

UNITATE ȘI DIVERSITATE ÎN SISTEMUL MODAL MEDIEVAL BIZANTIN*

Modurile ca structuri interne ale melodiei constituie, în muzicologia contemporană, una din cele mai discutate probleme ale limbajului muzical. Când Jacques Chailley își intitulează o lucrare a sa pe această temă *L'imbroglia des modes*¹ sugerează complexitatea și dificultatea studierii acestor modalități de organizare muzicală, care sînt *modurile*.

Sistemele modale își au originea în culturile muzicale monodice: folclorul, muzica cultă a antichității și a Europei medievale, ca și aceea a popoarelor extraeuropene (vechi și noi).

Muzica modală a evului mediu, din care face parte și muzica bizantină, ce constituie obiectul studiului nostru, are la bază muzica cultului creștin din primele secole ale erei noastre; aceasta la rîndul ei provine din contopirea vechii muzici ebraice de cult cu aceea a popoarelor aderente la creștinism; din acest trunchi comun s-au ramificat cultura muzicală orientală și cea occidentală, prima fiind legată de dezvoltarea Imperiului bizantin.

Muzica bizantină, ca formă de limbaj, este supusă legii obiective a raportului dialectic între unitate și diversitate. Diversitatea muzicii bizantine se explică prin marea întindere în spațiu și timp a Imperiului bizantin, cultura și arta sa cuprinzînd și alte popoare ce au adoptat cultul creștin și manifestîndu-se atît în timpul cît și ulterior existenței sale. Astfel, în fiecare etapă din lunga sa evoluție și în fiecare țară (sau chiar regiune) din largă sa arie de răspîndire muzica bizantină îmbracă forme specifice, diferite între ele.

Totodată însă, între cîntările bizantine aflate în diverse puncte spațiale sau temporale există asemănări. La aceasta contribuie, pe de-o parte, legătura acestei arte cu folclorul diferitelor popoare, el însuși unitar prin elementele de bază, iar pe de altă parte, concepția estetică a lumii bizantine înglobată gîndirii teologice; conform acesteia, melodiile de cult sunt arhetipuri

* Lucrare inedită, elaborată în anul 1972.

¹ Jacques Chailley, *L'imbroglia des modes*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1960.

apriorice, de proveniență transcendențială, iar muzicienii sunt emisari ai acestor melodii, pe care le adaptează la diferite texte.²

Tiparele structurale din muzica bizantină angrenează atât factorul morfologic — melodia și ritmul —, cât și cel sintactic — organizarea anumitor fraze (sau segmente de frază) caracteristice. Ele se grupează în mai multe categorii, în mai multe „moduri” numite în terminologia bizantină *echoi*³. De la *Octoih*–ul lui Ioan Damaschinul din sec. al VIII–lea se vorbește precis de existența a opt *ehuri* conform cărora era împărțit conținutul antologic al lucrării.

Coordonatele determinante ale fiecărui *eh* sunt: ambitusul și scara, sunetul inițial și final al melodiei, sunetul principal și cel ce urmează ca importanță, sunetele de cadență și mai ales formulele caracteristice. Ceea ce creează însă cu adevărat nota distinctivă a fiecărui *eh* (factorul de diversitate) este ansamblul acestor elemente, raportul dintre ele; altminteri, fiecare în parte se poate întâlni și în alte ambianțe, în alte *ehuri* (factorul de unitate).

Relația unitate–diversitate se manifestă pe tot parcursul evoluției muzicii bizantine, dar nu poate fi urmărită cu aceeași ușurință în toate stadiile. Etapa de constituire se situează în primele secole ale erei noastre; urmează perioada „clasică” a muzicii bizantine, care coincide cu epoca de înflorire a întregii vieți și culturi a Imperiului bizantin (sec. VI–XV); în sfârșit, procesul de evoluție a muzicii bizantine ce nu se încheie odată cu căderea Imperiului, va intra într–o nouă fază, grație răspîndirii și persistenței muzicii de cult și fuzionării ei cu noi elemente. Documente cu notație muzicală n–au rămas decît începînd cu secolul al IX–lea, încît asupra perioadei de pînă atunci planează încă ipoteze emise pe baza analogiilor cu muzica orientală, în general, cu cea ebraică, în special, și cu însăși muzica bizantină notată ulterior în documente. Nici primele documente din etapa notației paleo–bizantine (sec. IX–XII) nu sunt încă lesnicioase cercetării, încît abia manuscrisele medio–bizantine (sec. XIII–XV), neo–bizantine (sec. XV–XVIII) și moderne (de după 1814)⁴ ne vor da posibilitatea ilustrării temei propuse⁵.

² Această concepție stă și la baza artei iconografice bizantine, cu consecințe similare celor din arta muzicii: unitate în timp și spațiu.

³ *Echos*, *echoi* (gr.) = sunet. În limba română s–a adoptat termenul sub forma *eh* (pl. *ehuri*).

⁴ În 1814, Hrisant Maditul reformează notația, simplificînd–o, dar păstrînd caracterele ei esențiale.

Așa cum am mai spus, fiecare *eh* este definit ca entitate nu de anumite elemente în parte, ci de îmbinarea lor, de raportul dintre ele. De exemplu, sunetul *re* poate fi inițiala *ehului* I A (autentic) și P (plagal), a *ehului* III A, dar fiecare din aceste moduri poate avea și alt sunet inițial; *ehul* I A poate începe cu *la*, I P cu *sol*, *mi*, *fa*, *do*, *la*, III A cu *fa*, *la*. În calitate de sunet inițial, *re* ocupă un anumit loc din punct de vedere al frecvenței în fiecare *eh*: în I P este pe locul 1, în I A pe locul 2 (locul 1 îl are *la*), în III A pe locul 2 (locul 1 – *fa*).

Considerându-l de astă dată pe *re* ca sunet de cadență, îl aflăm în *ehul* I A și P, în III A, în IV A; în același timp însă, se poate cadența și pe alte sunete: în I A pe *fa*, *la* (în epoca medievală), pe *fa*, *la*, *sol* (în epoca post-medievală); în I P pe *re*, *sol*, *mi*, *do* (în epoca medievală), pe *la*, *fa*, *do* (în cea post-medievală); în III A pe *si*, *fa*, în IV A pe *sol*, *do*⁶.

Din aceste exemple se poate observa că un anumit sunet este doar prezent în unele moduri (ca sunet inițial sau cadențial), în timp ce în altele se impune ca sunet principal⁷. Acesta, împreună cu proximalul sunet în ordinea importanței, imprimă o caracteristică delimitativă unui mod față de altul. Astfel, pentru *ehul* I A sunetele caracteristice (principal și secundar) sînt *la* și *re*, pentru I P – *re* și *la*, pentru III A – *fa* și *si*, pentru IV A – *sol* și *do*⁸. Importanța acestor sunete, și odată cu aceasta, însăși una din caracteristicile modului fluctuează de la o melodie la alta, sub influența pe care o exercită variantele create de diferitele sunete inițiale și cadențiale.

Rolul sunetelor inițiale și cadențiale este o problemă proprie sistemelor modale (mai ales în stadiul lor monodic) pentru că în sistemul tonal–armonic nu *sunetul* contează, ci conglomeratul vertical (*acordul*) căruia el îi aparține. Cît despre sunetul principal, acesta și-ar găsi echivalentul în *tonica* sistemului armonic, dar nu în sunetul, ci în *funcția* acordului creat pe

⁵ Aici am utilizat pentru exemplificări doar manuscrise medio- și neo-bizantine, unele generalizări vizînd însă și perioada modernă.

⁶ Aceasta în cazul cînd îl considerăm pe *sol* ca punct de referință pentru *ehul* IV A și pe *re* sau *fa* (în funcție de *apechemată*) pentru III A.

⁷ Vom folosi deocamdată această denumire neechivocă, neîndrăznind să adoptăm termeni consacrați pentru alte sisteme muzicale (*tonică* în sistemul tonal, *finală* în modurile gregoriene și cele populare).

⁸ Pentru toate cazurile citate mi s-ar părea schematic a preciza raportul dintre aceste două sunete și mai ales a-l analoga cu raportul *tonică–dominantă* din sistemul tonal.

acest sunet. Sistemul modal bizantin își manifestă astfel caracterul unitar și diversitatea într-un fel particular față de sistemul tonal, dar tot atât de evident. Ceea ce am constatat pînă acum n-ar demonstra însă suficient acest lucru.

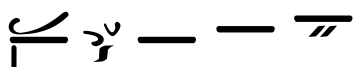
Cele mai definitorii elemente structurale pentru problema pe care o urmărim în cadrul sistemului modal bizantin sunt anumite grupe de sunete caracteristice pentru fiecare *eh* în parte; aceste unități ritmo-melodice, pentru care s-a încetățenit un termen propriu de *formule* sunt principalul criteriu de diferențiere între *ehuri* sau perechi de *ehuri* (o pereche fiind formată dintr-un *eh* autentic și plagalul său), dar tot ele crează unitate în evoluția temporală a unui *eh* (sau perechi de *ehuri*) și în răspîndirea lui spațială.

Unitatea rezidă în prezența acelor formule tipice prin repetabilitatea lor în melodiile aparținînd aceluiași *eh*. Pe lîngă astfel de formule mai există însă și altele netipice, care prilejuiesc diversitatea melodiilor din cadrul unui *eh*. La această diversitate contribuie, cu rol de factor prim, determinant posibilitatea îmbinării variate a formulelor tipice și netipice.

Rolul principal în delimitarea *ehurilor* revenind formulelor tipice, ne vom ocupa în special de ele, observînd mai întîi existența a două categorii:

1) Formule *mnemonice*, exterioare melodiei, ocupînd poziția de „prefix” al ei, cu scopul de a recunoaște *ehul* căruia îi aparține. Acestea sunt așa-numitele *enechemata* sau *apechemata*, care apar în notația secolelor XI–XII, se dezvoltă ca dimensiuni și culminează ca frecvență în secolele XIV–XV; ele se mai mențin în uz pînă prin sec. XVII, cînd dispar datorită perfecționării altor semne orientative ale *ehurilor* (semnul inițial și *mărturiile*). Formulele de recunoaștere a *ehului* evoluează pe parcursul existenței lor într-un chip unitar în esență, diferențiînd între ele *ehurile* și chiar variantele lor; în funcție de diferitele sunete inițiale posibile pentru același *eh* existau uneori și mai multe *apechemata*, de ex:

a) χ
 η 

b) χ
 η 

Ambele semnifică *ehul* III A, fiecare indicînd însă alt sunet inițial⁹: *fa* în cazul a) și *re* în cazul b).

2) Categoria a doua de formule tipice o constituie acele grupări ritmo-melodice din cuprinsul melodiei, aflate la începutul, la mijlocul sau la sfîrșitul ei. Iată exemple de formule inițiale și mediane:

Ex. nr. 1. Formule inițiale în *ehul* IA

Ex. nr. 2. Formulă mediană în *ehul* IVA

Varietatea mare a *ehurilor* constă în faptul că există mai multe formule tipice pentru fiecare din cele trei poziții în care aceste formule se află — inițială, mediană și finală (în funcție de sunetele diferite inițiale, finale sau de repercuție¹¹), iar la rîndul lor aceste sub-categorii prezintă variante. Din posibilitățile multiple de combinare a acestor formule rezultă astfel o bogăție melodică nebănuită în cazul unei cunoașteri superficiale a acestei muzici.

În *ehul* I A și I P există formule tipice de cadență pe *re*, pe *fa*, pe *la*, pe *sol* (fiecare cu variantele drept neesențiale):

⁹ Acestea sînt *apechemata*, conform transcrierii lui I. D. Petrescu și a prof. Gr. Panțîru; la E. Wellesz ele lipsesc, existînd însă alte *apechemata*.

¹⁰ Egon Wellesz, *Anthology of Music. The Music of the Byzantine Church*, Arno Volk Verlag, Köln, 1959.

¹¹ Împrumutăm în acest caz termenul din muzica gregoriană — *repercuta* — cu sensul de sunet-axă orizontală, deasupra și dedesubtul căruia unduiește fraza melodică.

Ex. nr. 3 pe re

Ms. Sinai 1230
fol. 142

Ms. Iași IV-39
fol. 12r,v

Ms. Iași IV-39
fol. 11r

Ex. nr. 4 pe fa

Ms. Sinai 1230 fol. 142

Ms. Iași IV-39 fol. 12v

Ex. nr. 5 pe la

Ms. Sinai 1230 fol. 11v

Ey II fol. 14r
(E. Wellesz, *Anthology of music*¹², p. 19-22)

Ms. Iași IV-39 fol. 12v

¹² E. Wellesz, *op. cit.*, p. 19–22, ode 1, 3, 5, 9.

Ex. nr. 6 pe *sol*

Ms. Iași IV-39 fol. 16r

Cod Ey II fol. 136v
(E. Wellesz, *Anthology of music*¹³)

În *ehul* III A există o cadență pe *si* (cea mai frecventă), dar și pe *re*:

Ex. nr. 7 pe *si*. Formulă de cadență în *ehul* IIIA

Ms. Iași IV-39 fol. 10v

Ex. nr. 8 pe *re*

Ms. Iași IV-39 fol. 19v

Ms. A. Toma fol. 182, 165¹⁴

Observăm că unele formule sunt proprii atât *ehului* autentic cât și celui plagal, unificându-le pe cele două și diferențiindu-le de celelalte grupe de *ehuri*; despre paralelismul dintre un *eh* autentic și plagalul său (preluat în formă specifică din sistemul modal grec antic) vom vorbi mai detaliat în altă lucrare mai amplă, consacrată sistemului modal bizantin, în care nu ne vom mai limita doar la demonstrarea cu un număr limitat de exemple a unei idei, ci vom studia fiecare *eh* în parte și relațiile dintre ele cât mai amănunțit ne va fi cu putință.

Pentru fiecare *eh* sau grup de *ehuri* există, corespunzător sunetelor principale, formule principale, mai ales de cadență, repetabile în melodiile

¹³ E. Wellesz, *op. cit.*, p. 23, ode 1.

¹⁴ Ms. A. Toma, fol. 165, 182, apud Gr. Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, București, 1971, p. 95, 99.

aceluiași *eh*, indiferent de epocă sau loc: cadența pe *la* în I A, pe *re* în I P, pe *si* în III A, pe *sol* în IV A.

Aceste formule au o semnificație multiplă și contradictorie pentru sistemul muzical din care fac parte: pe de-o parte ele reprezintă o restricție pentru muzica bizantină, provenind din concepția estetică teologică despre care deja am vorbit.

Pe de altă parte însă, tocmai în procesul acestei creații restrînse, de adaptare a textelor nou compuse de-a lungul secolelor la tipuri melodice deja existente, se manifestă o anumită detașare a muzicii față de text. Când melodii asemănătoare prin structura lor modală, caracterizată mai ales prin acele formule comune, se aplică pe texte diferite, aceasta înseamnă că exprimarea muzicală elimină particularitățile fiecărui text în parte, ea devenind doar o ilustrare esențială a *spiritului* bizantin, urmînd în același timp legi interne și dezvoltîndu-se conform lor. Pentru a surprinde mai bine semantica muzicii bizantine ar fi de un deosebit interes să putem urmări cum s-au cristalizat *ehurile* cu formulele corespunzătoare, în epoca de formare a acestei muzici, epocă de circulație orală a ei, căci notația survenită în timp a însemnat deja o fixare a acestui proces (avem în vedere faptul că muzica de care vorbim este o muzică condiționată de un scop precis, de ritual).

Ar fi, de asemenea, demn de demonstrat existența *arhetipurilor* melodice și în alte sisteme muzicale: în folclor, în muzica medievală apuseană de cult (cîntec gregorian) în muzica laică medievală.

Cred că formulele aparținînd sistemelor modale monodice se explică, deși nu în exclusivitate, prin ambitusul restrîns al melodiilor și chiar prin desfășurarea lor orizontală restrînsă; într-un spațiu mic, elementele de expresie se condensează, devin tipice. Formulele de acest tip se întîlnesc și în muzica polifonică a Europei apusene din Evul Mediu și Renaștere, dar se află din ce în ce mai greu astfel de grupări ritmo-melodice, tipice pentru o anumită *organizare modală*, ajungîndu-se, treptat, la dispariția lor și înlocuirea cu formule caracteristice acordice. Când modurile vor ajunge doar două — major și minor — iar sistemul modal va ceda locul celui tonal-armonic, nu vom mai întîlni *formule melodice* distincte pentru un mod, ci doar *sucesiuni de acorduri* tipice pentru fiecare din cele două moduri, mereu înnoite în etapele de dezvoltare ulterioară a muzicii culte. Încercarea de a schița complexitatea raportului unitate-diversitate în sistemul modal bizantin ne duce la următoarele observații:

- a) principiul unității constituie un auxiliar de neprețuit în studierea muzicii bizantine;
- b) diversitatea bine înțeleasă ajută la combaterea acelei prejudecăți, încă existente, după care muzica bizantină ar fi „monotonă”, „uniformă”, în comparație cu cea polifonică sau armonică;
- c) convingerea că muzica bizantină are dimensiunile ei proprii și o bogăție specifică (pe care pluralitatea vocală și apoi instrumentală o pierde, înlocuind-o cu alta) deschide o nebănuit de vastă resursă de îmbospătare a limbajului muzicii culte contemporane, aflată în plină și febrilă căutare de înnoire.

Bibliografie:

1. Chailley, Jacques — *L'imbroglia des modes*, Éditions Alphonse Leduc, Paris, 1960
2. Chailley, Jacques — *Traité historique d'analyse musicale*, Éditions Alphonse Leduc, Paris, 1952
3. Ciobanu, Gheorghe — *Muzica bisericească la români*, Studiu dactilografiat, 1971
4. Ciobanu, Gheorghe — *Muzica bizantină*, în „Studii de muzicologie” vol. VI, Editura Muzicală, București, 1970
5. Panțârău, Grigore — *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Muzicală, București, 1971
6. Petrescu, Ioan D. — *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Librairie orientaliste, Paul Geuthner, Paris, 1932
7. Petrescu, Ioan D. — *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Editura Muzicală, București, 1963
8. Wellesz, Egon — *A History of Byzantine music and Hymnography*, Oxford University Press, 1962
9. Wellesz, Egon — *Anthology of Music. The Music of the Byzantine Church*, Arno Volk Verlag, Köln, 1959

Manuscrise și transcrieri de muzică bizantină consultate:

1. transcrieri din lucrările menționate în bibliografie, cu numerele 5, 7, 8, 9.

2. ms. Sinai, 1230, copiat de Grigore Panțîru
3. ms. IV-39 din B. *Mihai Eminescu* din Iași

CUPRINS

Valorificarea cîntecului bizantin în <i>Oratoriul de Crăciun</i> de Paul Constantinescu.....	3
Unele aspecte ale muzicologiei românești din prima jumătate a secolului al XX-lea.....	13
Unitate și diversitate în sistemul modal medieval bizantin.....	19
Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă.....	29
Particularități stilistice în ultimele creații ale lui Achim Stoia.....	43
Impresionismul în creația lui Enescu.....	49
Impressionism And Enescu's Work.....	56
Contribuții la predarea modurilor în învățămîntul superior.....	62
Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă (II).....	70
The Theory Of Modes In Ancient Times And In The Middle Ages.....	81
Paralelă între <i>Privești moldovenești</i> de Mihail Jora și <i>Suita sătească</i> de George Enescu.....	90
Rolul revistei „Arta” în promovarea valorilor culturii muzicale universale.....	109
Sonologia și estetica muzicală.....	114
Comunicare specific muzicală în creația românească actuală.....	121
Locul analizei structurale în muzicologia românească contemporană.....	126
Eminescu și muzica.....	132
Aportul lui Gheorghe Ciobanu la dezvoltarea bizantinologiei în România.....	138
Unitatea muzicii psaltice pe pămîntul României reflectată în scrierile lui Gheorghe Ciobanu.....	144
Elemente stilistice în muzica corală românească religioasă. Liturgia de Gavriil Musicescu.....	151
<i>Liturgia modală</i> de A. Stoia.....	156
Repere în concepția istorică a lui C. Brăiloiu și actualitatea lor.....	161
Propedea unui manuscris bizantin din Iași. Considerații preliminare.....	168
I. D. Petrescu — contribuții teoretice la dezvoltarea bizantinologiei europene.....	181
Muzica de tradiție bizantină în Conservatorul din Iași.....	187
Locul și rolul muzicii religioase de tradiție bizantină în viața muzicală contemporană.....	199
Elemente de cînt psaltic în opusurile postume ale lui Gh. Dima.....	204
Liturgia psaltică de Ion Popescu-Pasărea în repertoriul curent al Bisericii Ortodoxe Române. Ecteniile.....	209
Locul muzicii religioase în învățămîntul universitar muzical.....	227
Actualitatea ideilor lui Gavriil Galinescu despre promovarea valorilor tradiționale în învățămîntul muzical ieșean.....	238
Cînt bizantin și gregorian, două ramuri ale muzicii creștine.....	243
Recitativul liturgic bizantin și gregorian.....	249