoarea noului centru, situat pe treapta IV — sunetul *fa*;
- melodia acestui mod părește construcția după diapason (cu *si natural*) și utilizează acum construcția după „roata” de cvartă (cu *si bemol*);
- în noul angrenaj funcțional sunetele extreme ale micromodului de cvartă — *do* și *si bemol* — devin „dominante”, păstrînd un raport pitagoreic (natural) față de noua „bază” *fa*;

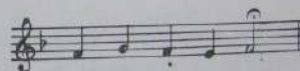


— în prima sa formă, după cum s-a arătat, modul lucra după principiul diapasonului, într-un angrenaj de *pentacord* + *tetracord*;



— sunetul *si bemol* va fi aici sunet „estotes”, neschimbîndu-și deci înălțimea — exceptînd cazul cînd i se prevede o alterare pasajeră; de aceea, în transcrieri se trece ca sunet constitutiv la armura modului.

Formula de acordaj pentru cea de-a doua formă a modului 8 cuprinde elemente de fixare (precizare) a „bazei” *fa* printr-un desen melodic de dublă broderie — superioară și inferioară:



Vom exemplifica această nouă formă a ehlui 8 — cu „bază” pe sunetul *fa* — prin două cîntări, creații ale lui Macarie Ieromonahul, acest vestit psalt-componist român din prima jumătate a secolului trecut (ambele după Popescu-Pasărea, I. *Cîntările Triodului*, op. cit., pag. 47 și 70—71).

Prima cîntare aparține *stihiraricului* acestui mod:

Macarie Ieromonahul — PORUNCA CEA CU TAINĂ



cînd ce — lei ce — nu ști-tău de nun — tă
 rel ce a ple-ca — at cu po-go-ri-rea ce —
 ru-ri-le în-ca — pe fă-ră schim-bă-re tot
 în-tru fi — ne pre ca — re-le și vā-zîn-du-l
 în pin-te-ce-le tău lu-înd chip — de — rob mă
 spăi-min-te — ez a strî-ga — fi — e
 bu — cu-ră-te mi-rea — sã pu-ru-rea fe-cioa — ră.

A doua cîntare aparține irmologicului acestui mod:

Macarie Ieromonahul — IATĂ MIRELE

la-tă mi — re-le vi — ne în mie-zul nop-ții și fe-ri —
 ci — tă e slu — ga pre ca-re va a-fla — pri —
 ne — ghînd iar ne-vred-nic e-ste ia — răși pre ca — re —
 le va a-fla le — ne — vin — du — se. Vezi dar

nu — fă — la al meu cu sim — nul ză nu — ta în nou-năsi
 ca sã nu — te dai mor — fi și a — fă — ră de în-pă-ră —
 fi — e sã te în-cui, ci — te de — șteap —
 tă — strî — gînd sfînt, sfînt, sfînt ești Du-mne-se —
 ul — no — stru cu fa-lo-sin — te-le ce —
 lor fă — ră de fru — puri mi-lu-e — ste — ne — pre — noi.

3. FORMULE MODALE

a) Cîntarea stihirică (prima cîntare)

— melodia își fixează primul cadru modal, fa-si bemol:

1

calapodul modal

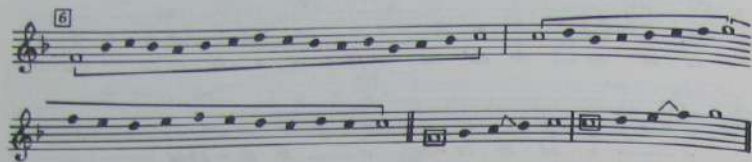
— melodia impune în plus celălalt raport dominantic, fa-do:

3

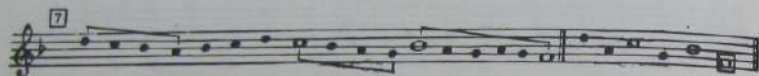
— melodia folosește ambele tipare modale, fa-si bemol, fa-do:

5

— melodia folosește în acut mutația prin „roată” de cvintă (tetrafonie):



— melodia revine în final la cadrul modal inițial, printr-o structură de cvarte:



b) Cîntarea irmologică (a doua cîntare)

— melodia, în formule mai strînse, se structurează pe același cadru modal, ca în stihiraric:



Celelalte fraze ale cîntării irmologice urmează, în genere, aceleași principii de construcție, cu unele mici variațiuni, asupra cărora nu vom insista.

Ceea ce trebuie remarcat însă — pe planul construcției modale — în ambele cîntări este faptul că melodia atacă destul de frecvent sunetul *si bemol*, transformîndu-l în primă „dominantă” a modului, și numai în al doilea rînd sunetul *do*, devenit „dominantă” secundă.

Desigur, un asemenea cadru modal (*do-fa-si bemol*) a mai fost întîlnit și în modul 7 enarmonic, cu care se poate confunda melodia eului 8 de această formă, dacă n-am ține seama de structura în sferturi de ton a modului 7 și de diferențele ce vor surveni în sistemul de cadențe.

De fapt, între cele două moduri există diferențe de structură abia sesizabile, cum am mai întîlnit și la alte moduri neo-bizantine; de aceea, modul 8 în ipostaza sa pură, neconfundabilă, rămîne cel în prima formă — cu sunetele gravitînd spre tonica *do*.

4. CADENȚELE MODULUI 8 CU „BAZA” PE SUNETUL FA

Cadențele melodice ale eului 8 cu „bază” pe sunetul *fa* sînt, de regulă, aceleași pentru starea stihirarică și cea irmologică.

— cadențe imperfecte pe sunetul *sol*¹ și *do* (acut)



— cadențe perfecte și finale pe „bază” *fa*



C. CÎNTAREA PAPADICĂ A MODULUI 8 (cu „bază” pe *do*)

Bogatul melos pe care-l cuprind cîntările în varianta papadică a eului 8 conferă acestora un caracter impunător, plin de măreție, asemănător, în arhitectură, templelor de construcție monumentală, împodobite cu desene și arhitecturi fine, cu cizeli și detalii de migală, dar pe arcuiri melodice largi care evocă solemnul și — uneori — gravitatea expresiei.

Profilul lor modal — fixat din timpuri îndepărtate — a rezistat peste veacuri în tot ceea ce acesta avea esențial, noul intervenind cu un plus de frumusețe peste stilul vechi grandios și de o impunătoare măreție.

În exemplificarea modului 8 papadic vom prezenta și comența două cîntări apărute la distanță de multe veacuri una de alta, dar păstrînd o uni-

¹ Acest fel de cadențe sînt foarte asemănătoare cu cele modale întîlcătoare de pe treapta II din cîntul popular.

toare unitate stilistică, ceea ce demonstrează vitalitatea și vigoarea tradiției cîntului bizantin.

Prima cîntare, plină de patosul invenției melodice a autorului său, este atribuită lui Ioan Maestrul (Cucuzel) — unul din reformatorii muzicii bizantine din sec. XIII, deci venind din timpuri îndepărtate; iar a doua cîntare, fără a fi mai prejos decît prima, ridică, dimpotrivă, și mai mult capacitatea de inventivitate și expresie melodică la care se pretează modul 8. Ea este rodul creației splendide și pline de sensuri umane a lui Anton Pann — din compunerile cărui am reținut multe exemple pentru lucrarea de față, ca un omagiu adus acestui vrednic înaintaș și bard al muzicii noastre românești de acum un veac și mai bine.

Mai întîi cîntarea veche din repertoriul de cîntări bizantine grecești:

Ioan Maestrul (Cucuzel) — DOXA SI AGHIE

Analiza modală a cîntării

O primă frază are darul de a impune, ab inițiu, sunetul fundamental al modului, într-o ambianță cu sunetele sale vecine, mergînd pînă la cvarta superioară:

¹ Apud Theodoru Fokeas. *Tamion Anthologhios*. Tomos protos, op. cit., pag. 10.

Cea de a doua frază, mult mai retorică și de o elocvență amplă, descrie o linie melodică largă, ce umblă în registrul grav, trece apoi pînă la o cvarță deasupra „bazei” *do* și se oprește suspensiv pe treapta VI (*la* grav), după ce prin alterarea treptei I (*do*, diez) descrie o scurtă evadare din ambianța modului 8:



Ca și cum n-ar fi fost suficient explorată pînă acum zona suboctavianță a modului, ca apoi melodia să se poată avînta în zonele medii și înalte ale acestuia, frazele 3 și 4 stăruie încă prin desene migăloase pe fiecare treaptă — ca niște arabescuri — tot în zona gravă; iar finalul de frază nr. 4 să efectueze o oprire completă pe „baza” *do*, ca o primă concluzie după un șir de idei expus deja:

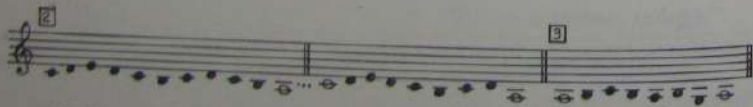


Pe plan estetic, frazele expuse constituie un model de ceea ce înseamnă grandoare și largime melodică bizantină — model ce va fi repetat de o manieră similară aproape în toate frazele următoare.

Cadrul modal pe care s-a structurat pînă acum melodia a urmat tiparul *courtă + cvarță*:

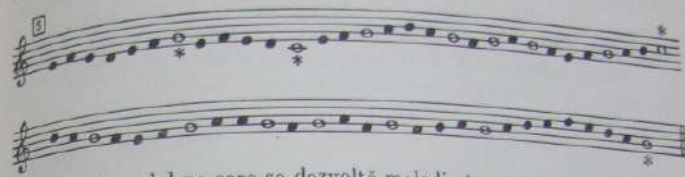


Ecouri de melodică modală veche ni se evidențiază prin unele formule amintind de psalmodia antică:

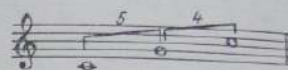


Cu fraza mediană nr. 5, melodia se ridică din zona gravă în cea de mijloc a modului, construind un desen dens și persistent la înălțimea „dominantei”

și, ca o cerință impusă de un principiu estetic muzical echivalent, în plastică, cu efectul de lumină și expansivitate după cel de profunzime (adîncime) și gravitate:



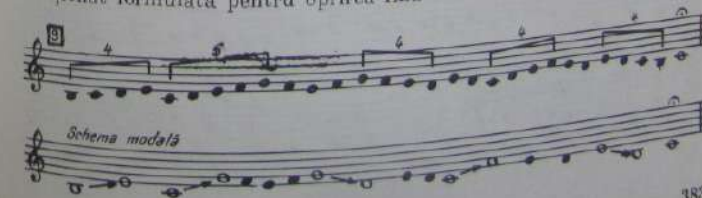
Cadrul modal pe care se dezvoltă melodia în această parte a cîntării — partea mediană — este acum de *cvintă + cvarță*:



Din punct de vedere estetic s-a obținut — prin această persistență melodică pe „dominantă” — suficientă tensiune pentru ca prin frazele 6, 7 și 8 — destul de retorice și ele — să se caute rezolvarea (delegarea) ei pe „baza” (fundamentală), spre care melodia face un drum prelung, depășind-o chiar în grav, pentru a se opri în zona modală suboctavianță, printr-o cadență arhaică pe sunetul *la* (grav):



Ultima frază a cîntării — nr. 9 —, cu vădit caracter de încheiere, lucrează printr-o suită de cvarțe și cvinte modale, înălțuite progresiv și legate prin mici celule melodice pînă ce totul se liniștește în corpul unei cadențe întinse, intenționat formulată pentru oprirea finală:



Schema modală

Dacă ar mai fi încă nevoie pentru a demonstra frumusețea și măreția (majestatea) modului 8, apoi acestea ne apar și mai evidente în cîntarea extrasă din repertoriul românesc de muzică bizantină pe care o vom analiza în continuare. Va fi o cîntare mult mai elaborată, cu variate digresiuni modale, cu largi desfășurări spre grav și acut, cu variate cadențe etc. — toate denotînd inventivitate bogată și nesfîrșită revărsare melodică:

Anton Pann — CHINONIC¹

1
în tot pă-mîn — tul

2
tul a ie-șit

3
a ie-șit ve-sfi

4
rea

5
ve-sti

6
ve-sti - rea lor

7
și la mar

gi — ri — le și la mar-gi —

ni — le lu

mi la

mar — gi — ri — le le —

6
mii cu — vin

9
le — le cu — vin

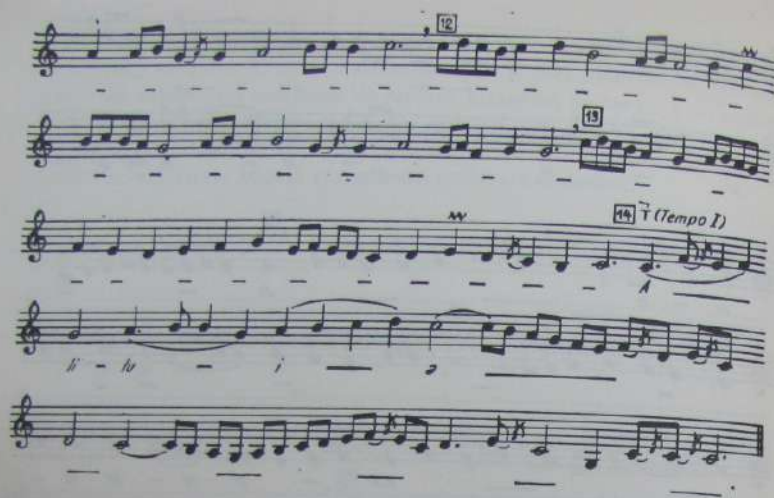
te — le

10
cu — vin

te — le

11 *(Allegretto)*
lo or (Cadență melodică de vocalie)

¹ Pann Anton, *Heruvico-Chinonice*, op. cit., p. 21.



Analiza modală a cîntării

Întreaga desfășurare melodică pe care o analizăm este concepută ca o *amplă undă sonoră* purtătoare a unor imagini complexe, străbătută permanent de fluxuri și refluxuri, pe o ritmică fluidă ce se scurge mereu, semnificând o succedare armonioasă de idei și sensuri muzicale.

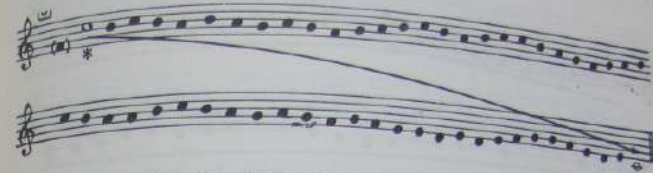
Profilul cîntării începe prin a construi treptat, cu *fraza 1*, o bază solidă în jurul sunetului fundamental *do*, printr-o angajare din cvarta gravă (suboctavă) a modului:



O a doua frază va ieși din zona „bazei” *do*, pentru a țese o melodie foarte densă la înălțimea sunetului *fa* (treapta IV), devenit „dominantă” pentru acest pasaj:



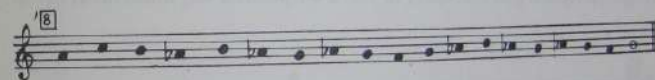
În continuare, prin *fraza nr. 3*, melodia răspunde celor două fraze precedente printr-un profil structural descendent, pornind chiar de la *do* acut,



Amplă țesătură melodică de pe fiecare treaptă a dispozitivului diatonice — expresie a celui mai pur diatonism modal — configurează o frază plină, dens elaborată, închizînd — prin cadența pe „baza” *do* — șirul de idei dezvoltate pînă acum.

Mai departe, în scopul înlăturii unei monotonii posibile, o mică inflexiune în cromaticul 2 (prin *la bemol*) de la începutul *frazei nr. 4* dezleagă și totodată înnoiește reluările (revenirile) melodiei în modul de bază din *frazele 5, 6 și 7*.

Procedul modulației — care lipsește din cîntarea grecească — este utilizat pe spații mai mari în *fraza nr. 8*, cînd se trece în cîmpuri cromatice; deci după legile celui mai evident contrast al mijloacelor (de la diatonic la cromatic):



Frazele 9 și 10 se constituie drept un mare memento al formulelor auzite anterior, supunîndu-se și ele legii dialectice de tipul *tensiune — destîndere* (*anabasis-katabasis*), ce se elaborează pe întinse revărsări melodice perorative.

Iată — spre exemplu — cît de larg arată *katabasis*-ul *frazei 9*, oprit pe o cadență suspensivă de treapta II (pe sunetul *re*):



Și pentru că această oprire nu satisface concludiv expunerea, pe fondul *frazei 10* melodia ia un nou avînt, ce ne va duce pînă la limita superioară a dia-

pasonului (*do* acut), ca apoi, printr-un alt *katabasis*, ideea muzicală să facă o oprire *perfectă* pe sunetul fundamental *do*:



În frazele 11, 12 și 13, compozitorul — după o practică mai veche instaurată de către maeștrii greci ai genului — dezvoltă o vocaliză cu idei muzicale din contextul lucrării (formule și cadențe), realizând un fel de cadență melodică ornamentală (fioritură), destinată tehnicii și virtuozității execuției.

Apariția unui desen ornamental de asemenea dimensiune este încă o dovadă că putem judeca întreaga melodie în afara oricărei legături cu textul literar, căci muzica — în cîntările papadice — grăiește prin ea însăși, căpătînd transfigurări aproape instrumentale.

Fraza nr. 14, cu care se încheie cîntarea, conține, din punct de vedere estetic, întreaga atmosferă creată pe parcurs, rememorînd mijloacele melodice principale și reparcurend concludiv, în toată amploarea sa, ambitusul modal:



Ne aflăm aici în fața uneia din cele mai convingătoare cadențe finale din cîntarea bizantină, o cadență venind prin trepte conjuncte din înaltul diapasonului modal (*do* acut) și coborînd pînă la sunetul *sol*, grav, după care

se îndreaptă — mai întîi succesiv, iar apoi prin saltul de cvartă — spre sunetul *do*, finala modului 8:



Este prototipul marelui cadențe finale a cîntărilor neo-bizantine largi, extinse, ce sintetizează și acumulează într-însa întregul conținut expus pe parcurs de melodie, similar — respectînd desigur proporțiile și mijloacele — cu finalul pieselor muzicale mari, concertante.

În studierea artei muzicale bizantine, două realități de ordin morfologic izbesc — după cum s-a putut observa — pe oricare cercetător al domeniului:

- supremația conceptului de melodie,
- varietatea modală a structurilor sale.

Principiul *melodicității*, angajat intens în toate stilurile componistice — uneori până la exacerbare — și în toate etapele de evoluție, rămâne suveran în această artă, melodia aflându-se la baza întregii sale forțe de exprimare, ei subordonându-i-se orice alt mijloc specific de comunicare.

Cultivând permanent și la nivel elevat principiul melodic, arta muzicală bizantină se poate considera — pe planul aprecierilor axiologice — de același grad de potențialitate expresivă ca și mezosul popular cu care s-a interferat și a conviețuit în zonele sale de răspîndire.

Cît privește *varietatea modală* a structurilor sale, ea provine și se manifestă nu numai ca moștenitoare directă a modalismului diatonic, cromatic și enarmonic al anticității elene, ci, totodată, și ca simbioză dintre acest modalism și cel atît de bogat al popoarelor din zona Orientului mediteranean și a celei balcanice.

Cu toate acestea, limitarea muzicii bizantine numai la dimensiunile expresiei melodice — în speță ale monodiei cum se prezintă de veacuri — înseamnă evident o stagnare pentru epoca noastră.

Ea rămîne, pe mai departe, atrăgătoare pentru particularitățile structurale ale operelor sale — mai ales pentru cele din epocile îndepărtate —, dar ideea de progres, proprie oricărei arte, impune și aici noi drumuri depășind pe cele tradiționale.

Pe de altă parte, muzica bizantină — văzută din afara practicii cultului respectiv, ca o artă cu un profil atît de original și cu particularități expresive ce au impus-o în contextul universal — se vrea tot mai mult ridicată pe coordonatele componisticii muzicale mari, prin asimilarea în propria sa substanță a mijloacelor complexe vocal-simfonice, a procedeeelor variate armonice și polifonice la care se pretează, după cum ne este pe deplin dovedit de către lucrările atît de originale și inspirate ale unor compozitori români contemporani menționați deja în corpul lucrării.

În perspectivă, muzica bizantină așteaptă deci noi stilizări, transfigurări și esențializări componistice care să-i pună în valoare ceea ce are mai de preț în sfera celorlalte arte sonore universale — *melodicitatea* și *modalismul* sîu cei doi factori cu atît de adinci și puternice rezonanțe în însăși arta muzicală a poporului nostru din trecut și de azi.

Anastasimar

= Colecție de cîntări avînd drept tematică învierea lui Hristos („anastasis” = înviere).

Anizandarii

= Cîntări „de deschidere” la slujba vecerniei pentru sărbătorile mari („anigo” = a deschide).

Antifonar

= Colecție de cîntări destinate a fi interpretate alternativ de către două coruri (doi cantori) răspunzînd unul altuia (antifonic). Textele acestor cîntări cuprind versete din diferiți psalmi („antifonea” = a răspunde; a întoarce sunetul = cîntarea).

Antologhion

= Colecție de cîntări — în special „tropare” — compuse de mai mulți autori (de tip antologic).

Axon

= Imn de slavire dedicat Maicii Domnului („axia = considerație, demnitate; „axios” = vrednic de a fi stimat, prețuit).

Catavasie

= „Tropar” plasat la sfîrșitul unei ode. Se numește astfel întrucît la origine era interpretat solemn de două grupuri de cîntăreți care coborau din staturile lor pentru a se reîntîi la mijloc spre a interpreta în cor („katabasis” = coborîre).

Catavasier

= Colecție de cîntări cuprinzînd „catavasilor” diferitele sărbători eclesiastice.

Chinonic

= Cîntare în stil „papadic”, cu caracter concertant, plasată în ultima parte a unei liturghii, în mișcare largă, sărbătorească („chionikos” = care este în comun, care aparține comunității).

Chinonicar

= Colecție de „chinonice”, cîntări de această factură utilizate la diferite sărbători eclesiastice.

Doxologie

= Cîntare de preamîrire și de slavire — în felul lui „Gloria în excelsis” din *cantus planus* — dedicată divinității și figurilor preeminente ale cultului creștin ortodox („doxa” = slavă, glorie și „doxazo” = a slăvi, a glorifica).

Doxastar

= Culegere conținînd „doxologiile” sărbătorilor mai importante din timpul anului.

Heruvic

= Cîntare în stil *stihirarico-papadic*, larg desfășurată, plasată la mijlocul serviciului liturgic, începutul textului liturgic fiind: „Cîntă pre Heruvimi cu taină închinăm!”.

Idiomelă

= Melodie originală a unui compozitor de muzică bizantină, de tipul „troparului”, neîmprumutată din alți autori sau din lucrări anterioare („idioma” = lucru particular; limbaj particular, idiom).

Idiomelar

= Culegere de cîntări denumite „idiomela”.

Irmos

= O cîntare model în felul „troparului”, prima dintre-o odă, după tiparul căreia se cîntă toate celelalte din care oda respectivă este alcătuită. O odă cuprinde mai multe „tropare” foarte apropiate ca structură, în ritm urmînd legile isosilabiei și onotoniei („irmos” = înălțare și „iro” = a atîșa, a înălța).

Irmologhion

= Culegere de cîntări denumite „irmose”.

Stihiră

= Imn religios în proză ritmată precedat de un *stih* (verset scurt extras din *Biblie*) ce se cîntă în stil recitativ. După epuizarea stihului, melodia intră într-o linie cantabilă de tipul silabico-melismatic, executîndu-se într-un tempo așezat, liniștit (*Andante*).

- Triod** — Colecție de cântări destinate anume a fi cîntate în postul mare dinaintea Paștilor.
- Tropar** — Cîntare religioasă imnică foarte veche, de dimensiuni reduse, cele-brînd sîrbătoreala zilei. Textul literar descrie viața sîntului sau sîrbătoreala ce se celebrează. Ca stil, melodia „troparului” este de factură preponderent silabică — de tipul *giusto* („tropos” = înfățișare, fel de a trăi).
- Utrenier** — Colecție de cântări orînduite pe cele 8 moduri utilizată în serviciul religios de dimineață.
- Vecernier** — Colecție de cântări orînduite pe cele 8 moduri utilizată în serviciul religios de seară, premîergînd o sîrbătoare de a doua zi.

BIBLIOGRAFIE

- Apia, Edmond. *De Palestrina à Bartók*. Paris, Flammarion Editeurs, 1965.
- Bourgault, A.L.-Ducoudray. *Études sur la musique ecclésiastique grecque*. Paris, Librairie Hachette & Cie, 1877.
- Bernaldo, Julio de Quiros. *Elementos de rîmica musical*. Buenos Aires, Barry, & Co, 1955.
- Chailley, Jacques. *L'imbroglio des modes*. Paris, Alphonse Leduc, Editions Musicales, 1969.
- Comes, Liviu. *Metodica palestriniană*. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971.
- Cosma, Lazăr Octavian. *Hronicul muzicii românești*. București, Editura muzicală, 1974.
- Eisicovits, Max. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*. București, Editura muzicală, 1976.
- Fasquelle Editeurs. *Encyclopédie de la musique*. Paris, 1961.
- Ferretti, M. Paolo Abate. *Harmonica e rîmica nella musica antica*. Venezia, San Giorgio Maggiore, 1969.
- Gastoué, Amedée. *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau*. Lyon, Janin Frères Editeurs, 1910.
- Georgiades, Thrasibulos dr. *Musik und Sprache*. Berlin, Spinger-Verlag, Göttingen-Heidelberg, 1954.
- Gevaert, Aug. Fr. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875.
- Giuleanu, Victor. *Rîmul muzical*, vol. II, *Evoluția rîmului de la începuturi pînă la Bach*. București, Editura muzicală, 1969.
- Giuleanu, Victor. *Principii fundamentale în teoria muzicii*. București, Editura muzicală, 1975.
- Gruber, I.R. *Istoria muzicii universale (I)*. București, Editura Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1961.
- Hindemith, Paul. *Inițiere în compoziția muzicală*. București, Editura Uniunii compozitorilor.
- Hrysantu, Arhiepiscopu Dirrahiu tu ek Madyton, *Theoritikon mega tis musikis*, Triest, En Tergesti ek tis tipografias Mihail Vais (Michele Weis), 1822.
- Hurtado, Leopold. *Introduction a la estetica de la musica*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971.
- Keller, Wilhelm. *Handbuch der Tonsatzlehre II*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1959.
- Machabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales du I^{er} au XV^e siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot Ed., 1928.
- Moldoveanu, Nicu. *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*. București, Editura Institutului biblie, 1974.
- „Musica”, Revista Uniunii compozitorilor, București, Nr. 2, Februarie 1976.
- Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*. București, 1845.
- Pann, Anton. *Prescurtare din bazul muzicii bisericești și din Anastasimatar*. Intru a sa tipografie de muzică bisericească, București, 1847.
- Panțiru, Grigore. *Notația și churile muzicii bizantine*. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971.
- Pașcanu, Alexandru. *Armonia*. București, Editura didactică și pedagogică, 1975.
- Petresco, D.J. *Les idiomes et le canon de l'office de Noël*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932.
- Petresco, D.J. *Études de paléographie musicale byzantine ...*. Bucarest, Editions musicales de l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie, 1967.
- Popescu, Florentin. *Cîntorii brîncovenesci*. București, Editura Sport-Turism, 1976.
- Popescu-Pasărea, I. *Principii de muzică bisericească orientală*. București, Tipografia călătorilor bisericești, 1942.
- Quintilianu Aristidu *Peri Musikis (De musica)*. Lib. III. Volumen II, Marcus Meibomius restituit. Amstelodami, 1652.

Rebours, B.J. Le Père. *Traité de psaltique*. Paris Alphonse Picard & Fils Éditeurs, 1906.
Riemann, Hugo. *Handbuch der Musikgeschichte*, Erster Band II Teil. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1920.

Rusu, Liviu. *Valorificarea moștenirii noastre muzicale*. În: *Muzica*, 1970, 6, p. 1.

Suter, Constantin. *Istoria artelor plastice*. București, Editura didactică și pedagogică, 1963.

Tillyard, W.J.H. *Byzantine Music and Hymnography*. The Faith Press Ltd. 22 Buckingham Street, Charing Cross, 1923.

Toduță, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I. București, Editura muzicală, 1969.

Uspenski, D.N. *Drevnerusskoe peschesko iskusstvo*. Moskva, Vsesoiuznoe Izdatelstvo Sovetskii kompozitor, 1971.

* * * *Pagini de poezie artă românească, de la origini până la sfârșitul secolului XVI*. Academia Republicii Socialiste România.

LUCRĂRI, COLECȚII ȘI ANTOLOGII DIN CARE AU FOST EXTRASE EXEMPLELE MUZICALE

Chirescu, Ion D. *Cîntările liturgice*, București, 1972.

Constantinescu, Paul. *Byzantinisches Weihenheftorium*. Ed. Bärenreiter-Kassel, 1969.

Costea, Gr.; Croitoru I.; Lungu, N. *Gramatica muzicii psaltice*. București, Editura Institutului biblic, 1951.

Costea, Gr.; Croitoru I.; Braniste, E. *Utenierul*. București, Editura Institutului biblic, 1953.

Costea, Gr.; Croitoru I.; Lungu N. *Vecernierul*. București, Editura Institutului biblic, 1953.

Gitavas, Dimitrie. *Cîntările octoihului*. Manuscris.

Davison, T. Archibald and Apel, Willi. *Historical Anthology of Music*. London, Geoffrey Cumberlege Oxford University Press, 1948.

Fokeas, P.P. Theodoru. *Musikmelissa*. En Galata tis Konstantinupoleos. Ek tis Kastru Tipografias, 1847. *Tomos protos*.

Ibidem, 1847. *Tomos devteros*.

Fokeas, P.P. Theodoru. *Tamion Anthologias*. En Konstantinupolei. Ek tis tipografias Moisi de Kastru en Galata, 1851. *Tomos protos*.

Ibidem, En Konstantinupolei Bibliopolion Gheorghiu Sertanidu, 1859. *Tomos tritos*.

Frimu, Nectarie. *Antologie sau Florileg de cîntări bisericești*, tipărite în timpul domniei Mihail Grigore Sturdza Voievod, în tipografia Sf. Monastirii Nămfai, 1840, Tomul III.

Kiriac, G.D. *Liturgia psaltică*. Praga, Editura Societății Compozitorilor Români.

Lampadarie Petru din Peloponez. *Syntomon Doxastarion*. En to tis Bucarestiu neositato Tipografio, 1820.

Macarie, Ieromonahul, dascălul școlii de muzică. *Irmologhion sau Catecismul muzicesc*, 1823.

Musicescu, Gavril; Dima, Gheorghe; Gheorghiu, Grigore. *Anastasimaturia*, pe cele 8 glasuri. Leipzig, Litografia G.G. Röder, 1888.

Pann, Anton. *Heruvico-chinonicar* care cuprinde în sine heruvico și chinonic pentru tot anul. București, Într-a sa tipografie, 1846.

Pann, Anton. *Prescurtare din bazul muzicii bisericești și Anastasimatur*. București, Într-a sa tipografie, 1847.

Pann, Anton. *Privigher*. București, Într-a sa tipografie, 1848.

Pann, Anton. *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*. București, Într-a sa tipografie, 1853.

Pann, Anton. *Noul doxastar*, Tomul II. București, Într-a sa tipografie, 1853.

Panțiru, Grigore. *Notația și eburile muzicii bizantine*. București Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971.

Petresco, D.J. *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Gauthier, 1932.

Petresco, D.J. Rév. *Études de paléographie musicale byzantine*. Bucarest, Editions musicales de l'Union des Compositeurs, 1967.

Popescu-Pasărea, I. *Cîntările Triodului pe muzică bisericească orientală*. București, Tipografia cărților bisericești, 1903.

Popescu-Pasărea, I. *Noul Idiomelar*. București, Tipografia cărților bisericești, 1903.

Popescu-Pasărea, I. *Cîntările vecerniilor pe cele 8 glasuri*. București, Tipografia „Doia neamului românesc”, 1924.

Popescu, Ștefănaș. *Colecțiuni de cîntări bisericești*. București, Tipografia Niton Mitropolei, 1860.

Popescu, Ștefănaș. *Manual de muzică bisericească cuprindînd doxologii originale*. București, Tipografia Toma Teodorescu-Mintuleasa, 1875.

Suceveanu, Dimitrie. *Anastasimaturia după așezămîntul sistimei cet nouă*. Iași, în tipografia Mitropoliei, 1848.

Prefață	5
Prolegomene — Muzica bizantină în evoluție	9
— Perioade stilistice generale în muzica bizantină	11

PARTEA I

STUDIU TEORETIC 1 („SISTEMATICA 1^a“)

Cap. I Introducere în teoria modurilor bizantine

1. Muzica bizantină și ideea de mod. Formularea conceptului	21
2. O problemă de semantică: <i>moduri bizantine</i> , sau <i>moduri psaltice</i> ?	24
3. Octochurile. Terminologie. Scări modale.	27

Cap. II Diastematica muzicii bizantine

1. Intervale muzicale în uz în muzica bizantină obișnuite și în muzica universală apuseană.	31
2. Microtonurile	32
3. Clasificări în diastematica bizantină	34

Cap. III Genurile muzicii bizantine

1. Genul diatonic	39
2. Genul cromatic	43
3. Genul enarmonic	47

Cap. IV Funcționalitatea sunetelor în modurile bizantine

1. Necesitatea aplicării teoriei funcționale modale generale la condițiile muzicii bizantine	51
2. Sunete cu funcții principale și sunete cu funcții secundare	51
3. Ordinea reală (naturală) a sunetelor în moduri	53
4. Concretizarea și formularea funcțiilor pe care le îndeplinesc sunetele în modurile bizantine	54

RITMUL ÎN MUZICA BIZANTINĂ

— Definirea noțiunii de <i>ritm</i>	59
---	----

Cap. V Ritmica

1. Formele ritmice în raport cu <i>duratele</i> utilizate	61
2. Formele ritmice în raport cu sistemul de <i>accente</i>	64
a) Formele ritmice venind din poezia universală	65
b) Formele ritmice venind din principii de lucru strict muzicale	69

¹ În vederea unei mai largi informări asupra conținutului lucrării, tabla de materii se redă și în cele patru limbi de circulație universală: franceză, rusă, germană și engleză.

Cap. VI Metrica

1. Măsura de 1 tact (timp)	72
2. Relația aproximativă dintre tactul bizantin și timpul cîntărilor	75
3. Tactul îndoit	73

Cap. VII Tempoul

1. Ritmul în mișcarea <i>recitativă</i>	77
2. Ritmul în mișcarea <i>irmologică</i>	79
3. Ritmul în mișcarea <i>stihirică</i>	80
4. Ritmul în mișcarea <i>papadică</i>	82

Cap. VIII Semiografia muzicală bizantină

Considerațiuni generale	84
1. <i>Sisteme grafice în muzica paleo-bizantină</i>	85
a) notația efonetică	85
b) notația lineară	86
2. <i>Sisteme grafice în muzica medio-bizantină</i>	87
a) notația hagiopolită	87
b) notația cucuzeliană	90
3. <i>Sistemul semiografic modern (neo-bizantin)</i>	92
a) Neumele diastematice	93
b) Neumele ritmice (temporale)	98
c) „Mărturiile“	101

PARTEA A II-a

STUDIU TEORETIC 2 („SISTEMATICA 2^a“)

Cap. IX Cele patru stări (idiomuri) ale cîntărilor modale bizantine

1. Cîntarea <i>recitativă</i>	109
2. Cîntarea <i>irmologică</i>	113
3. Cîntarea <i>stihirică</i>	115
4. Cîntarea <i>papadică</i>	117

Cap. X Ornamentica în muzica bizantină. Stiluri specifice

1. Stiluri de ornamentică în perioada paleo-bizantină	123
a) Cîntarea efonetică	123
b) Cîntarea primară în grup	125
c) Cîntarea solistică	128
2. Stiluri de ornamentică în perioada medio-bizantină, sec. XIII—XVIII	135
3. Stiluri de ornamentică în perioada neo-bizantină, sec. XIX—XX	140
Considerații conclusive cu privire la stilurile ornamentale în muzica bizantină	140

1. Repetarea (imitația) — principiu de lucru în cîntarea bizantină	142
2. Procedeul variațional în cîntarea bizantină	143
3. Improvizarea — procedeu componistic fundamental în cîntarea bizantină	144
4. Contonizarea în cîntarea bizantină	145
5. Compunerea (lucrarea) melodiei după „sistemul diapasonului” și al „roșii”	146
6. Principiul atracției sunetelor în construcția melodică	150
7. Isonul, referință armonică originală în cîntarea bizantină	152

Cap. XII Modulația în muzica bizantină

Generalități	157
1. Despre florale. Aspectele grafice ale modulației	158
a) Floralele principale	158
— florale diatonice	159
— florale cromatice	160
— florale enarmonice	160
b) Floralele secundare	161
2. Categorii în sfera modulației bizantine	162
A. Modulația după criteriul persistenței (dimensiunii) sale în discursul muzical	162
— inflexiunea	162
— modulația autentică	163
B. Modulația după criteriul direcției (contextului modal) în care se produce	164
1. Modulația în direcție interioară. Procedeul „roșii”	164
2. Modulația în direcție exterioară	165
— modulația în cadrul aceluiași gen	166
— modulația utilizînd amestecul de genuri	170

Cap. XIII Muzica bizantină în raport cu principiile generale de dinamică și agogică

A. DINAMICA	178
1. Principiul <i>protasis-apodosis</i>	179
2. Principiul <i>anabasis-katobasis</i>	180
B. AGOGICA	183
Principiul <i>agogic</i> în cîntarea bizantină	183

Cap. XIV Formule și cadențe modale

1. Ce este și ce se înțelege prin <i>formulă melodică modală</i> ?	186
2. Ce este și ce se înțelege prin <i>cadență</i> ?	187
3. <i>Vocalitatea și pluralitatea modală</i> — două trăsături caracteristice ale melodiei bizantine	191

STUDIU MORFOLOGIC PRIVIND CÎNTĂRILE CELOR 8 MODURI BIZANTINE

Cap. XV Ehul (Modul) 1

1. Scara modului	196
2. Angrenajul funcțional modal	200
3. Formule de acordaj	201
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	201
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	219
6. Cîntarea <i>papadică</i>	224
7. Isonul în cîntarea modului 1	230

Cap. XVI Ehul (Modul) 5

1. Scara modului (în varianta enarmonică)	233
2. Angrenajul funcțional modal	234
3. Formula de acordaj	234
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	234
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	244
6. Cîntarea <i>papadică</i>	248
7. Isonul în cîntarea modului 5	250

Cap. XVII Ehul (Modul) 2

1. Scara modului	255
2. Angrenajul funcțional modal	255
3. Formula de acordaj	257
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	257
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	260
6. Cîntarea <i>papadică</i>	273
7. Isonul în cîntarea modului 2	273

Cap. XVIII Ehul (Modul) 6

1. Scara principală a modului	276
2. Angrenajul funcțional modal	279
3. Formula de acordaj	280
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	281
5. Isonul în cîntarea <i>stihirică</i>	289
6. Cîntarea <i>irmologică</i>	292
7. Cîntarea <i>papadică</i>	295

Cap. XIX Ehul (Modul) 3

1. Scara modului	301
2. Angrenajul funcțional modal	303
3. Formula de acordaj	304
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	304
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	314
6. Cîntarea <i>papadică</i>	317

Cap. XX Ehul (Modul) 7

A. EHUL 7 ENARMONIC	321
1. Scara modulului	321
2. Angrenajul funcțional modal	322
3. Formula de acordaj	323
4. Cîntarea <i>sîhirică</i>	324
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	328
B. EHUL 7 DIATONIC (modul „varis”)	331
1. Scara modulului „varis” diatonic (pur)	331
2. Alte variante ale modulului 7 „varis”	333
3. Cîntarea <i>papadică</i> a modulului 7 „varis”	337
4. Isonul în cîntarea <i>papadică</i> „varis”	342

Cap. XXI Ehul (Modul) 4

A. MODUL 4 STIHIRARIC	344
1. Scara modulului 4 stihiraric	344
2. Angrenajul funcțional modal	345
3. Formula de acordaj	346
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	346
B. MODUL 4 „LEGHETOS” (IRMOLOGIC)	350
1. Scara modulului „leghetos”	351
2. Formula de acordaj	351
3. Angrenajul funcțional modal	351
4. Cîntarea <i>irmologică</i>	352
C. MODUL 4 PAPADIC	356
1. Scara modulului 4 papadic	356
2. Angrenajul funcțional modal	356
3. Formula de acordaj	356
4. Cîntarea <i>papadică</i>	357

Cap. XXII Ehul (Modul) 8

A. MODUL 8 — FORMA PRINCIPALĂ	362
1. Scara modulului	362
2. Angrenajul funcțional modal	362
3. Formula de acordaj	363
4. Cîntarea <i>stihirică</i>	364
5. Cîntarea <i>irmologică</i>	370
B. MODUL 8 — FORMA SECUNDARĂ	374
1. Scara modulului	374
2. Angrenajul funcțional modal	375
3. Formule modale	377
4. Cadențele modulului 8 de această formă	379
C. CÎNTAREA <i>PAPADICĂ</i> A MODULUI 8	379
Postfață	390
Termeni specifici utilizați în muzica bizantină și înținuți pe parcursul acestei lucrări	391
Bibliografie	393
Lucrări, colecții și antologii din care au fost extrase exemplele muzicale	395

TABLE DES MATIÈRES

Préface	Pag.
Prologomènes: — La musique byzantine vue dans son évolution	5
— Les périodes stylistiques principales de la musique byzantine	9
.....	11

I^{re} PARTIE

ÉTUDE THÉORIQUE 1 („SYSTÉMATIKA 1^a)

Chap. I Introduction à la théorie des modes byzantins

1. La musique byzantine et le concept de mode	21
La formulation du concept	21
2. Un problème de sémantique: <i>modes byzantins</i> ou <i>modes psaltiques</i> ?	24
3. Les „Octoëchoi”. Terminologie et échelles modales	27

Chap. II La diastématique de la musique byzantine

1. Intervalles byzantins utilisés aussi dans la musique de l'ouest	31
2. Les microtonies	32
3. Des classifications qu'on peut rencontrer dans la diastématique byzantine ..	34

Chap. III Les genres de la musique byzantine

1. Le genre diatonique	39
2. Le genre chromatique	40
3. Le genre enharmonique	47

Chap. IV L'aspect fonctionnel des sons dans les modes byzantins

1. La nécessité d'appliquer la théorie fonctionnelle modale générale aux conditions spécifiques de la musique byzantine	51
2. Sons aux fonctions principales et secondaires	51
3. L'ordre réel (naturel) des sons dans les modes	53
4. Comment concrétiser et formuler les fonctions remplies par les sons dans les modes byzantins	54

LE RYTHME DANS LA MUSIQUE BYZANTINE

— La définition du rythme en tant que notion	59
--	----

Chap. V La rythmique

1. Les formes rythmiques vues par rapport aux durées employées	61
2. Les formes rythmiques vues par rapport au système d'accent	64
a) Des formes rythmiques provenant de l'art poétique universel	65
b) Des formes rythmiques provenant des principes de travail strictement musicaux	69
.....	401

Chap. VI La mètrique

1. La mesure d'une seule battue („tactus“)	72
2. La relation approximative entre le „tactus“ byzantine et le mouvement (le tempo) des cantiques	75
3. Le „tactus“ double	75

Chap. VII Le Mouvement (Tempo)

1. Le rythme dans le mouvement du style <i>récitatif</i>	77
2. Le rythme dans le mouvement du style <i>hirmologique</i>	79
3. Le rythme dans le mouvement du style <i>stichérarique</i>	80
4. Le rythme dans le mouvement du style <i>papadique</i>	82

Chap. VIII La Séméiographie musicale byzantine

Considerations générales	84
1. <i>Systèmes graphiques employés dans la musique paléobyzantine</i>	
a) La notation ekphonétique	85
b) La notation linéaire	86
2. <i>Systèmes graphiques employés dans la musique médiobyzantine</i>	
a) La notation hagiopolite	87
b) La notation koukouzélique	90
3. <i>Le système séméiographique moderne néobyzantine</i>	
a) Les neumes diastématiques	93
b) Les neumes rythmiques (temporelles)	98
c) Les „martyries“	101

II^{ème} PARTIE

ÉTUDE THÉORIQUE 2 („SYSTÉMATIKA“ 2)

Chap. IX Les quatre styles (idiomes) des cantiques modaux byzantins

1. Les cantiques de type <i>récitatif</i>	109
2. Les cantiques de type <i>hirmologique</i>	113
3. Les cantiques de type <i>stichérarique</i>	115
4. Les cantiques de type <i>papadique</i>	117

Chap. X Les ornements dans la musique byzantine.

Styles spécifiques

1. Les styles des ornements de la période paléobyzantine	123
a) Les cantiques ekphonétiques	123
b) Les cantiques primitifs, chantés par des groupes	125
c) Les cantiques avec des soli	126
2. Les styles des ornements de la période médiobyzantine (siècles XIII—XVIII)	128
3. Les styles des ornements de la période néobyzantine (siècles XIX—XX)	136
Appréciations-conclusions sur les styles des ornements employés dans la musique byzantine	140

Chap. XI Procédés de travail-composition dans la musique byzantine

1. La répétition (l'imitation) — en tant que principe de travail employé dans la musique byzantine	142
2. Le procédé des variations dans la musique byzantine	143
3. L'improvisation — en tant que procédé fondamental de composition dans la musique byzantine	144
4. La centonisation dans la musique byzantine	145
5. La composition (création) d'une mélodie selon le système dit de la „roue“ et selon celui dit du „diapason“	146
6. Le principe de l'attraction des sons vu dans sa manifestation dans la construction de la mélodie	150
7. L'ison, une référence harmonique originelle dans la musique byzantine	152

Chap. XII La modulation dans la musique byzantine

Généralités	
1. Les „phthorai“. Les aspects graphiques de la modulation	157
a) Les „phthorai“ principales	158
— les „phthorai“ diatoniques	159
— les „phthorai“ chromatiques	160
— les „phthorai“ enharmoniques	160
b) Les „phthorai“ secondaires	161
2. Diverses catégories et types de modulation dans la musique byzantine:	
A. Modulations selon le critère de leur persistance (dimension) dans le discours musical	
— l'inflexion	162
— la modulation authentique	163
B. Modulations selon le critère de leur direction (contexte modal)	
1. La modulation orientée vers l'intérieur. Le procédé dit de la „roue“	164
2. La modulation orientée vers l'extérieur	165
— la modulation produite dans un seul et même genre	170
— la modulation faisant use d'une mixture de genres	170

Chap. XIII La musique byzantine par rapport aux principes généraux de la dynamique et de l'agogique

A. LA DYNAMIQUE	178
1. Le principe dit de <i>protasis-apodosis</i>	179
2. Le principe dit de <i>anabasis-katabasis</i>	180
B. L'AGOGIQUE	183
1. Le principe de l'agogique dans la musique byzantine	185

Chap. XIV Formules et cadences modales

1. L'essence et le sens de la formule <i>mélodique modale</i>	187
2. L'essence et le sens de la cadence	191
3. Le caractère vocal et la pluralité modale — en tant que deux coordonnées importantes dans la création des formules et des cadences modales byzantines	403

ÉTUDE MORPHOLOGIQUE SUR LA MÉLODIQUE DES 8 MODES
BYZANTINES

Chap. XV „Echos“ (Mode) 1

1. L'échelle du mode	196
2. L'engrenage fonctionnel modal	200
3. Formules d'intonation	201
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	201
5. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	219
6. Les cantiques <i>papadiques</i>	224
7. L'ison dans les cantiques en mode 1	230

Chap. XVI „Echos“ (Mode) 5

1. L'échelle du mode (dans sa variante enharmonique)	233
2. L'engrenage fonctionnel modal	234
3. La formule d'intonation	234
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	234
5. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	244
6. Les cantiques <i>papadiques</i>	248
7. L'ison dans les cantiques en mode 5	252

Chap. XVII „Echos“ (Mode) 2

1. L'échelle du mode	255
2. L'engrenage fonctionnel modal	255
3. La formule d'intonation	257
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	257
5. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	267
6. Les cantiques <i>papadiques</i>	269
7. L'ison dans les cantiques en mode 2	273

Chap. XVIII „Echos“ (Mode) 6

1. L'échelle principale du mode	276
2. L'engrenage fonctionnel modal	279
3. La formule d'intonation	280
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	281
5. L'ison dans les cantiques <i>stichérariques</i>	289
6. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	292
7. Les cantiques <i>papadiques</i>	295

Chap. XIX „Echos“ (Mode) 3

1. L'échelle du mode	301
2. L'engrenage fonctionnel modal	303
3. Les formules d'intonation	304
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	304
5. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	314
6. Les cantiques <i>papadiques</i>	317

Chap. XX „Echos“ (Mode) 7

A. L'ECHOS 7 ENHARMONIQUE	
1. L'échelle du mode	321
2. L'engrenage fonctionnel modal	321
3. La formule d'intonation	322
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	330
5. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	334
B. L'ECHOS 7 DIATONIQUE (Le mode „varys“)	338

1. L'échelle du mode „varys“ diatonique	331
2. Autres variantes du mode 7 „varys“	331
3. Les cantiques <i>papadiques</i> en mode 7 „varys“	333
4. L'ison dans les cantiques <i>papadiques</i> en mode „varys“	337
	342

Chap. XXI „Echos“ (Mode) 4

A. LE MODE 4 STICHÉRARIQUE	
1. L'échelle du mode 4 stichérarique	344
2. L'engrenage fonctionnel modal	344
3. La formule d'intonation	345
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	346
B. LE MODE 4 „LEGHETOS“ (HIRMLOGIQUE)	350
1. L'échelle du mode „leghetos“	351
2. La formule d'intonation	351
3. L'engrenage fonctionnel modal	351
4. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	352

C. LE MODE 4 PAPADIQUE	356
1. L'échelle du mode 4 papadique	356
2. L'engrenage fonctionnel modal	356
3. La formule d'intonation	357
4. Les cantiques <i>papadiques</i>	357

Chap. XXII „Echos“ (Mode) 8

A. LE MODE 8 — LA FORME PRINCIPALE	362
1. L'échelle du mode	362
2. L'engrenage fonctionnel modal	363
3. La formule d'intonation	364
4. Les cantiques <i>stichérariques</i>	370
5. Les cantiques <i>hirmologiques</i>	374
B. LE MODE 8 — LA FORME SECONDAIRE	374
1. L'échelle du mode	375
2. L'engrenage fonctionnel modal	377
3. Formules modales	379
4. Les cadences du mode 8 de cette forme	390
C. LES CANTIQUES PAPADIQUES	405
Postface	

Предисловие	9
Введение: — Византийская музыка и ее эволюция	11
— Общие стилистические периоды	
в византийской музыке	

ЧАСТЬ I

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ СЮД 1 («СИСТЕМАТИКА 1 »)

Глава I. Введение в теорию византийских ладов

1. Византийская музыка и идея лада	
Определение понятия	21
2. Проблема семантики: византийские лады или псаломные лады?	24
3. Восьмигласия. Терминология и ладовые звукоряды	27

Глава II. Диастематика византийской музыки

1. Византийские интервалы, использованные и в западной музыке	31
2. Микроинтервалы	32
3. Классификация в византийской диастематике	34

Глава III. Жанры византийской музыки

1. Диатонический жанр	39
2. Хроматический жанр	43
3. Эпигармонический жанр	47

Глава IV. Функциональность в византийских ладах

1. Необходимость применения общей функциональной ладовой теории к условиям византийской музыки	51
2. Звуки, несущие основные (главные) и побочные функции	51
3. Натуральный порядок звуков в ладах	53
4. Определение функций звуков в византийских ладах	54

Ритм в византийской музыке

Определение понятия	59
---------------------------	----

Глава V. Ритмика

1. Ритмические формы в отношении с употребляемыми длительностями	61
2. Ритмические формы в отношении с системой акцентов	64
а. Ритмические формы, происходящие из всеобщей поэтики	65
б. Ритмические формы, происходящие из принципов музыкального строения	69

Глава VI. Метрика

1. Однотактовый метр (такт)	71
2. Приблизительное отношение между простым тактом и темпом песнопений	73
3. Удвоенный такт	75

Глава VII. Темп

1. Ритм в речитативном движении	77
2. Ритм в ирмологическом движении	79
3. Ритм в стихирарическом движении	80
4. Ритм в пападическом движении	82

Глава VIII. Семнография византийской музыки

Основные Взгляды	84
1. Графические системы в старой византийской музыке	
а) Экфонетовская нотация	85
б) линейная нотация	86
2. Графические системы в средней византийской музыке	
а) Гагиополитовская нотация	87
б) Кукузеловская нотация	90
3. Современная (ново-византийская) семнографическая система	
а. Диастематические невмы	93
б. Ритмические (временные) невмы	98
в. Знаки с названием «мэртурый»	101

ЧАСТЬ II

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ СЮД 2 («СИСТЕМАТИКА 2»)

Глава IX. Четыре вида византийских ладовых песнопений

1. Речитативное песнопение	109
2. Ирмологическое песнопение	113
3. Стихирарическое песнопение	115
4. Пападическое песнопение	117

Глава X. Орнаментика в византийской музыке. Специфические стили

1. Стили орнаментики в старо-византийский период	120
а. Экфонетическое пение	123
б. Начало группового пения	125
в. Сольное пение	126
2. Стили орнаментики в средне-византийский период. XIX—XX вв.	128
3. Стили орнаментики в ново-византийский период. XIX—XX вв.	136
Выводы в связи со стилями орнаментики в византийской музыке	140

1. Повторение (имитация) — принцип работы в византийском песнопении.....	142
2. Вариационный прием в византийском песнопении.....	143
3. Импровизация — основной композиционный прием в византийском песнопении.....	144
4. Принципы интонирования в византийском песнопении.....	145
5. Сочинение (разрабатывание) мелодии по системе «диапазона» и «колеса».....	146
6. Принцип тяготения звуков в мелодическом построении.....	150
7. «Исон» — оригинальный гармонический облик в византийском пении.....	152

Глава XII. Модуляция в византийской музыке

Общие сведения.....	157
1. О «фтора». Графические виды модуляции.....	158
а. Основные «фтора».....	
— диатонические фтора.....	159
— хроматические фтора.....	160
— энгармонические фтора.....	160
б. Побочные фтора.....	161
2. Категории в области византийской модуляции:	
А. Модуляция — по критерию ее стойкости (величины) в музыкальной речи.....	
— отклонение.....	162
— реальная модуляция.....	163
В. Модуляция — по критерию направления (ладового контекста), в котором она осуществляется.....	
1. Модуляция во внутреннем направлении Прием «колеса».....	164
2. Модуляция во внешнем направлении.....	
— модуляция в рамках того же жанра.....	166
— модуляция употребляющая смесь жанров.....	170

Глава XIII. Византийская музыка в отношении общих принципов динамики и агогики

А. ДИНАМИКА.....	178
1. Принцип «протазис — аподозис».....	179
2. Принцип «анабазис — катабазис».....	180
Б. АГОГИКА.....	183
1. Агогический принцип в византийском песнопении.....	183

Глава XIV. Ладовые формулы и ладовые кадансы

1. Что означает ладовая мелодическая Формула (ладовый мелодический оборот).....	186
2. Что означает надиас?.....	187
3. Вокальный характер и ладовая множественность — две важных координаты для оформления византийский ладовых формул и кадансов.....	191

ЧАСТЬ III

МОРФОЛОГИЧЕСКОЕ ЕТЮД 8 МЕЛОДИЙ В ВИЗАНТИЙСКОМ ЛАДЕ

Глава XV. ЛАД 1 (первый)

1. Звукоряд лада.....	196
2. Ладовые функции.....	200
3. Формулы для настройки.....	201
4. Стихирарическое песнопение.....	201
5. Ирмологическое песнопение.....	219
6. Пападическое песнопение.....	224
7. Исон в пении первого лада.....	230

Глава XVI. ЛАД 5 (пятый)

1. Звукоряд лада (в энгармоническом варианте).....	233
2. Ладовые функции.....	234
3. Формула для настройки.....	234
4. Стихирарическое песнопение.....	234
5. Ирмологическое песнопение.....	244
6. Пападическое песнопение.....	248
7. Исон в пении пятого лада.....	252

Глава XVII. ЛАД 2 (второй)

1. Звукоряд лада.....	255
2. Ладовые функции.....	255
3. Формула для настройки.....	257
4. Стихирарическое песнопение.....	257
5. Ирмологическое песнопение.....	267
6. Пападическое песнопение.....	269
7. Исон в пении второго лада.....	273

Глава XVIII. ЛАД 6 (шестой)

1. Звукоряд лада.....	276
2. Ладовые функции.....	279
3. Формула для настройки.....	281
4. Стихирарическое песнопение.....	289
5. Исон в стихирарическом пении.....	292
6. Ирмологическое песнопение.....	295
7. Пападическое песнопение.....	

Глава XIX. ЛАД 3 (третий)

1. Звукоряд лада.....	301
2. Ладовые функции.....	303
3. Формула для настройки.....	304
4. Стихирарическое песнопение.....	314
5. Ирмологическое песнопение.....	317
6. Пападическое песнопение.....	409

Глава XX. ЛАД 7 (сельмой)

А. СЕДЬМОЙ ЭНГАРМОНИЧЕСКИЙ ГЛАС	321
1. Звукоряд лада	321
2. Ладовые функции	322
3. Формула для настройки	323
4. Стихирарическое песнопение	324
5. Ирмологическое песнопение	328
В. СЕДЬМОЙ ДИАТОНИЧЕСКИЙ ГЛАЗ (ЛАД «ВАРИС»)	331
1. Звукоряд диатонического лада «Варис»	331
2. Другие варианты седьмого лада «варис»	333
3. Пападическое песнопение седьмого гласа «варис»	337
4. Исон в пападическом пении «варис»	342

Глава XXI. ЛАД 4 (четвёртый)

А. ЧЕТВЕРТЫЙ СТИХИРАРИЧЕСКИЙ ЛАД	344
1. Звукоряд четвертого стихираирического лада	344
2. Ладовые функции	345
3. Формула для настройки	346
4. Стихирарическое песнопение	346
Б. ЧЕТВЕРТЫЙ ЛАД «ЛЕГЕТОС» (ИРМОЛОГИЧЕСКИЙ)	350
1. Звукоряд лада «легетос»	351
2. Формула для настройки	351
3. Ладовые функции	351
4. Ирмологическое песнопение	352
В. ЧЕТВЕРТЫЙ ПАПАДИЧЕСКИЙ ЛАД	356
1. Звукоряд четвертого пападического лада	356
2. Ладовые функции	356
3. Формула для настройки	356
4. Пападическое песнопение	357

Глава XXII. Лад 8 (восьмой)

А. ВОСЬМОЙ ЛАД (ГЛАВНАЯ ФОРМА)	362
1. Звукоряд лада	362
2. Ладовые функции	362
3. Формула для настройки	363
4. Стихирарическое песнопение	364
5. Ирмологическое песнопение	370
Б. ВОСЬМОЙ ЛАД (ПОБОЧНАЯ ФОРМА)	374
1. Звукоряд лада	374
2. Ладовые функции	375
3. Специфические ладовые формулы	377
4. Канансы восьмого лада этой формы	379
В. ПАПАДИЧЕСКОЕ ПЕСНОПЕНИЕ ВОСЬМОГО ЛАДА	379
Послесловие	390

INHALT

Verwort	Seite
Prologomena: Die byzantinische Musik in ihrer Entwicklung	5
	9

ERSTER TEIL

THEORETISCHES STUDIUM 1 („SYSTEMATIK I“)

I. Kap. Einleitung in der Theorie der byzantinischen Modi

1. Die byzantinische Musik und der <i>Modusgedanke</i> , Begriffsformulierung ..	21
2. Ein semantisches Problem: <i>byzantinische</i> oder <i>psalmische</i> Modi?	24
3. Die Oktoschos-Systeme. Terminologie und Modaltheorien	27

II. Kap. Die Diastematik der byzantinischen Musik

1. Byzantinische Intervalle gebräuchlich auch in der westlichen Musik	31
2. Die Mikrointervalle	32
3. Klassifikationen in der byzantinischen Diastematik	34

III. Kap. Die Gattungen der byzantinischen Musik

1. Die diatonische Gattung	39
2. Die chromatische Gattung	43
3. Die enharmonische Gattung	47

IV. Kap. Die Funktionalität der Töne in den byzantinischen Modi

1. Die Anwendungsnotwendigkeit der allgemeinen funktionalen Modaltheorie auf die Bedingungen der byzantinischen Musik	51
2. Töne mit Haupt- und Nebenfunktionen	51
3. Die reale (natürliche) Ordnung der Töne in den Modi	53
4. Konkretisierung und Formulierung der in den byzantinischen Modi ausgeführten Funktionen der Töne	54

Der Rhythmus in der byzantinischen Musik

— Die Definition des Rhythmus-Begriffes.

V. Kap. Die Rhythmik

1. Die in Zusammenhang mit den verwendeten <i>Zeichnern</i> rhythmischen Formen	61
2. Die in Zusammenhang mit dem <i>Akzentensystem</i> rhythmischen Formen (die <i>Ikten</i>):	64
a) Rhythmische, aus der universellen Poetik stammende Formeln	65
b) Rhythmische, aus strikt musikalischen Arbeitsprinzipien stammende Formeln	69

VI. Kap. Die Metrik

1. Der Eintempestakt	72
2. Das ungefähre Verhältnis zwischen dem einfachen Tempus und das Tempo der Melodien	75
3. Der verdoppelte Takt	75

VII. Kap. Das Tempo

1. Der Rhythmus in der rezitativischen Melodiebewegung	77
2. Der Rhythmus in der irmologischen Melodiebewegung	79
3. Der Rhythmus in der stichirarischen Melodiebewegung	80
4. Der Rhythmus in der papadischen Melodiebewegung	82

VIII. Kap. Die byzantinische Musik-Semiographie (Notation)

Allgemeine Betrachtungen

1. Graphische Systeme in der paleobyzantinischen Musik	
a) Die efonetische Notation	85
b) Die lineare Notation	86
2. Graphische Systeme in der mediobyzantinischen Musik	
a) Die hagiopolitanische Notation	87
b) Die kukuselianische Notation	90
3. Der moderne (neobyzantinische) semiographische System	
a) Die diastematischen Neumen	93
b) Die rhythmischen (temporalen) Neumen	98
c) Die „Zeugnisse“	101

ZWEITER TEIL

THEORETISCHES STUDIUM 2 („SYSTEMATIK 2“)

IX. Kap. Die vier Lagen (Idiome) der byzantinischen Modalgesänge

1. Die rezitativische Melodik	109
2. Die irmologische Melodik	113
3. Die stichirarische Melodik	115
4. Die papadische Melodik	117

X. Kap. Die Ornamentik in der byzantinischen Musik. Spezifische Style

1. Style der Ornamentik in dem paleobyzantinischen Zeitalter	123
a) Der efonetische Gesang	123
b) Der primäre gruppenweise ausgeführte Gesang	125
c) Der solistische Gesang	126
2. Style der Ornamentik in dem mediobyzantinischen Zeitalter (XIII–XVIII Jh.)	128
3. Style der Ornamentik in dem neobyzantinischen Zeitalter (XIX–XX Jh.)	136
Konklusive Betrachtungen betreffs der Ornamentik in der byzantinischen Musik	140

XI. Kap. Komponistische (Bearbeitungs-) Verfahren in der byzantinischen Musik

1. Die Wiederholung (Imitation) – Arbeitsprinzip in dem byzantinischen Gesang	142
2. Das variationale Umbildungsverfahren in dem byzantinischen Gesang	143
3. Die Improvisation – grundlegendes komponistisches Verfahren in dem byzantinischen Gesang	144
4. Das Centonisationsverfahren in dem byzantinischen Gesang	145
5. Das Komponieren (Verarbeitung) der Melodie nach dem „Elapason“ – und „Rad“-Prinzip	146
6. Das Attraktionsprinzip der Töne in dem melodischen Aufbau	150
7. Die Begleitstimme (der „Ison“), originale harmonische Beziehung in dem byzantinischen Gesang	152

XII. Kap. Die Modulation in der byzantinischen Musik

Allgemeinheiten

1. Über „Ftoralen“ – Die graphischen Aspekte der Modulation	157
a) Die Hauptftoralen	158
– Diatonische „Ftoralen“	159
– Chromatische „Ftoralen“	160
– Enharmonische „Ftoralen“	160
b) Die Nebentftoralen	161
2. Kategorien im Rahmen der byzantinischen Modulation	
A. Die Modulation nach dem Kriterium ihrer Beständigkeit (Ausdehnung) im dem musikalischen Logos	
– Die Inflexion	162
– Die authentische Modulation	163
B. Die Modulation nach dem Kriterium der Richtung (der modale Kontext) in der sie sich einstellt	
1. Die Modulation nach innerer Richtung. Das „Rad“-Verfahren	164
2. Die Modulation nach äußerer Richtung	165
– Die Modulation im Rahmen derselben Gattung	165
– Die Mischung der Gattungen benutzende Modulation	170

XIII. Kap. Die byzantinische Musik im Vergleich zu den allgemeinen dynamischen und agogischen Prinzipien

A. DIE DYNAMIK

1. Das „Protasis-Apodosis“ – Prinzip	179
2. Das „Anabasis-Katabasis“ – Prinzip	180

B. DIE AGOGIK

1. Das agogische Prinzip in der byzantinischen Gesang	183
---	-----

XIV. Kap. Modalformeln und – Kadenzen

1. Was ist und was versteht man unter melodische Modalformel?	186
2. Was ist und was versteht man unter Kadenz?	187
3. Die Vokalität und modale Pluralität – zwei wichtige Koordinaten für die Zusammenstellung der byzantinischen Modalformeln und –Kadenzen	191

DRITTER TEIL

MORPHOLOGISCHES STUDIUM ÜBER DIE MELODIK DER 8. BYZANTINISCHEN MODI

XV. Kap. „Echos“ (Modus) 1

1. Die Modalleiter	196
2. Das funktionale Modalgetriebe	200
3. Stimmformeln	201
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	201
5. Die <i>irmologische</i> Melodik	219
6. Die <i>papadische</i> Melodik	224
7. Die Begleitstimme in der Melodik des 1. Modi	230

XVI. Kap. „Echos“ (Modus) 5]

1. Die Modalleiter (die enharmonische Variante)	233
2. Das funktionale Modalgetriebe	234
3. Die Stimmformel	234
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	234
5. Die <i>irmologische</i> Melodik	244
6. Die <i>papadische</i> Melodik	248
7. Die Begleitstimme in der Melodik des 5. Modi	252

XVII. Kap. „Echos“ (Modus) 2

1. Die Modalleiter	255
2. Das funktionale Modalgetriebe	255
3. Die Stimmformel	257
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	257
5. Die <i>irmologische</i> Melodik	267
6. Die <i>papadische</i> Melodik	269
7. Die Begleitstimme in der Melodik des 2. Modi	273

XVIII. Kap. „Echos“ (Modus) 6

1. Die Modalleiter	276
2. Das funktionale Modalgetriebe	279
3. Die Stimmformel	280
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	281
5. Die Begleitstimme in der <i>stichirarischen</i> Melodik	289
6. Die <i>irmologische</i> Melodik	292
7. Die <i>papadische</i> Melodik	295

XIX. Kap. „Echos“ (Modus) 3

1. Die Modalleiter	301
2. Das funktionale Modalgetriebe	303
3. Die Stimmformel	304
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	304
5. Die <i>irmologische</i> Melodik	314
6. Die <i>papadische</i> Melodik	317

XI. Kap. „Echos“ (Modus) 7

DER 7-te ENHARMONISCHE „ECHOS“	
1. Die Modalleiter	321
2. Das funktionale Modalgetriebe	321
3. Die Stimmformel	322
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	322
5. Die <i>irmologische</i> Melodik	324
	328

DER 7-te DIATONISCHE „ECHOS“ (Der Modus „varis“)

1. Die Leiter des diatonischen Modi „varis“	331
2. Andere Varianten des 7. Modi „varis“	331
3. Die <i>papadische</i> Melodik des 7. Modi „varis“	333
4. Die Begleitstimme in der <i>papadischen</i> Melodik „varis“	337
	342

XXI. Kap. „Echos“ (Modus) 4

A. DER 4-te STICHIRARISCHE MODUS	344
1. Die Leiter des 4. <i>stichirarischen</i> Modi	344
2. Das funktionale Modalgetriebe	345
3. Die Stimmformel	346
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	346
B. DER 4-te (IRMOLOGISCHE) MODUS „LEGHETOS“	350
1. Die Leiter des Modi „leghetos“	351
2. Die Stimmformel	351
3. Das funktionale Modalgetriebe	351
4. Die <i>irmologische</i> Melodik	352
C. DER 4-te PAPADISCHE MODUS	356
1. Die Leiter des 4. <i>papadischen</i> Modi	356
2. Das funktionale Modalgetriebe	356
3. Die Stimmformel	357
4. Die <i>papadische</i> Melodik	357

XXII. Kap. „Echos“ (Modus) 8

A. DER 8-te MODUS (DIE HAUPTFORM)	362
1. Die Modalleiter	362
2. Das funktionale Modalgetriebe	363
3. Die Stimmformel	364
4. Die <i>stichirarische</i> Melodik	370
5. Die <i>irmologische</i> Melodik	374
B. DER 8-te MODUS (DIE NEBENFORM)	374
1. Die Modalleiter	375
2. Das funktionale Modalgetriebe	377
3. Spezifische Modalformeln	379
4. Die Kadenzen der Nebenform des 8. Modi	379
C. DIE PAPADISCHE MELODIK DES 8. MODI	390
Nachwort	415

	Page
Foreword	5
Intlegemena: — Byzantine Music in Its Evolution	9
— General Stylistic Periods within Byzantine Music	11

PART I

THEORETICAL STUDY 1 ("SYSTEMATICS 1")

Chap. I Introduction to the Theory of Byzantine Modes

1. Byzantine Music and the Concept of Mode. The Formulation of the Concept	21
2. A Question Raised by Semantics: <i>Byzantine Modes</i> or <i>Psaltic Modes</i> ?	24
3. The Oktoëchoi. Terminology and Modal Scales	27

Chap. II The "Diastematike" ("Theory of Intervals") in Byzantine Music

1. Byzantine Intervals Used in Western Music	31
2. Microtones	32
3. A Classification of Byzantine Intervals	34

Chap. III The Genera in Byzantine Music

1. The Diatonic Genus	39
2. The Chromatic Genus	43
3. The Enharmonic Genus	47

Chap. IV The Functionality of Sounds in the Byzantine Modes

1. The Necessity of Applying the General Functional Modal Theory to the Specific Conditions of Byzantine Music	51
2. Sounds with Principal and with Secondary Functions	51
3. Real (Natural) Order of Sounds within the Modes	53
4. How to Materialize and Formulate the Functions of the Sounds within the Byzantine Modes	54

Rhythm in byzantine music

— Definition of <i>Rhythm</i> as a Notion	59
---	----

Chap. V Rhythmics

1. Rhythmic Forms in Their Relation to <i>Duration</i>	61
2. Rhythmic Forms in Their Relation to the <i>Accent</i> System	64
a) Rhythmic Forms Coming From Universal Poetry	65
b) Rhythmic Forms Coming From Strictly Musical Working Principles	69

Chap. VI The Metre and Ist Principles

	Page
1. The One-Beat Measure	72
2. The Approximate Relation between the Simple Beat and the Tempo of the Chants	75
3. The Double Beat	75

Chap. VII The Tempo

1. Rhythm in the <i>Recitative</i> Tempo	77
2. Rhythm in the <i>Hirmologic</i> Tempo	79
3. Rhythm in the <i>Sticheraric</i> Tempo	80
4. Rhythm in the <i>Papadike</i> Tempo	82

Chap. VIII The Byzantine Musical Semiography

Fundamentals

1. <i>Notation Systems in the Early Byzantine Music</i>	
a) The Ecphonetic Notation	85
b) The Linear Notation	85
2. <i>Notation Systems in the Middle Byzantine Music</i>	
a) The Hagiaopolite Notation	87
b) The Koukouzelean Notation	90
3. <i>The Modern Semiographic System (Late Byzantine)</i>	
a) The "Diastematic" Neumes	93
b) The Rhythmic (Time) Neumes	98
c) The "Martyrial"	101

PART II

THEORETICAL STUDY 2 ("SYSTEMATICS 2")

Chap. IX The Four Idioms of Modal Byzantine Chants

1. The <i>Recitative</i> Chants	109
2. The <i>Hirmologic</i> Chants	113
3. The <i>Sticheraric</i> Chants	115
4. The <i>Papadike</i> Chants	117

Chap. X The Ornaments in Byzantine Music. Specific Styles

1. Ornament Styles in Early Byzantine Music	
a) The Ecphonetic Singing	123
b) The Primary Group Singing	125
c) The Solo Singing	126
2. Ornament Styles in Middle Byzantine Music (13th C.—18th C.)	
3. Ornament Styles in Late Byzantine Music (19th C.—20th C.)	
Conclusive Appreciations Concerning Ornament Styles within the Byzantine Music	
	140

Chap. XI Composition Devices in Byzantine Music

	Page
1. Repetition (Imitation) As a Working Device in Byzantine Music	142
2. The Variation Device in Byzantine Singing	143
3. Improvisation — A Basic Composition Device in Byzantine Singing	144
4. The Centonisation Device in Byzantine Singing	145
5. The Composition (Working Up) of Melody According to the "Diapason" and "Wheel" Systems	146
6. The Principles of Sound Attraction in the Building-Up of the Melody	150
7. The "Ison", an Original Harmonic Reference Point in Byzantine Singing	152

Chap. XII Modulation in Byzantine Music

General Principles

1. The "Phtohrai". Modulation Signs in Byzantine Notation	157
a) The Main "Phtohrai"	158
— Diatonic "Phtohrai"	159
— Chromatic "Phtohrai"	160
— Enharmonic "Phtohrai"	160
b) The Secondary "Phtohrai"	161
2. Modulation Categories in Byzantine Music:	
A. Modulation According to the Criterion of Its Persistency (Dimension) in the Musical Discourse	
— Inflexion	162
— Genuine Modulation	163
B. Modulations According to the Criterion of Its Direction (Modal Context)	
1. "Interior Modulation", The "Wheel" Device	164
2. "Exterior" Modulation	166
— Modulation Within One and the Same Genus	166
— Modulation Using a Mixture of Genera	170

Chap. XIII Byzantine Music in Its Relation to the General Principles of Dynamics and Agoge

A. DYNAMICS

1. The <i>Protasis-Apodosis</i> Principle	179
2. The <i>Anabasis-Katabasis</i> Principle	180

B. AGOGÉ

1. The <i>Agogé</i> Principle in Byzantine Singing	183
--	-----

Chap. XIV Modal Formules and Cadences

1. The Essence and the Meaning of the <i>Modal Melodic Formula</i>	
2. The Essence and the Meaning of the <i>Cadence</i>	
3. <i>Modal Plurality and Vocal-Modal Character</i> — Two Salient Features in Byzantine Melodies	
	419

PART III

THE MORPHOLOGICAL STUDY OF THE CHANTS OF THE EIGHT BYZANTINE MODES

Chap. XV „Echos“ (Mode) 1

	Page
1. The Scale of the Mode	195
2. The Functional Modal System	200
3. Intonation Formulas	201
4. <i>Sticheraric</i> Chants	201
5. <i>Hirmologic</i> Chants	219
6. <i>Papadike</i> Chants	224
7. The „Ison“ in the Mode 1 Chants	230

Chap. XVI „Echos“ (Mode) 5

1. The Scale of the Mode (in Its Enharmonic Variant)	233
2. The Functional Modal System	234
3. Intonation Formulas	234
4. <i>Sticheraric</i> Chants	234
5. <i>Hirmologic</i> Chants	244
a) The Diatonic Scale	
b) Intonation Formulas	
6. The <i>Papadike</i> Chants	248
7. The „Ison“ in the Mode 5 Chants	252

Chap. XVII „Echos“ (Mode) 2

1. The Scale of the Mode	255
2. The Functional Modal System	255
3. Intonation Formulas	257
4. <i>Sticheraric</i> Chants	257
5. <i>Hirmologic</i> Chants	267
6. <i>Papadike</i> Chants	269
7. The „Ison“ in the Mode 2 Chants	273

Chap. XVIII „Echos“ (Mode) 6

1. The Scale of the Mode	276
2. The Functional Modal System	279
3. Intonation Formulas	280
4. <i>Sticheraric</i> Chants	281
5. The Ison in the <i>Sticheraric</i> Chants	289
6. <i>Hirmologic</i> Chants	292
7. <i>Papadike</i> Chants	295

Chap. XIX „Echos“ (Mode) 3

1. The Scale of the Mode	301
2. The Functional Modal System	303
3. Intonation Formulas	304
4. <i>Sticheraric</i> Chants	304
5. <i>Hirmologic</i> Chants	314
6. <i>Papadike</i> Chants	317