

Gheorghe Ciobanu

STUDII
DE
ETNOMUZICOLOGIE
ȘI
BIZANTINOLOGIE

GRAFOART



Cuprins

Prefață	5
Originea muzicii populare românești	9
Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc	14
Național și universal în folclorul românesc	34
Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești	40
Legături folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene	56
Folclorul muzical și migrația popoarelor	59
Criteriul istoric în studierea modurilor populare	65
Modurile cromatice în muzica populară românească	74
Despre așa-numita gamă țigănească	83
Folclorul orășenesc	105
Mugur, Mugurel	137
Un cântec din colecția lui A. Pann	145
Un cântec al lui D. Cantemir în colecția lui A. Pann	153
Cântece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea	170
Barbu Lăutarul	184
Circulația tamburei în Țările Române în perioada medievală	223
Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc	229
Școala muzicală de la Putna	264
Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României până în secolul al XVIII-lea	277
Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea	286
Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea	296
Originea canonului Stâlpărilor alcătuit de dascălul Șarban	306
Anton Pann și „românirea“ cântărilor bisericesti	316
Muzica bisericească la români	328
Un Kyrie eleison la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea	401
Muzica bizantină	417

Prefață

Volumul de față cuprinde un mănunchi de studii apărute cu începere din anul 1956. În linii mari, temele abordate sînt: a) de domeniul muzicii populare, dar și a celei orășenești, și b) de cultura psaltică de pe teritoriul României. Un singur studiu se referă la cultura muzicală bizantină.

La originea celor mai multe studii din domeniul creației muzicale populare și orășenești – chiar dacă unele au apărut după publicarea lucrării monografice *Lăutarii din Clejani* (București, Editura muzicală, 1969) – se află necesitatea de a rezolva problemele ridicate de lămurirea originii repertoriului și a stilului de interpretare ale lăutarilor. Problema cea mai presantă, și totodată cea mai grea, a fost aceea, referitoare la repertoriul interpretat de lăutari, dacă este sau nu „țigănit”, cum s-a afirmat prea adesea. Pentru a răspunde științific, se cădea să determinăm ce este specific folclorului muzical românesc, să găsim factorul care impune apariția acestor trăsături caracteristice. Aceasta a necesitat o intensă și largă muncă de cercetare comparată. Rezultatul acestor căutări s-a concretizat în studiul *Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc*, din care se vede că factorul care trasează linia de organizare a melodiei și a ritmului în folclor este limba, prin intermediul sistemului de versificație. Determinarea acestuia este esențială pentru înțelegerea specificului în folclor, deoarece – spre deosebire de alți factori, avuți de obicei în vedere, ca: „însușiri psihice”, „suflet al poporului”, „concepții etico-estetice”, „condiții concrete de viață”, „peisaj geografic”, „tradiții” etc. – ne permite să cunoaștem concret cum și de ce se organizează într-un anumit fel melodia și ritmul în folclorul românesc. Prin determinarea acestui factor și a felului său de a acționa, am reușit să surprindem elementul de constanță în organizarea structurală a melodiei populare – nu numai la noi, ci și la alte popoare – cel care i-a asigurat în timp unitatea, și care a impus asimilarea influențelor și a împrumuturilor, indiferent de unde veneau. Tot limba este aceea care acordă preferință anumitor intervale, cele care stau la baza structurii diferitelor moduri ca și a sistemului de modulație. Ambele cuceriri reprezintă realizări indiscutabile ale etnomuzicologiei românești. Odată determinată cauza organizării structurale a melodiei și a ritmului, studiile:

ORIGINEA MUZICII POPULARE ROMÂNEȘTI

Referirile privitoare la originea muzicii populare românești își fac apariția în urmă cu aproape trei secole și jumătate. Începutul l-a făcut – din câte se știe pînă acum – poetul german Martin Opitz, în cunoscuta sa poemă *Zlatna*, scrisă în anul 1623¹. Atît Opitz, cît și cei care i-au urmat pe această cale, au pornit de la constatarea asemănărilor dintre unele dansuri, obiceiuri însoțite de muzică, instrumente muzicale, terminologie populară etc., românești, romane, iar mai apoi și dacice². Deși numărul celor care au abordat această chestiune este – relativ vorbind – destul de mare, se desprinde aproape pentru toți o trăsătură comună: lipsa argumentelor de natură muzicală în fundamentarea susținerilor lor. Aceasta nu se explică atît prin faptul că cei în cauză nu erau – în marea lor majoritate – muzicieni, ci prin aceea că folcloristica muzicală, în afara lor căreia nu se poate rezolva problema, își face apariția ca știință de abia în pragul secolului nostru, cînd încep să fie folosite mijloacele tehnice de înregistrare a creațiilor muzicale populare.

Cu excepția unor păreri izolate, cele două opinii care predomină sînt: a) a *originii romane* și b) a *originii dacice* a folclorului muzical românesc, ca și a unor obiceiuri. Originea romană se bucură de susținători mai numeroși, îndeosebi pînă în secolul al XIX-lea inclusiv³; dar începînd cu Dimitrie Cantemir – și tot mai mult aproape de zilele noastre – își găsește susținători și ideea originii dacice⁴. Vom vedea că, într-un fel sau altul, au dreptate și unii și alții. În cele ce urmează, prezentăm foarte pe scurt rezultatul unor preocupări personale întreprinse în ultimii ani în această direcție.

După cum se înțelege, despre o muzică populară *românească* – avem în vedere categoriile melodice vechi, moștenite – nu se poate vorbi decît din momentul în care a luat naștere poporul român. Creația muzicală a apărut însă – după cum se susține cu suficient temei – în urmă cu cel puțin 40 000 de ani⁵. Așa fiind, trebuie să admitem că pe aceste meleaguri s-a cîntat și înainte de formarea poporului român. Dovada ne-o face însuși folclorul nostru muzical care păstrează, alături de melodii apărute în perioada medievală sau chiar mai aproape de zilele noastre, altele foarte vechi, bazate pe un număr restrîns de sunete, care sînt legate de obiceiuri și credințe pe care poporul român le-a moștenit de la populațiile din care se trage. Din rîndul acestora fac parte numeroase formule de incantație, întîlnite îndeosebi în lumea

RAPORTUL STRUCTURAL DINTRE VERS ȘI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC

Problema raportului dintre părțile componente ale cîntecului nostru popular — ne referim la text și melodie — a fost privită pînă acum din următoarele puncte de vedere :

1. Al rolului primordial al melodiei care, pentru unii, organizează forma versurilor și determină ritmul acestora¹ ;

2. Al independenței mai mare sau mai mică a melodiilor față de texte și a textelor față de melodii² .

Obiecțiile de fond ce se pot aduce acestor susțineri sînt următoarele :

a) Nu se ține seama că poezia și muzica sînt arte care dispun de mijloace și posibilități de realizare proprii ;

b) Se uită că cele două arte se unesc în cîntecul popular în vederea exprimării mai depline a aceluiași conținut, fără ca una să fie subordonată celeilalte ;

c) Se au în vedere manifestări neesențiale, de suprafață, ale legăturii dintre text și melodie.

Problema legăturii dintre vers și melodie a frămîntat mai de mult pe specialiști, dînd naștere la discuții susținute³ ; apoi s-a reluat cu acuitate, la cea de-a XII conferință a *Consiliului Internațional de Muzică Populară*, care s-a ținut în august 1959 la Sinaia⁴. Aceasta dovedește importanța deosebită ce i se acordă.

Ca forme concrete ale aceluiași fenomen social — arta — între poezie și muzică există legături indiscutabile care privesc originea, forma de reflectare a realității și scopul, funcția lor socială. În afară de aceste legături generale — comune de altfel tuturor formelor concrete ale artei — mai există încă o legătură care are loc între elementul fundamental al poeziei — versul — și elementul fundamental al muzicii — melodia⁵. Obiectul studiului de față îl formează tocmai prezentarea acestei legături și sublinierea importanței ei pentru cunoașterea mai adîncă a cîntecului nostru popular.

Pentru a se putea înțelege și urmări mai ușor ceea ce va urma, vom prezenta pe scurt, după Constantin Brăiloiu⁶, structura versului nostru popular cîntat. Nu ne vom referi în ceea ce va urma la cîntecele și jocurile de copii, care sînt de asemenea cîntate — sau cel puțin recitate — dar care au întrucîtva altă structură⁷, și cu atît mai mult nu ne vom referi la versurile necîntate pe care le întîlnim în conăcării, plugușoare etc., care se bazează pe cu totul alte principii de construcție.

ELEMENTE MUZICALE VECHI ÎN CREAȚIILE POPULARE ROMÂNEȘTI ȘI BULGĂREȘTI

Contactul direct dintre popoarele român și bulgar, care dăinuie încă de la formarea acestora, a dus în mod firesc la împrumuturi și influențe în toate domeniile de activitate, deci și în cel al creației muzicale populare. În ceea ce privește profunzimea acestor împrumuturi și influențe, pentru lingvistică, etnografie și literatură, s-au adus contribuții foarte serioase pînă acum. Nu putem spune însă același lucru cu privire la raporturile muzicale, direcție în care cercetările încă nu au început. Această situație nesatisfăcătoare se datorează în primul rînd faptului că, în general, folcloristica muzicală se numără printre disciplinele cele mai tinere, dar și pentru că ne mai găsim în faza de strîngere și clasificare a materialului. Socotim totuși că se poate trece și la lămurirea acestor raporturi. Acumularea de pînă acum a materialului folcloric-muzical, atît la noi cît și la poporul vecin sud-dunărean, ca și rezultatele obținute de folcloriștii din alte țări în cercetarea unui material strîns din cele mai diverse ținuturi ale globului pămîntesc, fac posibilă abordarea acestei probleme, fără riscul unor concluzii pripite.

Amintim, că nu de mult, anumite sisteme modale, ritmice, ca și diferite alte elemente de formă, erau considerate ca aparținînd creației muzicale a unui singur popor¹. Constatările existenței aceluiași trăsături la popoarele vecine sau la populațiile conlocuitoare — pentru că la atît se întindea, de fapt, sfera cercetărilor — erau atribuite mai totdeauna influențelor exercitate de populația majoritară. Documentele muzicale, strînse de la cele mai diferite popoare, dovedesc însă că unele trăsături modale, ritmice, de formă arhitectonică etc. pot fi întîlnite la popoare care nu au venit niciodată în contact unele cu altele. Constatarea este de importanță deosebită pentru că, după cum remarcă Walter Wiora, cunoscut muzicolog și folclorist german, ne putem da seama de „unele comunități în natura omului și în bazele muzicii“ de pretutindeni². În ceea ce ne privește, socotim totuși că interesează mai mult specificul decît ce este general, comun. Să ne gîndim, de pildă, la melodiile construite pe 2, 3 sau 4 sunete diferite, care pot fi întîlnite la mai toate popoarele³. Baza lor sonoră este într-adevăr aceeași, totuși ele sînt — cu excepția unora dintre cîntecele de copii — altfel de la un popor la altul. Dacă este așa, înseamnă că nu interesează atît fondul sonor comun, cît felul particular de înlănțuire a sunetelor, țesătura melodică ce rezultă din îmbinarea lor și care, într-un anumit fel, este specifică fiecărui popor.

LEGĂTURI FOLCLORICE MUZICALE ALE POPOARELOR SUD-EST EUROPENE

Cercetarea diverselor laturi ale culturii populare — pentru a ne limita la aceasta — a dus la constatarea unor puternice legături între popoarele sud-estului european, unele foarte vechi. În domeniul creației poetice de pildă, se întâlnesc motive care au o răspândire generală, cum este cel al jertfei zidirii, precum și nume comune de eroi, ca : Novak, Gruja, Doicin etc. la sârbi, bulgari și români, Marco Kravevici la sârbi și bulgari etc.

În domeniul coregrafiei, termenii *horos* la greci, *chorus* ca și *cho-rea* la latini, *horă* la români, *horo* la bulgari, *kolo* dar pe alocuri și *oro* la iugoslavi ne indică același fenomen : dansul în formă de cerc, închis sau deschis, executat după cântarea vocală sau după instrumente. Pe lângă acestea, *Geamparalele* românești (a căror denumire este turcească), *Răcenița* bulgară, *Mandilado*-ul grec, *Mandra* turcă etc., aparțin aceleiași tip de joc și se dansează la fel — cel puțin la români și bulgari — cu toate denumirile lor diferite. În sfârșit, jocuri cu denumirea *Bulgă-reasca* întâlnim în cîmpia dunăreană și în Moldova, iar cu denumirea de *Vlașca* pînă pe versantul nordic al munților Pirini în Bulgaria, dar și în Iugoslavia.

Numărul exemplurilor ar putea fi mărit, ne oprim însă doar la acestea pentru a putea insista mai mult asupra laturii muzicale.

Și în domeniul folclorului muzical întâlnim legături și asemănări puternice, precum : a) forme modale prepentatonice, pentatonice, sau cu un număr mai mare de sunete, care prezintă aceeași structură ; b) ritmuri asemănătoare, fie ele simetrice sau asimetrice ; c) formule melodice asemănătoare, unele foarte frecvent întâlnite ; d) melodii întregi care sînt, în mod indiscutabil, variante.

În cadrul acestor asemănări, distingem în mare cîteva straturi care corespund anumitor perioade din frământata istorie a popoarelor acestei zone geografice, și anume :

Un *strat vechi* care ține de perioada anterioară formării actualelor popoare ale zonei la care ne referim. Din acea vreme ni s-au transmis numeroase obiceiuri, legate mai ales de date calendaristice sau de anotimpuri, dar și de evenimente importante din viața omului (mai ales de înmormîntare și de nuntă), care pot fi întâlnite mai la toate popoarele balcanice. Odată cu aceste obiceiuri ni s-au transmis numeroase melodii : colinde, cîntece de înmormîntare, cîntece de nuntă, de seceră, de secetă etc., care sînt îndeaproape înrudite. Aceste melodii

FOLCLORUL MUZICAL ȘI MIGRAȚIA POPOARELOR

Spațiul restrîns al comunicării nu ne permite să ne oprim mai pe larg, în cursul expunerii noastre, asupra celor două teorii, privitoare la bunurile culturale, care se înfruntă : *teoria difuziunii* și *teoria invențiunii*. Pentru acest motiv, ne precizăm de la început poziția față de ele, spunînd că atît una cît și cealaltă devin false numai în momentul cînd sînt absolutizate. Arheologia, lingvistica, etnomuzicologia etc. au acumulat atîtea fapte în ultimele două decenii cu privire la legăturile dintre vechile populații ale pămîntului și la peregrinările acestora într-o parte și alta a globului, încît teoria difuziunii nu mai poate fi respinsă cu totul. Pe de altă parte, alte fapte pledează tot atît de convingător pentru identitatea naturii umane, și, ca urmare, pentru manifestări identice ale acesteia, încît nici teoria invențiunii nu mai poate fi respinsă de cît de oameni cu idei preconcepute.

În lupta mai mult decît seculară dintre cele două teorii, balanța a înclinat, pe măsura achiziționării de fapte, cînd într-o parte, cînd în cealaltă. Aceste balansări se constată nu numai în domeniile etnografiei, antropologiei, biologiei, lingvisticii etc., ci și în domeniul etnomuzicologiei. După ce mult timp s-a căutat să se demonstreze că anumite trăsături muzicale generale, ca : panta ascendentă sau descendentă a liniei melodice, forma arhitectonică, anumite intervale etc., aparțin în primul rînd unui anumit popor și că aflarea lor la alte popoare constituie proba evidentă a influențelor unilaterale ; sau că anumite scări muzicale simple au luat naștere într-un anumit loc pe globul pămîntesc, apoi de acolo au fost duse de un anumit popor în alte continente și numai de la acesta au pătruns în zone mai apropiate sau mai îndepărtate de locul în care s-a stabilit, s-a ajuns să se argumenteze astăzi în mod convingător că cele mai multe trăsături generale, de felul celor amintite, ca și materialul sonor primar și unele tehnici vocale sînt „cuceriri acustice inițiale”¹, deci bunuri ale celei mai mari părți, dacă nu ale întregii omeniri.

În ultima decadă, tendința de plasare tot mai accentuată pe pozițiile teoriei invențiunii — ca o reacție, pare-se, împotriva unor susțineri ale nazismului — a unor etnomuzicologi de frunte, cum sînt : Const. Brăiloiu, W. Wiora, P. Collaer etc., a făcut ca cercetările să se îndrepte mai mult spre scoaterea în evidență a ceea ce este comun omenirii.

Fiind convins că urmărirea unilaterală a problemelor împiedică progresul științei etnomuzicologiei, mă voi abate de la această ultimă

CRITERIUL ISTORIC ÎN STUDIAREA MODURILOR POPULARE

Problema modurilor a fost, și va rămâne încă multă vreme, una dintre cele mai discutate din întreaga teorie a muzicii. Aceasta se explică prin faptul că, în decursul vremii, numărul modurilor și concepția asupra lor au suferit schimbări importante. Teoria modurilor elaborată de Pitagora, de pildă, prezenta un sistem de șapte „armonii”. Acest sistem este combătut, în secolul al IV-lea î.e.n., de Aristoxene care elaborează un nou sistem de 13 moduri, dezvoltate apoi de cei ce i-au urmat — dintre care menționăm pe cel mai important, Aristides Quintilianus — la 15 moduri. Mai apoi, Ptolemeios (secolul al II-lea e.n.) revine la sistemul de șapte moduri, dar conceput altfel decât Pitagora. De la un teoretician la altul variază nu numai cadrul general, ci și ordinea, ba chiar denumirea topică a octavei. Aceasta a determinat, probabil, pe un eminent cercetător al vechii culturi eline să afirme: „Poate părea ciudat că un autor, care timp de mai bine de 40 de ani din viața sa s-a ocupat cu studierea metricii și a muzicii grecești, îndrăznește să declare că nu știe exact ce este un mod grecesc, cu excepția dorianului, și că nu știe să scandeze... o odă de Pindar sau de Bachilide”¹.

Lucrurile nu stau mai bine nici în perioada medievală. Cercetările întreprinse au dovedit că, alături de muzica sinagogală și de cea populară — al cărei aport este, după părerea noastră, cu mult mai mare decât se bănuiește — a contribuit și muzica greacă la zămislirea artei muzicale creștine. Când s-a organizat Oktoihul, între secolele al VI-lea și al VIII-lea, ehurile bizantine ca și tonurile gregoriene au fost indicate printr-un număr de ordine: *echos protos, devteros, tritos* etc. la bizantini; *protus authentus, protus plagius* etc. la apuseni. Prestigiul deosebit de mare de care s-a bucurat cultura elină în întreaga perioadă medievală a făcut ca, începând din secolul al XI-lea, să se adopte pentru modurile bisericești vechile numiri topice ale „armoniilor” eline. Se știe însă că aceste denumiri nu mai corespund întocmai celor grecești. Ceva mai mult, modul pe care bizantinii îl numesc *lidian* este numit de teoria apuseană *frigian*, și invers. Cu toate acestea, se va susține sus și tare că modurile religioase, ca și întreaga teorie, „vin de la elini”. Contradicția cuprinsă într-o asemenea susținere, nepotrivirea dintre structura și denumirea modurilor grecești și medievale duce la acea veritabilă „babilonie modală” ce se constată cercetând afirmațiile teoreticienilor. Cauza confuziei modurilor — chiar pentru cele care poartă aceeași denumire — se explică prin ruperea de realitatea mu-

FOLCLORUL ORĂȘENESC

În a doua jumătate a secolului trecut, au avut loc în numeroase țări — datorită dezvoltării continue a burgheziei, dar mai ales datorită mișcărilor țărănești — așa-zise „reforme țărănești”. Felul cum au fost înfăptuite aceste reforme nu a dus însă în nici o parte la rezolvarea acestei acute probleme sociale. Nu numai că nu a fost desființat jugul moșieresc, dar exploatarea a continuat cu și mai mare intensitate. Pe de o parte această situație, iar pe de alta rapida diferențiere a țăranimii după „reformă”, au făcut să se repună în curind cu și mai multă insistență „problema țărăneasă”. În aceste împrejurări apar curente politice, ideologice și literare care pun această problemă în centrul discuțiilor cu privire la contradicțiile sociale existente. Asemenea curente au fost, de pildă, *narodnicismul* la ruși, *semănătorismul* și *poporanismul* la noi.

Deși semănătorismul și poporanismul aveau țeluri diferite — primul reprezenta în fond reacția feudală împotriva dezvoltării capitalismului la noi, iar al doilea reflecta ascensiunea politică a burgheziei satelor — ambele curente puneau accentul pe opoziția sat-oraș, pe care o considerau ca fiind contradicția fundamentală a societății capitaliste. Mai ales semănătorismul cerea „întoarcerea la sat”, crearea unei literaturi legate de viața poporului, de specificul național al României. Aceste idei, într-o măsură oarecare progresiste, vor fi dezvoltate ulterior, „în sensul concepției reacționare a etnicismului, a unității naționale de «sînge», deasupra claselor”. Ceva mai târziu, gîndirismul va socoti satul „neîntinat de civilizație” drept „păstrătorul unor tradiții și trăsături naționale imuabile” (1.71)*

Accentul pus tot mai insistent pe sat a dus în domeniul folcloric în la îndreptarea atenției cercetătorilor exclusiv asupra creațiilor țărănești, și la ignorarea totală a creațiilor orășenești. Subliniem că mai înainte lucrurile se întimplau tocmai invers, colecțiile de melodii — excepțiile sînt cu totul neînscrinate — cuprinzînd în primul rînd ceea ce oferea orașul, fără să se facă vreo distincție între ceea ce era creație țărăneasă, creație „în stil” popular și creație cultă. Este adevărat că întîlnim pe la anul 1884 făcîndu-se distincție între „cîntecele naționale” sau „poporane”, create de popor, și „cîntecele populare”, adoptate de popor (cf. 2, nr. 21.1). Această distincție vestește oarecum o concepție ce se va impune ulterior tot mai mult.

* Trimiterile bibliografice sînt redată aici prin cifre și se referă la Bibliografia generală de la sfîrșitul studiului.

MUGUR, MUGUREL

Mugur, mugurel este printre puținele cîntece populare mai vechi care s-au bucurat de o puternică circulație, și care pot fi urmărite, în același timp, pînă către vremea apariției lor. Ce se știe despre originea acestui cîntec ?

Printre numeroasele date privitoare la revoluția din 1821, C. D. Aricescu¹ a strîns unele care se referă la Ilarion, episcop al Argeșului, sfătuitor apropiat al lui Tudor Vladimirescu. În legătură cu acest Ilarion sînt primele date asupra originii cîntecului de care ne ocupăm. Pe scurt, se spun următoarele :

La o mare sărbătoare — unii susțin că întimplarea ar fi avut loc la scurt timp după numirea lui Ilarion ca episcop al Argeșului² — notabili rămîn surprinși că la sfîrșitul utreniei nu se cîntă doxologia. Unul dintre ei întrebă pe episcop pentru ce nu s-a cîntat, iar acesta-i răspunde : „Noi obișnuim s-o cîntăm la urmă“. Nu s-a cîntat doxologia, bineînțeles, nici la sfîrșitul slujbei. După ce s-a terminat, Ilarion i-a invitat pe toți în salonul episcopal. Aici, după cafea și dulceață, el dădu ordin unui favorit al său să cînte „doxologia cea nouă“. Acesta începu³ :

*Bate-i, Doamne, pe ciocoi,
Cum ne bat și ei pe noi.
Mugur, mugurel.*

Mai există și alte date care atribuie lui Ilarion paternitatea acestei creații⁴. Va fi mențiunea lui Aricescu originea celorlalte susțineri, sau acelea nu fac la rîndul lor decît să consemneze ceea ce s-a păstrat prin tradiție ? Este foarte greu de spus ! Un lucru pare totuși sigur, și anume : *Mugur, mugurel* nu este creație țărănească ci orășenească, ieșită din mediul apropiat bisericii. Iată considerentele ce ne determină să-i atribuim această origine :

1. Invocarea pedepsei dumnezeiești este mai specifică oamenilor bisericii — chiar cînd aceștia erau socotiți „volteriști“, cum i se spunea lui Ilarion — decît lumii țărănești care, după cum se vede, în cîntecele sale așteaptă mai puțin de la Dumnezeu și mai mult de la propriile-i acțiuni.

între

*Oleoleo, ciocoi, ciocoi,
De te-aș prinde la zăvoi
Cu măciuca să te-nmoi...⁵*

sau

*Dar o da și Dumnezeu
D-o umbla și plugul meu,
Să trag brazda dracului
La ușa bogatului ;
O brăzduță d-ale sfinte,
Să ție ciocoiul minți...⁶*

și

*Bate, Doamne, pe ciocoi
Cum ne bat și ei pe noi...*

FLORICĂ, FLORICEA



*Florică trei sulfine, Florică de pe șes,
Dorul tău calea mi-așine ; Te-am îndrăgit de pe mers,
Merg la deal și merg la vale, Că ți-e mersul legănat,
Dorul tău îmi iese-n cale. La inimă m-ai secat.*

*Florică de pe deal,
Dorul tău mă duce val ;
Val mă duce, val mă-ntoarce
Și din om, neom mă face.*

Se cînta pe vremea lui Barbu Lăutarul (cf. M. Poslușnicu : *Istoria muzicii la Români*, p. 610).

Izvorașul, Bistrița-Mehedinți, 4 (1922), nr. 2, 6. (Cor pe 3 voci egale de G. Galinescu).

200 Cîntece și doine, E.S.P.L.A. (1955), p. 113 ; *Ia mai zi din frunză*, Ed. de stat didactică și pedagogică [1958] 55.

Varianta Alecsandri (*Poezii populare ale Românilor*, 161) :

*Frunză verde de ovăș, Florică, floare-albastră,
Florică de pe șas ! Răsărită-n calea noastră,
Te-am îndrăgit de pe mers, Nățișoară, subțirea,
Că ți-e mersul legănat, Tocmai din potrița mea,
La inimă m-a secat ! Cărăușii te-or cîlca.*

*Te-or cîlca și te-or strica,
La inimă m-or seca ;
Florică, floricea,
Vină pe inima mea,*

*Lîngă mine să-nflorești,
De pas rău să te jerești.
Sufletul să-mi răcorești !*

CIRCULAȚIA TAMBUREI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

Contactul cu cultura muzicală a popoarelor Orientului Mijlociu, care a devenit tot mai strins odată cu instaurarea suveranității turcești asupra Țărilor Române — mai ales de la jumătatea secolului al XVI-lea — a făcut să pătrundă la noi, între altele, o serie de instrumente ca : tambura, chemanul, canonul, cobuzul, neiul, surla, dairea, nagaralele, tumbelicul etc. Despre mai toate aceste instrumente se vorbește în studiile și lucrările de specialitate românești, uneori mai pe larg¹, alteori mai pe scurt², sau sînt doar menționate³. Datele privitoare la timpul cînd aceste instrumente au pătruns la noi, ca și cele privitoare la circulația de care s-au bucurat nu mai corespund — așa cum le găsim în lucrările la care ne-am referit — cunoștințelor noastre de astăzi. Intrucît în ultimul timp m-a preocupat problema instrumentelor muzicale în general — deci și a celor de proveniență orientală — consider că este bine să vorbesc din nou de ele, în mici note, grupînd laolaltă tot ce se știe în momentul de față. Începutul îl voi face cu *tambura*, instrument cu coarde ciupite, puse în vibrație cu ajutorul unui plectru, caracterizat prin gîtul său lung.

T. T. Burada, primul român care s-a ocupat cu organografia la noi și căruia îi datorăm o frumoasă și interesantă colecție de instrumente muzicale⁴ — afirmă că „tamburul“ — cum îl numește el — „a fost introdus cam pe la sfîrșitul secolului (al XVIII-lea), pe sub a doua domnie a lui Alexandru Moruz Vodă, din Țarigrad, unde se numește Tambur — kebir-turki, adică : tambur mare turcesc“. În afară de aceasta, T. T. Burada menționează cîteva nume de iscusiți interpreți din tambură din acea perioadă, unii trăitori în Moldova, ca „Paharnicul Toader, gramatic la Andronachi Donici, și Căminarul Grigore Avram, care învățase acest instrument în Țarigrad“ și care „executa cele mai frumoase *manele*, *samaele*, *pestrefuri* și *taximuri* cu o abilitate neuzită“, iar alții în Muntenia, ca Serdarul Dionisie Fotino⁵.

M. Gr. Poslușnicu spune că : „Românii n-au prea cunoscut acest instrument în practica muzicii lor instrumentale, ci doar din cronicile lui Neculai Costin, care afirmă că era «cu gîtul lung, cu coarde de sîrmă» și că era «instrumentul favorit al lui Dimitrie Cantemir cu care și-a petrecut tinerețea ca ostatec la Țarigrad»“⁶.

Reținînd probabil doar numele „iscusiților“ interpreți din tambură, menționați de T. T. Burada, M. Gr. Poslușnicu trage concluzia că acest instrument n-a fost folosit de români, ceea ce, după părerea noastră,

ȘCOALA MUZICALĂ DE LA PUTNA

Din întreaga cultură artistică medievală românească, domeniul care pretinde o cunoaștere incomparabil mai largă decît pînă acum este, fără îndoială, cultura muzicală. Acest lucru se vede clar, între altele, și din volumele II și III ale tratatului de *Istorie a României* în care, la capitolele privitoare la cultură, se tratează pe larg — relativ vorbind — despre literatura populară și cultă, despre arhitectură, sculptură și pictură, despre artele decorative etc., dar cu totul nesatisfăcător despre arta muzicală. Ceva mai mult, în timp ce începuturile arhitecturii sînt împinse pînă în secolul al IX-lea iar ale literaturii slavo-române pînă în secolul al X-lea, despre muzică ni se vorbește cu începere doar din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Din această perioadă ni se menționează numele a patru muzicieni care au activat în parte în Transilvania. Aceștia sînt : Valentin Balassi, Sebastian Tinodi, Valentin Bakfark și Ieronim Östermayer¹. Datele — de altfel de minimă importanță — ce ni se dau din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea se referă tot la Transilvania². Pentru Moldova și pentru vechea Țară Românească, asemenea date încep numai către sfîrșitul secolului al XVIII-lea³. În mod indiscutabil, nu sînt de vină redactorii paginilor privitoare la arta muzicală, deoarece nu au dispus de informații mai multe și mai bune. Cauza primă a acestei rămîneri în urmă a istoriografiei muzicale este — după cum credem — lipsa de preocupare în această direcție a muzicologiei românești. La aceasta a contribuit, în măsură destul de mare, concepția că arta muzicală cultă se poate numi numai cea de tip occidental, nu și cea de tip bizantin, dar și faptul că aceasta din urmă ni s-a transmis într-o notație care doar în secolul nostru a început să fie descifrată.

Cercetările întreprinse în ultimii ani, cu sprijinul Uniunii compozitorilor, au dus la descoperirea unor manuscrise cu semiografia bizantină care ne-au permis să stabilim existența, pe pămîntul românesc, a trei școli muzicale în perioada medievală, dintre care cea mai veche a flîntat la Putna. Despre această școală va fi vorba în cele ce vor urma.

La începutul decadelor a doua a secolului trecut, profesorul Emil Kaluźniacki a descoperit un manuscris muzical la Putna care conține numeroase criptograme — problemă care îl interesa — și pe care l-a cercetat din acest punct de vedere⁴.

În anul 1901, A. I. Iacimirskij publică un studiu asupra aceluiași manuscris muzical putnean, aflat la acea dată la Moscova în biblioteca P. I. Șukin. În studiul său, Iacimirskij se referă și la un al doilea ma-

CIRCULAȚIA TAMBUREI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

Contactul cu cultura muzicală a popoarelor Orientului Mijlociu, care a devenit tot mai strins odată cu instaurarea suveranității turcești asupra Țărilor Române — mai ales de la jumătatea secolului al XVI-lea — a făcut să pătrundă la noi, între altele, o serie de instrumente ca : tambura, chemanul, canonul, cobuzul, neiul, surla, daireaua, nagaralele, tumbelicul etc. Despre mai toate aceste instrumente se vorbește în studiile și lucrările de specialitate românești, uneori mai pe larg¹, alteori mai pe scurt², sau sînt doar menționate³. Datele privitoare la timpul cînd aceste instrumente au pătruns la noi, ca și cele privitoare la circulația de care s-au bucurat nu mai corespund — așa cum le găsim în lucrările la care ne-am referit — cunoștințelor noastre de astăzi. Întrucît în ultimul timp m-a preocupat problema instrumentelor muzicale în general — deci și a celor de proveniență orientală — consider că este bine să vorbesc din nou de ele, în mici note, grupînd laolaltă tot ce se știe în momentul de față. Începutul îl voi face cu *tambura*, instrument cu coarde ciupite, puse în vibrație cu ajutorul unui plectru, caracterizat prin gîtul său lung.

T. T. Burada, primul român care s-a ocupat cu organografia la noi și căruia îi datorăm o frumoasă și interesantă colecție de instrumente muzicale⁴ — afirmă că „tamburul“ — cum îl numește el — „a fost introdus cam pe la sfîrșitul secolului (al XVIII-lea), pe sub a doua domnie a lui Alexandru Moruz Vodă, din Țarigrad, unde se numește Tambur — kebir-turki, adică : tambur mare turcesc“. În afară de aceasta, T. T. Burada menționează cîteva nume de iscusiți interpreți din tambură din acea perioadă, unii trăitori în Moldova, ca „Paharnicul Toader, gramatic la Andronachi Donici, și Căminarul Grigore Avram, care învățase acest instrument în Țarigrad“ și care „executa cele mai frumoase *manele*, *samaele*, *pestrefuri* și *taximuri* cu o abilitate neuzită“, iar alții în Muntenia, ca Serdarul Dionisie Fotino⁵.

M. Gr. Poslușnicu spune că : „Românii n-au prea cunoscut acest instrument în practica muzicii lor instrumentale, ci doar din cronicile lui Neculai Costin, care afirmă că era «cu gîtul lung, cu coarde de sîrmă» și că era «instrumentul favorit al lui Dimitrie Cantemir cu care și-a petrecut tinerețea ca ostatec la Țarigrad»“⁶.

Reținînd probabil doar numele „iscusiților“ interpreți din tambură, menționați de T. T. Burada, M. Gr. Poslușnicu trage concluzia că acest instrument n-a fost folosit de români, ceea ce, după părerea noastră,

ȘCOALA MUZICALĂ DE LA PUTNA

Din întreaga cultură artistică medievală românească, domeniul care pretinde o cunoaștere incomparabil mai largă decît pînă acum este, fără îndoială, cultura muzicală. Acest lucru se vede clar, între altele, și din volumele II și III ale tratatului de *Istorie a României* în care, la capitolele privitoare la cultură, se tratează pe larg — relativ vorbind — despre literatura populară și cultă, despre arhitectură, sculptură și pictură, despre artele decorative etc., dar cu totul nesatisfăcător despre arta muzicală. Ceva mai mult, în timp ce începuturile arhitecturii sînt împinse pînă în secolul al IX-lea iar ale literaturii slavo-române pînă în secolul al X-lea, despre muzică ni se vorbește cu începere doar din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Din această perioadă ni se menționează numele a patru muzicieni care au activat în parte în Transilvania. Aceștia sînt : Valentin Balassi, Sebastian Tinodi, Valentin Bakfark și Ieronim Östermayer¹. Datele — de altfel de minimă importanță — ce ni se dau din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea se referă tot la Transilvania². Pentru Moldova și pentru vechea Țară Românească, asemenea date încep numai către sfîrșitul secolului al XVIII-lea³. În mod indiscutabil, nu sînt de vină redactorii paginilor privitoare la arta muzicală, deoarece nu au dispus de informații mai multe și mai bune. Cauza primă a acestei rămîneri în urmă a istoriografiei muzicale este — după cum credem — lipsa de preocupare în această direcție a muzicologiei românești. La aceasta a contribuit, în măsură destul de mare, concepția că arta muzicală cultă se poate numi numai cea de tip occidental, nu și cea de tip bizantin, dar și faptul că aceasta din urmă ni s-a transmis într-o notație care doar în secolul nostru a început să fie descifrată.

Cercetările întreprinse în ultimii ani, cu sprijinul Uniunii compozitorilor, au dus la descoperirea unor manuscrise cu semiografia bizantină care ne-au permis să stabilim existența, pe pămîntul românesc, a trei școli muzicale în perioada medievală, dintre care cea mai veche a ființat la Putna. Despre această școală va fi vorba în cele ce vor urma.

La începutul decadei a noua a secolului trecut, profesorul Emil Kaluźniacki a descoperit un manuscris muzical la Putna care conține numeroase criptograme — problemă care îl interesa — și pe care l-a cercetat din acest punct de vedere⁴.

În anul 1901, A. I. Iacimirskij publică un studiu asupra aceluiași manuscris muzical putnean, aflat la acea dată la Moscova în biblioteca P. I. Șukin. În studiul său, Iacimirskij se referă și la un al doilea ma-

CULTURA MUZICALĂ BIZANTINĂ PE TERITORIUL ROMÂNIEI PÎNĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Între poporul român și Bizanț au existat legături — atât directe, cât și indirecte — încă de la apariția sa în istorie. Aceste legături se explică pe de o parte prin poziția geografică a teritoriului pe care s-a născut acest popor, iar pe de altă parte prin prestigiul politic și cultural de care s-a bucurat capitala fostului Imperiu Roman de Răsărit. Așa fiind, adoptarea ritului ortodox, și odată cu acesta a muzicii bizantine, apare ca firească.

Creștinismul este atestat cu certitudine pe teritoriul României încă din secolul al IV-lea¹, dar pînă atunci nu se născuse nici poporul român și nici muzica bizantină, așa cum ne este cunoscută din cele mai vechi manuscrise muzicale existente. În afară de aceasta, considerăm că nu se poate vorbi de practicarea muzicii bizantine de către români înainte de organizarea unei vieți religioase; iar o asemenea organizare a început odată cu cristalizarea unor formațiuni feudale pe teritoriul României (sec. IX—X). Săpăturile arheologice au scos la iveală, la Basarabi în Dobrogea, urmele unei așezări mănăstirești care datează de la sfîrșitul secolului al X-lea, după cum o atestă inscripția cu data de 992², iar scrisoarea hagiografică *Legenda sancti Gerhardi* menționează existența unei mănăstiri cu „călugări greci”, la Morisena-Cenad, în Banat, în primii ani ai secolului al XI-lea³. Din secolele XI—XII datează și biserica de cimitir de la Garvăn (Dinogetia), în Dobrogea, iar în orașul Turnu Severin s-au descoperit urmele a două biserici care aparțin, ca stil, primei faze a artei feudale la români, anterioară secolului al XIII-lea⁴. Așadar, putem considera că începînd încă din secolul al IX-lea a răsunat pe teritoriul României ceea ce numim, în general, muzică bizantină. Venită mai mult prin filiera bulgară odată cu limba de cult, nu vom putea ști exact dacă poporul bulgar adusesese modificări structurale sau stilistice muzicii preluate de la Bizanț odată cu înlocuirea limbii grecești prin cea slavonă, pînă ce nu vom dispune de manuscrise muzicale datînd din epoca respectivă. De altfel, există indicii că paralel cu limba slavonă a circulat și limba grecească pe teritoriul României, cel puțin în Dobrogea, deci a putut circula de la început și muzica bizantină în limba greacă. Pentru această ipoteză pledează existența a două inscripții în limba greacă provincială, găsite la Axiapolis (Cernavoda), care datează din secolele IX—X⁵, iar alte inscripții, din aceeași perioadă, au fost găsite în Banat, la Sinnicolaul Mare, lângă Cenad⁶, după cum pledează utilizarea cîntărilor în limba greacă chiar de către popoare

MANUSCRISELE PSALTICE ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Datorită așezării sale geografice, poporul român a adoptat încă de la început creștinismul de rit oriental. Limba de cult a fost pînă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea slavona, după care a urmat pentru o scurtă perioadă limba greacă — în cancelaria domnească ea se impusese încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea — iar în primele două decenii ale secolului al XVIII-lea a fost introdusă definitiv în biserică limba română.

Odată cu ritul ortodox, biserica română a adoptat muzica bizantină care a venit, ca și cultul, prin intermediul bulgarilor dar și pe calea contactului direct cu Bizanțul. Secole în șir, așadar, s-a slujit și s-a cîntat în biserica română în limbile slavonă și greacă. Introducerea cîntării în strană în limba română s-a făcut destul de greu, cu o întîrziere — după cum vom vedea — de mai mult de un secol de la traducerea în românește a cărților de ritual.

Cercetările întreprinse în ultimele decenii au dus la concluzia că primele traduceri de cărți bisericești s-au făcut la începutul secolului al XVI-lea și că se datorează în bună măsură influenței luterane¹. Cu toate că tiparul se introdusese în Țara Românească în primul deceniu al secolului al XVI-lea — în anul 1508 apare *Liturghierul* slavon tipărit de călugărul sîrb Macarie — tipărirea în limba română a cărților de ritual începe de abia în anul 1559. Rînd pe rînd apar: *Tetraevanghelul* (1561), *Lucrul apostolesc* (Praxiul — 1563), *Tîlcul Evangheliilor și Molitvenicul* (1564), *Psaltirea* (1576), *Tocmeala slujbei dumnezeiască intru ia și diacon]strele* („Liturghierul și Diaconarul” — 1570), *Pravila Sfinților Apostoli* (1570), *Evanghelie cu învățătură* (1581), *Palia* (1582) care de fapt cuprinde numai primele două cărți ale *Pentateuhului*. În raport cu numărul tipăriturilor slavone apărute în aceeași perioadă, numărul celor românești este cu mult mai mic², ceea ce dovedește clar că limba slavonă era încă puternic ancorată în biserica română. Ritmul tipăriturilor românești crește în secolul al XVII-lea, apar însă cam aceleași cărți de pînă acum.

Odată cu apariția lor de sub tipar, cărțile de ritual în limba română au început să fie folosite în biserică, dar numai de către preoți. Cîntarea în limba română, ce se execută la strană, a început să fie introdusă, din cîte cunoaștem pînă acum, de-abia către mijlocul secolului al XVII-lea — deci aproape un secol mai tîrziu decît citirea în limba română — dar cam în același timp în toate provinciile.

vedem în faptul că primele documente ieșite din cancelariile statului sînt fie în limba greacă, fie în cea latină. Primul document în limba slavonă apare de-abia către sfîrșitul secolului al XIV-lea. Ca limbă de cult, slavona pătrunde însă, alături de celelalte, la toți românii încă înainte ca statul maghiar să fi desăvîrșit ocuparea Transilvaniei și a Banatului în secolele XI-XII⁶.

Odată cu înființarea statelor feudale românești : Țara Românească (1330) și Moldova (1359) începe cea de a treia fază în dezvoltarea cultului creștin la Români și concomitent a muzicii psaltice. La scurt timp se organizează biserica, apar mănăstiri care devin centre culturale cunoscute.

Deși există date certe că domnitorii români au trimis, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, la Athos călugări „pentru desăvîrșire”⁷ și se vorbește de existența unor școli slavone⁸ pe teritoriul României cu începere încă din secolul al XI-lea — în care nu se poate să nu se fi cultivat și muzica — nu se cunoaște nici un manuscris psaltic scris în acest secol pe teritoriul României. Roadele dezvoltării culturale, ca urmare a dezvoltării politice și sociale nu se fac așteptate. Chiar la începutul secolului al XV-lea, Filothei monahul — fost logofăt al lui Mircea cel Bătrîn, domn al Țării Românești (1386—1418) — scrie *Pripelele*, mici tropare care se cîntă însoțite de stihuri alese din psalmi, după polieleu la utrenia praznicelor împărătești și a sfinților mai importanți. Aceste *Pripele* — cunoscute astăzi la Români sub denumirea de „mărimuri” sau „velicani” — au circulat în manuscrisele medievale la toate popoarele ortodoxe care foloseau slavona ca limbă de cult⁹. Melodiile acestor pripele ni s-au transmis pe cale orală pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd au fost notate.

Structura asemănătoare cu a eului I medieval, ca și deosebirea netă față de eul sau glasul I în uz astăzi, fac dovada certă a vechimii acestei melodii.

Din aceeași primă jumătate a secolului al XV-lea ni s-a transmis stihira întâi de la litia slujbei sfințului Ioan cel Nou de la Suceava. Greșelile gramaticale din text, și topica românească a frazei dovedesc că autorul a fost român. Melodia este, ca structură, formule melodice și manieră de ornamentare, în eul I bizantin, așa cum poate fi întîlnit în manuscrisele epocii.

În bibliotecile din țară există cîteva manuscrise care ar putea fi datate din secolul al XIV-lea, dacă nu chiar din al XIII-lea — un evangheliar cu notația efonetică este scris în secolul al IX-lea, sau al X-lea — toate cu text grecesc, dar nu li se cunoaște proveniența¹⁰. La sfîrșitul secolului al XV-lea își face însă apariția o școală muzicală la Putna — mănăstire și centru cultural vestit, cunoscut peste granițe¹¹ — de la care ne-au rămas șase manuscrise cărora trebuie adăugat un fragment care numără doar patru spre zece file, aflat în Arhivele Statului la Leningrad¹². În aceste manuscrise sînt prezenți, ca autori ai unor cîntări, numeroși călugări putneni. Cercetarea acestor manuscrise a dus, pe scurt, la următoarele concluzii :

a) în plină perioadă de slavonism cultural, Românii cîntau — după note muzicale — mai mult grecește decît slavonește.

ORIGINEA CANONULUI STÎLPĂRILOR ALCĂTUIT DE DASCĂLUL ȘĂRBAN

În cunoscutul său „memoriu” privitor la cîntările bisericești la români, Episcopul Melchisedek afirma că s-au păstrat la noi „pînă astăzi”, atît în cîntările liturgice cît și în cele populare, rămășițele vechii cîntări bulgare¹. Dintre cîntările liturgice, Melchisedek menționează, în primul rînd, „Canonul Floriilor”².

Cu prilejul comemorării unui veac de la moartea lui Macarie Ieromonahul, Preotul Niculae M. Popescu — care s-a ocupat mai mult decît oricare altul de activitatea acestui mare psalt român — a publicat de pe un manuscris muzical³, rămas de la acest înaintaș, Catavasiile Stîlpărilor „alcătuite pe glas bulgăresc de fericitul întru pomenire dascălul Șarban protopsaltul Țării Românești...”. Macarie Ieromonahul învățase aceste catavasi — după cum se arată — de la „protopsaltul Constantin, ucenicul lui Șarban, le păstrase în scris în vechea notație, iar în anul 1832 le-a transcris în sistema nouă, „întocmai și nestrămutat”, „paradosindu-le părinților din sfînta mănăstire Neamțul, pentru ca să rămîie vecinice și nestrămutate”⁴.

N-ar fi exclus ca Melchisedek — care în mod cert a citit cele însemnate de Macarie cînd a cercetat manuscrisele de la Neamțul⁵ — să se fi bazat în afirmația sa și pe această părere. De altfel, astfel de idei privind influența muzicii liturgice bulgare asupra celei românești au mai circulat și mai circulă — cel puțin cu privire la un manuscris muzical scris la Putna în 1511 — printre români ca și printre străini⁶. Netemeinicia acestei afirmații a fost dovedită⁷, iar în articolul de față sperăm să lămurim și problema originii melodiei Canonului Stîlpărilor.

Din cîte știm pînă acum, există încă trei variante muzicale ale Canonului atribuit de Macarie protopsaltului Șarban, și anume.

1. — Canonul „la Duminica Floriilor” din manuscrisul lui Filothei sin Agăi Jipei⁸.
2. — Canon la Duminica Stîlpărilor, dintr-un manuscris aflat la Mănăstirea Neamțului⁹.
3. — Canonul ce se cîntă la Duminica Stîlpărilor, publicat de D. Suceveanu¹⁰.

Indicațiile privitoare la glasul în care sînt scrise, diferă aproape de la o variantă la alta, după cum se poate vedea :

— Filothei : glas IV, Ai. Immoasele sau Pesnele sfîrșesc regulat pe ga (= fa) ;

MUZICA BISERICESCĂ LA ROMÂNI

I. Origine. Vechime

Despre o muzică bisericească la români se poate vorbi — ca la oricare alt popor — din momentul adoptării și practicării cultului creștin, de care este strâns legată. Cînd s-a produs acest eveniment? Spre deosebire de popoarele vecine: bulgari, sirbi, maghiari, ruși, care s-au creștinat numai după constituirea statelor respective, populația daco-romană, din care s-a născut poporul român, primise creștinismul — poate nu în totalitatea ei, desigur — încă din secolul al IV-lea¹. Se cunosc, cu începere din acest secol, martiri și misionari², urme de biserică și de cimitire creștine³, obiecte și inscripții scoase la iveală de săpăturile arheologice, tot atâtea mărturii ale răspîndirii creștinismului pe teritoriul Daciei, între secolele al IV-lea și al IX-lea⁴. Dar argumentul cel mai puternic al primirii creștinismului de către daco-romani, înainte de contactul cu lumea slavă, ni-l oferă limba.

Într-adevăr, noțiunile creștine fundamentale, ca: *Dumnezeu* (dominus-deus), *creștin* (christianus), *cruce* (crux), *credință* (credentia), *lege* (lex), *rugăciune* (rogatio), *inger* (angellus), *sfînt* (sanctus — în formele compuse: Sîn-Petru, Sîn-Medru, Sîn-Toader, Sîn-Nicoară etc.), a se *închina* (inclinare), (a) *boteza* (baptysare), *cuminica* (comunicare), *sărbătoare* (dies serbatoria), *Păresimi* (Quadragesima), *Paști* (Paschae), *Florii* (Florilia), *Rusalii* (Rosalia), *biserică* (basilica), *altar* (altarium) etc., sînt de origine latină, așa cum este însăși limba românească.

Popoarele slave, așezate în nordul Dunării la începutul secolului al VI-lea, încep în secolul al VII-lea să vină în contact cu populația românească ce se afla în plin proces etnogenetic. În același secol ia ființă statul bulgar. După creștinarea bulgarilor, în anul 865, pe timpul țarului Simeon (893—927), se adoptă slavona ca limbă de cult, discipolii lui Chiril și Metodiu, care fuseseră alungați din Moravia, trec la traducerea cărților de ritual din greacă în slavonă.

În același secol, al IX-lea, are loc accelerarea procesului de feudalizare a populației de pe teritoriul Daciei. Conducătorii locali, care depindeau de țarii bulgari, adoptă și ei, pentru bisericile lor, slavona ca limbă de cult. Ca urmare a acestui fapt, cu începere din secolul al X-lea, pătrund în limba română o serie de termeni bisericești de origine slavonă care privesc ierarhia administrativ-bisericească: *vlădică*, *stareț*, *sobor*; în slujbele bisericești: *vecernie*, *utrenie*, *pavecerniță*, *polunoșniță* etc.; în cîntările bisericești: *stihoavnă*, *sedelnă*, *peasnă*, *pripele*, *veliceanii*, *priceasnă* etc. Aceași origine slavonă are și cuvîntul *glas*, care corespunde *ehului* bizantin⁵.

UN KYRIE ELEISON LA PATRU VOCI ÎN NOTAȚIE BIZANTINĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XVIII-LEA

Apariția muzicii corale la români a preocupat pe muzicologi cu începere de la sfîrșitul secolului al XIX-lea¹. Dibuirilor inerente oricărui început au urmat — cel puțin pentru Muntenia — precizări bazate pe documente².

Se admite în general că primele coruri au luat ființă în fosta Țară Românească — adică în Muntenia — la anul 1836³, în Banat la anul 1840⁴, în Moldova la anul 1844⁵, iar în Transilvania la 1850⁶. Se recunoaște totodată existența unor încercări de înflințare a unui cor, făcute în Moldova în anul 1830⁷. De obicei nu se au în vedere însă tatonările, ci formațiile corale care s-au bucurat de oarecare stabilitate în timp. În afară de aceasta, unii istoriografi muzicali se referă la existența unor coruri indiferent de naționalitatea componentilor, pe cînd alții doar la corurile înființate de către români pentru români.

Pentru a se explica de unde a putut veni îmboldul înființării unei formații corale oarecare, trebuie să preocupe problema, desigur, în ansamblul ei. S-a făcut acest lucru și pînă acum, dar în prea mică măsură și uneori cu rezultate discutabile. Iată două asemenea cazuri:

1. Titus Cerne în 1884⁸, și mai ales T. T. Burada în 1914⁹, au afirmat că la Mănăstirea Neamțul s-ar fi cîntat coral, de către călugării ruși aflați acolo, începînd din 1782 și pînă în anul 1860. Această părere a fost preluată de curînd de unii muzicologi români¹⁰. Existența acestui cor la Neamțul timp de peste 70 de ani este pusă totuși la îndoială de un fapt petrecut la aceeași mănăstire în anul 1860, și anume: În acest an, Departamentul averilor clerului a trimis un profesor de muzică corală la această mănăstire, în persoana lui I. Cart, pentru a iniția pe călugări în muzica corală. Prezentarea acestuia a dat naștere unei adevărate răscoale printre călugări. Așa fiind, se pune întrebarea: conviețuirea călugărilor moldoveni la Mănăstirea Neamțul cu cei ruși — care ar fi cîntat coral la slujbele din mănăstire un timp atât de îndelungat — să nu fi avut nici o influență asupra lor? Existența unei cărți cu muzică rusească la Neamțul — unul dintre argumentele de bază ale susținerii — nu reprezintă totuși un indiciu absolut sigur. Ceva mai mult, nu se știe dacă Paisie Velicikovski — fostul stareț care ar fi introdus cîntarea corală la Neamțul, și care stătuse cîțiva ani la Muntele Athos unde putuse auzi foarte multă muzică monodică — aparținea sau nu grupului de călugări tradiționaliști (*Starovieri*) care era împotriva innoirilor. În fine, opoziția călugărilor moldoveni de la Neamțul față de muzica armonică nu se poate datora nici prevederilor

MUZICA BIZANTINĂ

Prin *muzica bizantină* se înțelege arta muzicală care s-a născut o dată cu cultul creștin și care, dezvoltându-se în timpul și în cuprinsul Imperiului bizantin, a căpătat forme și trăsături proprii. Există păreri diferite asupra duratei în timp a acestei muzici. Specialiștii occidentali socotesc că o dată cu căderea Bizanțului sub turci, în anul 1453, această artă își încetează existența, cîntarea ce a urmat decăzînd mereu pînă în secolul al XVIII-lea, cînd a fost invadată — după cum se susține — de arta muzicală orientală practică la curtea sultanului.

După părerea noastră însă, muzica bizantină nu și-a încetat existența o dată cu Imperiul bizantin, actuala muzică psaltică nefiind decît rezultatul dezvoltării istorice a vechii arte muzicale a Bisericii de Răsărit. De altfel, influența muzicii orientale nu s-a manifestat cu aceeași intensitate în toate compartimentele muzicii psaltice, ci îndeosebi în cîntările stilului papadic, în care libertatea de improvizație a fost totdeauna mai mare, în timp ce cîntările stihirarice, irmologice și podobiile — de care va veni vorba mai departe — s-au păstrat mult mai bine. În afară de aceasta, vom vedea că influențe de tot felul și din toate direcțiile au asaltat continuu muzica bizantină, mai ales în perioada sa de formare. Dacă acele influențe au fost topite laolaltă, dîndu-ne, ca o sinteză, această muzică, același fenomen s-a produs și după căderea Imperiului bizantin, actuala muzică psaltică nefiind altceva decît o nouă sinteză, realizată în condițiuni istorice diferite, îmbogățită cu trăsături melodice și inflexiuni, ba chiar moduri noi, de origine orientală*.

Denumirea de *muzică bizantină* nici nu este veche, nedatînd decît de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Înainte vreme se spunea: *psaltichie*, *papadichie*, *muzică eclesiastică* etc. Termenul de *muzică bizantină* s-a generalizat o dată cu dezvoltarea interesului pentru cultura bizantină în general, care și-a făcut apariția în secolul trecut. În domeniul ce ne interesează, aceste preocupări au apărut mai întîi în legătură cu *imnografia bizantină*, și numai după aceea privitor la muzică. Așadar, timp de cîteva secole s-a vorbit extrem de puțin despre muzica bizantină. Aceasta se datorește, pe de o parte, faptului că notația acestei

* Socotind că cititorul va folosi mai mult cercetînd lucrările de specialitate decît dacă îi vom oferi un citat sau altul, am renunțat la trimiteri, indicînd doar bibliografia mai importantă ce poate fi procurată mai ușor.

BIBLIOGRAFIE

1. Breazul G. *Muzica primelor veacuri ale creștinismului*, în „Raze de lumină”, București, nr. 5, noiembrie-decembrie 1934, p. 411—445.
2. Chailley, Jacques, *Précis de musicologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1958, p. 83—94.
3. Ciobanu, Gh. *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, București, Ed. muzicală, 1965, p. 383—400.
4. Gastoué, A. *Les origines des chants roumains*, Paris, 1907.
5. Parçaire, Le J. P. J. *L'église byzantine de 527 à 847*. Troisième ed. Paris, Librairie Victor Lecoffre J. Ganald Editeur, 1923.
6. Petresco, Le Père J. D. *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël* (d'après des manuscrits grecs des XI, XII, XIII et XIV s.). Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1932.
7. Petresco, Rev. Père Ion D. *Les principes du chant d'église byzantin*. Extrait des Actes du IV^e Congrès international des études (Bulletin de l'Institut archéologique bulgare, Tome IX, 1935), Sofia, 1935, p. 242—249.
8. Petrescu, I. D. *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, București, 1940.
9. Petrescu, I. D., *Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, p. 101—123.
10. Petresco, Rev. Père I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*. Bucarest, Editions musicales de l'Union des compositeurs de la R. S. de Roumanie, 1967.
11. Thibaut, Le Père J., *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*, Paris, 1907.
12. Vintilescu, Petre, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cîntarea bisericească*, București, 1937.
13. Aubry, Pierre, *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Eglises chrétiennes au moyen-âge*. Paris, 1903.
14. Leclercq, Dom. H. *Achaïe*, în: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Tome I, vol. I.
15. Machabey, Armand, *Notation*, în: *Encyclopédie de la musique*, III, Paris, Fasquelle (1961).
16. *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae. De tempore et de sanctis*. Parissis, Tornaci, Romae, 1943.
17. *Psalterium, contenant les psaumes notés des vêpres et des complies pour tous les dimanches et les grandes fêtes de l'année*. Bureau des oeuvres liturgiques. Abbaye du Mont-César a Louvain. f.d.
18. Bartók, Béla, *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*. București, 1913 (Academia Română, „Din vieța poporului român”, Culegeri și studii, XIV).