

SCHIȚĂ A UNEI METODE DE TRANSCRIERE A CÂNTĂRILOR ÎN STILUL NOU STIHIRARIC

COSTIN MOISIL

Abstract

The paper outlines a method of reconstructing chants in Byzantine notation from late-18th to early-19th centuries. The method is based on the comparison of pieces recorded both in Middle Byzantine and Chrysanthine notations. It consists in selecting a group of pieces with a high grade of similarity (same mode, same style, same composer etc.); segmenting every piece in syntactical units; creating an Old notation–New notation “dictionary” of formulas; determining rules of transcription for non-formulaic units; and checking the validity of the results in groups formed by gradually enlarging the initial group. This method is applied in the paper for the particular case of 24 *stichera* from the *anastasimatarion* of Petros Lampadarios Peloponnisios. The rules of transcription are verified by transcribing a few Romanian *stichera* in Middle-Byzantine notation and by comparing them with similar *stichera* in Chrysanthine notation.

Keywords: Byzantine chant, Middle Byzantine notation, transcription, formula, *anastasimatarion*, Petros Lampadarios, Mihalache the Moldavian, 18th and 19th centuries.

PROBLEMA TRANSCRIERII NOTAȚIEI PRE-CHRYSANTHICE ÎN MUZICOLOGIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

Poate cea mai importantă schimbare de perspectivă în muzicologia bizantină din România ultimelor decenii o reprezintă cea legată de descifrarea notației pre-chrysantice. Începând cu anul 2000, cercetătorii români au putut urmări la simpozioanele Centrului de Studii de Bizantine din Iași o serie de comunicări ale colegilor din străinătate, care invalidau metoda de transcriere a părintelui I.D. Petrescu, îndeobște folosită în muzicologia românească. Astfel, Maria Alexandru a susținut o prezentare generală a problemei descifrării vechii notații¹ și a analizat și interpretat – împreună cu Grupul de Studiu al Paleografiei Musicale din Salonic – diverse variante ale stihirii *Χρυσαιοις επεσι*, în vechea și noua notație², iar Ioannis Arvanitis s-a referit la interpretarea pe scurt și pe larg (*short and long exegesis*) a cântărilor stihirarice³. De asemenea, publicarea actelor simpozionului din 1996 de la Royaumont a pus la dispoziția cititorilor români alte două studii importante legate de transcrierea notației bizantine, datorate lui Ioannis Arvanitis⁴ și Alexander Lingas⁵.

¹ *Introducere în bizantinologia muzicală*, conferință în cadrul celui de-al 10-lea Congres internațional de muzică bizantină, Iași, 12–15 mai 2003.

² *Remarks on the Transmission of Byzantine Chant*, conferință la al 14-lea Congres internațional de cântare răsăriteană, Sibiu, 5–8 septembrie 2008.

³ *Long Formulas in Petros Lampadarios' Short Sticherarion. An Examination of the Form of Interpretation of Byzantine Musical Notation in the 18th Century*, comunicare la al 7-lea Simpozion internațional de muzică bizantină, Iași, 12–14 mai 2000 și *The Kekragaria and Dogmatika Theotokia by Daniel Protopsaltes: a Contribution to the Prehistory of the New Sticheraric Style*, comunicare la al 8-lea Simpozion internațional de muzică bizantină, Iași, 7–9 mai 2001.

⁴ Ioannis Arvanitis, *The Rhythmical and Metrical Structure of the Byzantine Heirmoi and Stichera as a Means to and as a Result of a New Rhythmical Interpretation of the Byzantine Chant*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. VI (decembrie 2003); *Le chant byzantin: État des recherches. Actes du colloque tenue du 12 au 15 décembre 1996 à l'Abbaye de Royaumont*, p. 14–29 (apărut și în traducere: *Structura ritmică și metrică a stihirilor și irmoaselor – un mijloc și un rezultat al noii interpretări ritmice a cântului bizantin*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. III (aprilie 2001), p. 5–20).

⁵ Alexander Lingas, *Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant*, în „Acta Musicae Byzantinae” vol. VI, *op. cit.*, p. 56–76.

Sistemul de transcriere al lui I.D. Petrescu – ca, de altfel, și cel al Monumenta Musicae Byzantinae – pornește de la ipoteza că fiecărui semn intervalic îi corespunde un sunet a cărui durată este precizată de semne ritmice – dacă acestea din urmă lipsesc, durata sunetului este de un timp – și că celelalte semne notează doar detalii ornamentale sau probleme legate de modul cântării. Faptul că ipoteza aceasta se dovedea greșită fusese semnalat în literatura românească încă din anii '60. Totuși, cu excepția unor mențiuni pasagere⁶, cercetătorii nu s-au arătat interesați de subiect până de curând, când Nicolae Gheorghită și Constantin Secară au comparat modul în care o cântare este scrisă în variante diferite ale semiografiei bizantine (chrysanthică și pre-chrysanthică) și au dedus astfel reguli de transcriere a unor formule din notația vechea în cea nouă. Gheorghită a studiat finalul formulelor de cadență perfectă din Anastasimatarul lui Dionysios Foteinos⁷, formulele principale însoțite de *semne mari* din chinonicele duminicale ale lui Daniil Protopsaltis, Petros Lampadarios și Petros Vyzantios, din chinonicul *oktaichon* al lui Petros Mpereketis⁸ și din troparele către ucenici ale lui Chrysafis cel Tânăr⁹, iar Secară a identificat modul de transcriere a 15 formule din irmoasele catavasiilor lui Petros Lampadarios (în ehurile 1 și 2)¹⁰. De asemenea, Gheorghită a prezentat problema formulelor (θέσεις) și a scrierii lor în mod desfășurat (a „analizei”, ἀνάλυσις) în tratatul lui Manouil Chrysafis¹¹.

În ciuda acestor valoroase contribuții, în România persistă încă convingerea că sistemul de transcriere al părintelui Petrescu reușește să redea suficient de precis muzica din manuscrisele mai vechi de 1800. Totuși, bizantinologii români nu au formulat critici la adresa noii paradigme, cu singura excepție – după cunoștința mea – a regretatului Titus Moisescu, care a făcut observații pe marginea unui articol de Grigorios Stathis¹² (din nefericire, Moisescu nu a apucat să vadă publicate și lucrările celor doi tineri cercetători români). După părerea lui Titus Moisescu, ideea că vechea notație era stenografică și că necesita să fie explicitată (și că, în consecință, descifrarea ei se poate face prin studiu comparat) a fost promovată de muzicologii greci pentru a justifica apariția Noii Metode chrysanthice. Noua notație, afirma Moisescu, e mai complicată; argumentele prezentate de Stathis – înfrumusețarea, abrevierea și exegeza cântărilor în perioada 1670–1814 – se referă la transformări estetice și stilistice, în vreme ce semiografia și sistemul modal au rămas neschimbate; în fine, trebuie analizate aspectele regionale ale cântării bizantine, în cazul nostru cele din practica românilor¹³. (După părerea mea, primelor obiecții li se pot aduce contraargumente¹⁴, însă cea din

⁶ Vezi, de pildă, Gheorghe Ciobanu, *Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea*, în Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, [vol. I], București, 1974 (publicat pentru prima dată în 1967), p. 293 („Avem toate motivele să credem că notația anterioară «reformei» din 1814 era încă o notație sintetică poate într-o măsură nebănuită”); idem, *Théorie, pratique, tradition – facteurs complémentaires indispensables au déchiffrement de la musique byzantine ancienne*, în Gheorghe Ciobanu, *Études de musique ancienne roumaine*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 105 („Extraire les sens de ces neumes [semnele mari cheironomice] de l'étymologie des termes respectifs – comme on le fait dans la pratique – conduit à des interprétations inacceptables. (...) Or, immanquablement, on trouve cette combinaison de signes [un anume grup însoțit de seisma] transcrise par la même formule mélodique de dix sons: cette constatation nous pousse à affirmer que l'on pourrait finir par connaître le sens de quelques uns des grands signes d'après la manière dont les transcriptions on été faites d'une période de notation à une autre”, sublinierea autorului); Adriana Șirli, *Anastasimatarul, seria Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine (secolele XIV–XIX)*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1985, p. 39, 42 („Dovadă a simplificării melodiilor sînt și puținele semne heironomice, chiar absența unora dintre cele care «serveșc ca abrevieri pentru o întreagă melodie», ca Thematismos esso (...) Fenomenul de «interpretare»/«explicare» (εξήγησις) sau de «analizare» (ανάλυσις) presupunea transcrierea melodiilor din notația originală «stenografică», cum o numește Gr. Stathis, notație devenită neinteligibilă, într-o notație explicită, analitică. Fiind o operație de transcriere în întregime a «melos»-ului – melodia reală – prin folosirea mai multor semne de cantitate, deci o reconstituire, «interpretarea» ar presupune obiectivitate în transcrierea analitică a semnelor *keironomice*, neexcluzînd însă și un aport creator din partea «interpretului».”).

⁷ Nicolae Gheorghită, *The Anastasimatarion of Dionysios Photinos*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. IV (mai 2002), p. 103–108.

⁸ Idem, *The Kalophonic Idiom in the Second Half of the XVIIIth Century*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. V (mai 2003), p. 48–50; idem, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453–1821). Liturgică și muzică*, București, 2007, p. 106–232.

⁹ Idem, *Some Observations on the Structure of the Nouthesia pros mathetas by Chrysaphes the Younger from the Gr. ms. no. 840 in the Library of the Romanian Academy (A.D. 1821)*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. VII (mai 2004), p. 49–52, 55–59.

¹⁰ Constantin Secară, *Elemente stilistice și de formă prezente în Irmologhionul lui Petros Lampadarios Peloponessiou*, în Constantin Secară, *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*, București, 2006, p. 276–280.

¹¹ Nicolae Gheorghită, *Tratate ale muzicii bizantine. Tratatul lui Manouel Chysaphes-Lampadarul. Manuscris grec nr. 1120, Mănăstirea Iviron, Muntele Athos, Iulie 1458*, în „Byzantion Romanicon”, vol. VI (2002), p. 45–50.

¹² Gregorios Th. Stathis, *An Analysis of the Sticheron Τον ἡλιον κρούσαντα by Germanos, Bishop of New Patras [The Old 'Synoptic' and the New 'Analytical' Method of Byzantine Notation]*, în „Studies in Eastern Chant”, vol. IV (ed. Miloš Velimirović), 1979, p. 177–227.

¹³ Titus Moisescu, *Al cincilea sistem de notație muzicală neumatică bizantină. De la diatonism la cromatism*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. III (aprilie 2001), p. 35–36.

urmă trebuie avută în vedere în încercarea de a găsi o metodă de transcriere a cântărilor în notație pre-chrysanthică). Pe de altă parte, Titus Moisescu a fost cel care a propus, acum mai bine de 20 de ani, compararea Anastasimatarului lui Petros Lampadarios în cele două notații, pentru cercetarea modului de transcriere din vechea în noua sistemă¹⁵.

VECHEA NOTAȚIE ÎN SCRIERILE LUI MACARIE IEROMONAHUL ȘI ANTON PANN

În prefețele *Irmologhionului* lui Macarie și *Bazului*... lui Pann, alături de binecunoscutele referiri la probleme stilistice (influența cântării laice, pe de o parte, și păstrarea vechilor melodii, pe de alta), există și informații privind notația. Ambii psalți afirmă – în acord cu colegii lor greci¹⁶ – caracterul sinoptic al vechii semiografii și menționează o serie de încercări de a o face mai explicită:

„Pentru că vrând [muzicienii din vechime] să rămâie tezurile (propozițiile) melodii Bisericești neclintite sau nestrămutate din izbodul lor cel din tâiu și să nu poată adăoga cineva altele, au născocit niște semne, pe care leau numit semne mari canonisite pentru fie-care Tez câte unul”¹⁷.

„Următorii acestora [ai Sf. Ioan Damaschin și Cosma] ne îndestulându-se numai în semnele ce au aflat, au adăogat și altele, cu numire de semne mari, și au scris metoda Tezurilor (propozițiilor de melodii), puindule ca un hotar ca și cei după dâșii mergând ca după o cumpănă să nu iasă din hotarele și canoanele lor. (...) Ioann Proto-psaltul și Daniil Lambadarie, care în urmă afost și Protopsalt Bisericii cei mari, sânt cei din tâi carii păzind rânduiala celor vechi au arătat în poemele lor tezurile analisisite (...). Petru Peloponiseanul lambadarie (...) a adus la mai bună desăvârșire mijlocul analisisii, scoțându-l din adâncul ne înlesnirii la cea mai apropiată înțelegere”¹⁸.

„Ioann, și Daniil, Protopsaltii Sfintei Bisericii cei mari, au arătat drumul scrierii mai suptire (...) Apoi Petru Lambadarie Peloponisitul, mai îndemânatec au arătat drumul scrierii (...) Însă cu toată înlesnirea ce arăta un acest feliu de drum al Scrierii, înființarea nu o avea, shima și întregimea nusă putea îngrădi, și cuprinderea a toată dulceața era ne apropiată.”¹⁹

Așadar, potrivit celor doi psalți români, fiecare semn mare indica o formulă, o frază melodică (tez, θέσις). Psalții Patriarhiei din Constantinopol de la jumătatea secolului al XVIII-lea au scris aceste formule fără ajutorul semnelor mari, într-un mod mai clar, desfășurat (analizat), simplificând sistemul de notație (făcându-l mai „subțire”, mai „îndemânat”). Notația lui Petros Lampadarios a rezolvat problema formulelor notate stenografic, dar nu și pe cea a „înființării”, adică a ritmului și ornamenticii²⁰. Cu alte cuvinte, valoarea unei note nu era determinată în mod univoc în sistemul veche. Prin urmare, sistemele de transcriere care neglijează acest fapt și atribuie mecanic fiecărui semn o lucrare și numai una – între ele, cel al părintelui I.D. Petrescu – prezintă o deficiență majoră.

O ABORDARE EURISTICĂ A TRANSCRIERII VECHII NOTAȚII

Metoda de transcriere pe care o propun pornește de la premisa că reforma celor trei dascăli (Chrysanthos, Grigorios și Chourmouziou) nu a modificat cântările notate în vechea sistemă, așa cum erau ele

¹⁴ De pildă, faptul că muzicologii greci au avut un anumit interes să promoveze o teorie, nu înseamnă că teoria e obligatoriu falsă. Apoi, noua notație e mai complicată decât cea veche în ceea ce privește numărul și felul semnelor, însă e mult mai simplă și mai clară în privința interpretării semnelor. În fine, deși prescurtarea și exegeza cântărilor sunt operații petrecute (și) la nivelurile estetic și stilistic, ele arată că anumite piese în vechea semiografie pot fi notate și cu un număr considerabil *mai mare* de semne intervalice decât în varianta inițială.

¹⁵ Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină, Petru Efesiul – Macarie Ieromonahul – Anton Pann în Titus Moisescu, Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, 1985, p. 87.

¹⁶ Cf. Χρῦσανθος ο εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής...* Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832. *Κριτική έκδοση υπό Γεωργίου Ν. Κωνσταντινίου*, seria *Βατοπαιδινή Μουσική Βιβλος. Μουσικά Μελετήματα*, vol. 1, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 2007, p. 128–143.

¹⁷ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845, p. xiv–xv.

¹⁸ *Ibidem*, p. xxiii–xxv.

¹⁹ Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu Musicesc*, [Viena], 1823, p. viii.

²⁰ Cf. Macarie Ieromonahul, *Theoriticon sau Privire, Cuprinzătoare, a Meșteșugului Musichiei Bisericești, după așzământul Sistimii Cei noao*, Vienna, 1823, cap. 5, 6 (p. 7–10).

executate în jurul anului 1800. Prin compararea variantelor în notație chrysanthică și pre-chrysanthică ale cântărilor – și ținând cont de faptul că notația chrysanthică nu ridică probleme majore de interpretare –, pot fi deduse unele reguli de transcriere a vechii notații.

Metoda presupune analiza unui grup mic de cântări în prima etapă a cercetării și extinderea lui treptată în etapele următoare. După fiecare etapă, se pot trage concluzii parțiale privind interpretarea vechii notații, concluzii care urmează să fie revizuite și rafinate pe măsura lărgirii grupului de cântări analizate. Grupul inițial trebuie să fie omogen, cuprinzând cântări care au în comun același stil, același glas, au fost alcătuite în aceeași perioadă și, dacă se poate, de către același autor, iar extinderea sa se va face prin eliminarea progresivă a elementelor comune. De pildă, în secțiunea următoare, voi discuta cazul particular al unui grup inițial format din stihirile glasului 1 din Anastasimatarul lui Petros Lampadarios²¹. Etapele viitoare ale cercetării ar putea îngloba, pe rând, următoarele piese: celelalte cântări în glasul 1 în stilul nou stihiraric ale lui Petros Lampadarios²²; cântările în glasul 1 ale aceluiași stil, alcătuite de alți psalți (*Doamne, strigat-am...* de Petros Vyzantios ș.a.); cântările în celelalte glasuri, echivalente celor amintite mai sus; cântări din alte stiluri, apropiate de stilul nou stihiraric (irmoasele pe larg, doxologiile pe larg și polieleiele lui Petros Lampadarios și ale contemporanilor săi).

Compararea versiunilor în notație veche și nouă poate fi folosită cu succes, în opinia mea, pentru reconstituirea cântărilor nou stihirarice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea (în rândul cărora intră și cele din grupul pe care îl voi analiza mai jos). Entuziasmul cu care a fost primită noua notație – atât sistemul în sine, cât și manuscrisele și tipăriturile ce cuprindeau repertoriul în uz la acea dată – și absența, în acea vreme, a unor transcrieri fundamentale diferite de cele ale celor trei dascăli ne încredințează că transcrierile acestora reflectă fidel practica muzicală din acel moment și din urmă cu câteva decenii²³. În schimb, pentru reconstituirea muzicii dinainte de mijlocul secolului al XVIII-lea, există situații – de exemplu, cea a cântărilor în stilul vechi stihiraric – în care simpla comparare a versiunilor în notație veche și nouă nu este suficientă, deoarece de-a lungul timpului au existat variații în interpretarea formulelor²⁴.

Alegerea manuscriselor/tipăriturilor care vor fi comparate are o importanță mai mică decât am fi tentați să credem. De cele mai multe ori, diferențele dintre copiile unei cărți de cântări în vechea notație sunt minore și fără relevanță pentru metoda de față. În ce privește volumele în notație chrysanthică, fiecare nouă variantă de transcriere ar putea fi importantă pentru conturarea mai precisă a regulilor de transcriere. Prin urmare, preferința pentru o variantă de referință în noua notație – de pildă, una tipărită – este utilă doar în etapa inițială de descoperire a regulilor; pentru etapele avansate nu există motive pentru a renunța la un manuscris în favoarea altuia.

Analiza grupului ales începe prin segmentarea în unități sintactice (fraze, motive etc.) a tuturor cântărilor în noua notație. Pe urmă, pentru fiecare dintre unitățile astfel determinate, se caută corespondența sa în vechea notație. Se urmărește apoi, la nivelul grupului, modul în care apare în vechea notație fiecare formulă melodică stabilită prin analiza muzicală a cântărilor în notație chrysanthică și se alcătuieste un „dicționar” de transcriere a formulelor din vechea în noua semiografie. Se încearcă, în măsura posibilităților, determinarea unor reguli de transcriere pentru unitățile sintactice care nu pot fi subsumate formulelor. La

²¹ Am ales glasul cu numărul cel mai mare de cântări stihirarice, 24 (ca și glasul al doilea), și a cărui structură a cântărilor fusese deja analizată (vezi Costin Moisil, *Reguli de sintaxă în muzica neo-bizantină: glasul 1 stihiraric*, în „Acta Musicae Byzantinae”, vol. III (2001), p. 69–76; idem, *The Romanian Versions of Petros Lampadarios' Anastasimatarion. Observations Regarding the Principles of Music Adaptation*, în „Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Lillafüred/Hungary, 2004. Aug. 23–28”, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Science, Budapest, 2006, p. 151–170).

²² Stilul nou stihiraric este cel al stihirilor din Anastasimatarul și Doxastarul lui Petros Lampadarios. Apelativul „nou” este dat prin comparație cu stilul „vechi” stihiraric, al Anastasimatarului și Stihirarului lui Chrysafis cel Tânăr și al Stihirarului lui Germanos Neon Patron, cântate la sfârșitul secolului al XVIII-lea foarte melismatic (Χρυσάβιος, *op. cit.*, p. 505–506, Gregorios Stathis, *Les „Protographa” de la transcription dans la notation de la nouvelle méthode* în „Acta Musicae Byzantinae” vol. VI, *op. cit.*, p. 12).

²³ Nu afirm că timpul scurs de la notarea cântărilor nou stihirarice până la transcrierea lor în noua notație ar fi fost prea scurt pentru o transformare importantă a cântărilor, ci doar că e prea scurt pentru ca – în cazul în care această transformare ar fi avut loc – varianta veche de interpretare să fi fost înlocuită cu totul de cea nouă, astfel încât să nu se regăsească transcrisă în noua notație.

²⁴ Cântările „vechiului stihirar”, transcrise melismatic de către cei trei dascăli, au fost interpretate (și) moderat melismatic (asemănător cu noul stil stihiraric) până la începutul secolului al XVIII-lea. Vezi Ioannis Arvanitis, *The Heirmologion by Balasios the Priest. A Middle-point between Past and Present*, în „The Traditions of Orthodox Music. Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland, 13–19 June 2005. Publications of Orthodox Theology at the University of Joensuu No. 38. Publications of the International Society for Orthodox Music No. 1”, University of Joensuu & The International Society for Orthodox Church Music, 2007, p. 235–264.

final, pentru fiecare semn ne-diastematic al vechii notații, se studiază modul în care formulele (eventual și alte unități sintactice) care conțin acel semn sunt transcrise în notația nouă și se extrag, dacă este posibil, reguli de transcriere a semnelor.

La acest moment, rezultatele cercetării pot fi folosite pentru a transcrie o cântare similară celor din grupul analizat (în cazul articolului de față, pentru o piesă în stilul nou stihiraric, în glasul 1). Dacă în cântarea respectivă există formule neîntâlnite în materialul analizat, acestea ar putea proveni din repertoriul înrudite, iar transcrierea lor ar putea fi descoperită după cercetarea acelor repertorii. De exemplu, în cazul nostru, o formulă de cadență pe di ar putea fi împrumutată din stilul irmologic (din Irmologhionul lui Petros Lampadarios), iar una pe ke din cântările nou stihirarice în glasul plagal al lui 1 sau din cele ale vechiului stihirar în glasul 1 sau 5 (având șanse de a fi găsită în slavele din Doxastarul aceluiași).

Analiza compozițiilor și adaptărilor în limba română, în notație chrysanthică, și cercetarea transcrierilor făcute de către psalți români s-ar putea dovedi utile pentru rezolvarea unor probleme de detaliu legate de transcrierea cântărilor în limba română²⁵.

Verificarea validității metodei de transcriere se poate face atât prin raportarea la rezultatele obținute de alți cercetători, cât și prin compararea unor cântări din afara grupului analizat, transcrise cu ajutorul acestei metode, cu alte cântări similare consemnate în noua notație.

TRANSCRIEREA CÂNTĂRILOR ÎN STILUL NOU STIHIRARIC, GLASUL 1

Caracteristic pentru stilul nou stihiraric este faptul că durata unei silabe este, în genere, de un timp în prima parte a frazei muzicale și de doi sau, mai rar, patru timpi în a doua sa parte²⁶. Pentru cântările din grupul ales – 24 de stihiri în glasul 1 din Anastasimatarul lui Petros Lampadarios²⁷, ediția Petros Efesios²⁸ – linia melodică apare în prima parte a frazei ca o succesiune de motive descendente simple către una din treptele dominante ale glasului (pa sau ga), în vreme ce o formulă de cadență constituie a doua parte a frazei²⁹.



Fig. 1

²⁵ Pentru un repertoriu al cântărilor în limba română în notație pre-chrysanthică vezi Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, în „Studii de muzicologie”, vol. 12 (1976), p. 120–181.

²⁶ Pentru înțelegerea unor probleme legate de structura cântărilor nou stihirarice și de transcrierea lor în notație chrysanthică mi-au fost de un real folos discuțiile cu Ioannis Arvanitis, căruia îi mulțumesc și pe această cale.

²⁷ Cântările analizate sunt: 8 stihiri la *Doamne, strigat-am...* (inclusiv Dogmatica), 5 stihiri ale Stihovanei (inclusiv a Născătoarei), *Toată suflarea...* și stihirile Laudelor (10 cântări), *Voscreasna I*.

²⁸ *Νέον Αναστασιματάριον, μεταφρασθέν κατά την νεοφανή μέθοδον της μουσικής* (ed. Πέτρος Εφέσιος), Βουκορέστιον (sic), 1820 (retipărit de Εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα, 1999).

²⁹ Pentru mai multe informații privind structura acestor stihiri, vezi Moisil, *The Romanian Versions...*, *op. cit.*, p. 156–168.

22

Εὐ φραν θη ζε ε ε ου ρα νοι σαλ πι σα ζε τα θε με λι
 ||-pa3 ||-ga1

α α α ζη ης ρης βο η σα ζε τα ο ρη ευ
 ||-P2 ||-ga1 ||-P1

προ συ υ υ νην υ ε δου χαρ ο ο εμμα νου ηλ
 ||-pa3

ζας ε μαρ τι ας η μων ζω σζαυ ρω προ ση η η λω ω σε
 ||-P3

και ζω ην ο δε δους θα να ζον ε νε ε κρω ω σε
 ||-ga2 ||-P2

ζον α θαρ α να σεη σας ως φι λα αν θρω προς
 ||-P2

Fig. 2

Să examinăm formula P1, întâlnită de 13 ori în materialul studiat³². Am urmărit modul în care aceasta apare în vechea și în noua notație, divizând-o în cinci unități (unitățile nu reprezintă motive muzicale și nu corespund unei măsurii). Fig. 3 prezintă varianta „standard” a formulei în vechea notație, în care unitățile sunt notate cu litere de la a la e.

a b c d e

Fig. 3

³² Formula apare în următoarele cântări: a patra stihiră de la Vecernie, Dogmatica, stihirile A și B (denumite după inițiala stihirei) și a Născătoarei de la Stihovăna, *Toată suflarea...* și stihirile a șasea, a șaptea și a opta de la Laude (de câte două ori în stihirile a șasea, a șaptea și a opta) și Voscreasna 1.

Elementul *a* apare în patru variante în manuscris, toate transcrise într-un singur fel în notație chrysanthică³³ (Fig. 4). În mod asemănător, elementele *b* și *d* apar în două variante, transcrise în același fel³⁴. Unele variante apar mai frecvent decât altele, numărul de apariții fiind după cum urmează (corespunzător ordinii din Fig. 4): 2 – 7 – 2 – 1 (*a*), 11 – 1 (*b*), 10 – 3 (*d*). O variantă suplimentară pentru grupul *ab* apare în unul din cazurile în care prima silabă a formulei durează 4 timpi. De asemenea, unitatea *e* este transcrisă în notația chrysanthică în două feluri, unuia dintre ele corespunzându-i patru variante în notația veche (întâlnite de 7 ori, respectiv câte o dată). În schimb, elementul *c* apare într-un singur fel³⁵, dar este transcris în două variante, aflate într-un raport relativ echilibrat: 8 – 5.



Fig. 4

Existența unor neregularități ar putea fi pusă pe seama copistului, dacă n-ar fi confirmată și de alte manuscrise, de pildă ms. gr. 152 din Biblioteca Academiei Române, manuscrisul de referință pentru Anastasimatarul lui Petros Lampadarios în volumul Adrianei Șirli și cel dintâi menționat de Titus Moisescu între copiile Anastasimatarului de la BAR³⁶. Formulele apar aproape la fel în cele două manuscrise, cu următoarele deosebiri: pentru *a*, clasma lipsește în situațiile în care apărea în ms. 54m, însă e prezentă într-alt loc în care lipsea în ms. 54m; pentru *b*, lipsește o clasmă într-un caz; *ab* e scris fără gorgon; gorgonul lipsește în șapte cazuri din opt în formula *e*, lygisma o dată, iar dipli este înlocuit în două rânduri de către apoderma.

Situația este asemănătoare și în cazul celorlalte formule. Felul în care acestea apar în notația veche și în cea nouă sugerează câteva ipoteze. Întâi, faptul că un grup de semne din vechea notație se poate transcrie în mai multe feluri în notația nouă și că grupuri diferite de semne se transcriu în același fel arată că transcrierea nu se bazează pe o corespondență de la semn vechi la semn nou, ci de la o clasă de semne vechi la o clasă de semne noi. Apoi, faptul că prezența sau absența gorgonului și a clasei într-o formulă nu determină transcrieri diferite, ar putea însemna că rolul acestor semne nu este de lungire sau scurtare a valorii unei note³⁷. În fine, exceptând formula *e*, fiecare semn diastematic pare a avea o durată de doi timpi; uneori, o notă melodică ia o parte din valoarea notei:

³³ În figurile în care discut variantele unei formule, primele semne diastematice pot fi substituite de către altele.

³⁴ Cu menținerea că prima varie lipsește în 3 cazuri din 11, în transcrierea în noua notație a lui *b*.

³⁵ Cu menținerea că primul oligon este înlocuit de două chendime într-un singur caz, când silaba de sub chendime începuse pe nota precedentă.

³⁶ Moisescu, *Începuturile...*, loc cit.

³⁷ Clasma nu mărește valoarea notei nici după normele de transcriere ale lui Markos Vasileiou și nici în teoria lui Arvanitis privind stihirile și irmoasele din perioada bizantină (vezi Markos Dragoumis, *Markos Vasileiou, a Pioneer of Byzantine Musicology*, în „Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986”, A.A. Bredius Foundation, Hernen, 1991, p. 48–50; Arvanitis, *The Rhythmical...*, op. cit., p. 15–18).



Fig. 5

După cercetarea tuturor formulelor, am alcătuit un tabel de transcriere a acestora din vechea în noua notație și, implicit, pe portativ:

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. It consists of five systems of staves. The first system has two staves for the vocal line, labeled 'P2'. The second system has one staff for the vocal line, labeled 'pa6'. The third system has three staves for the piano accompaniment, labeled 'ga1'. The fourth system has two staves for the piano accompaniment, labeled 'ga2'. The notation includes diastematic symbols (arcs and dots) above the notes, indicating intervals. The lyrics are in Greek: '...sau...' and '...sau...'.

Fig. 6

După cum am arătat mai sus, ar fi fost inutil să consemnez toate variantele grafice întâlnite, în condițiile în care absența sau prezența unora dintre semne nu modifică interpretarea formulei. În schimb, am considerat necesar să ofer formulele care prezintă variante asemănătoare în notația nouă, dar diferite în cea veche, atunci când locul a două silabe este luat de una singură care durează patru timpi.

Transcrierea primei părți a unei fraze este mai simplă: semnele diastematice sunt transcrise în noua notație identic sau printr-un semn care indică același interval. Fiecare silabă durează un singur timp, chiar dacă semnul vocal poartă în notația veche gorgon sau clasmă. Extrem de rar, există în mijlocul primei părți a frazei silabe care durează doi timpi – silaba *ζι* din *ορθοδοξια*, în stihira a cincea de la Vecernie –, iar acest lucru nu este semnalat în vreun fel anume. Tot doi timpi durează, mai mereu³⁸, ultima și penultima silabă a primei părți, atunci când poartă accent tonic și sunt urmate de o formulă de tip P2, ga2 (silabele *ην, θα-va* și *στη-σας* din finalul stihirii din fig. 2), P3 sau pa2 (*λεν* din stihira a cincea de la Laude și *σπο* din Dogmatică, Fig. 7).

The image shows a musical score for Fig. 7. It consists of four systems of staves. The first system shows diastematic notation for the Greek text: '...η κεισισ ε σα λευ θυ ζω φο ο ο ου ου σου'. The second system shows the same text transcribed into a modern notation system with a treble clef and a 9/8 time signature. The third system shows diastematic notation for the Greek text: '...και τον δε σπο ζην ζε ε κου ου ου ου σου'. The fourth system shows the same text transcribed into a modern notation system with a treble clef and a 9/8 time signature.

Fig. 7

³⁸ Printre excepții, silaba *θου* din stihira a șaptea de la Vecernie, care durează un timp.

Am întâlnit și situații speciale, care nu se încadrează în categoriile descrise mai sus. Notele formulei *ga-vu-pa*, care sunt transcrise de obicei cu valoarea de un timp, pot dura câteodată doi timpi, dacă se află la începutul stihirii (Fig. 2, silabele *φραν-θη-τε*³⁹). Apropiat este cazul cadenței pe di, în care silabele precedente durează, după caz, unul sau doi timpi, fără ca acest lucru să fie evidențiat în vechea notație (Fig. 8, fragmente din Dogmatică și din stihira B la Stichoavnă).

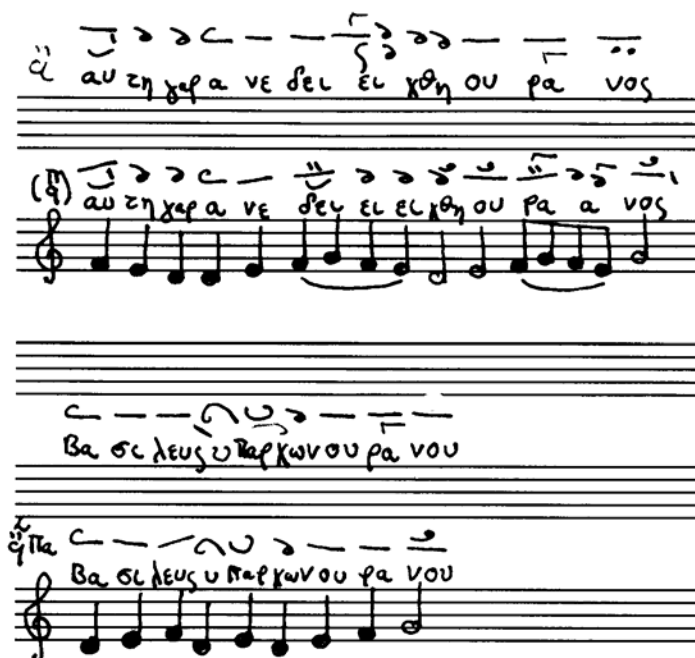


Fig. 8

După ce am comparat toate unitățile sintactice în cele două semiografii, este momentul să fac câteva observații legate de semnele ne-diastrumate din vechea notație. Nu sunt în măsură să descriu lucrarea fiecărui semn; voi încerca unele comentarii legate de ritm și de contextul în care apar semnele. O serie de semne roșii apar în ambele părți ale frazei și de multe ori nu sunt transcrise în noua notație: gorgonul, clasma, antichenoma, varia mică. Alte semne sunt legate de formule în care o silabă durează doi sau patru timpi: *piasma* (*seisma*), *lygisma*, *kylisma*, *strepton*, *tromikon*, *xiron clasma*⁴⁰. Semnul cheironomic doar reliefează formula, aceasta putând fi transcrisă chiar dacă semnul lipsește, pe baza semnelor diastrumate. (De menționat că unele dintre formule se regăsesc însoțite de același semn cheironomic în manuscrise din perioada bizantină⁴¹). Aceste semne din a doua categorie, alături de *kratima*, de varia scrisă cu negru și, poate, de clasma neagră, sunt o indicație pentru faptul că ne găsim în partea a doua a frazei, unde silabele durează doi sau patru timpi.

O a treia categorie o reprezintă semnele care par a indica în mod direct durata: *dipli*, *apoderma* și, probabil, *kratima* (cea din urmă apare o singură dată în stihirile studiate). Ultima silabă a formulelor marcată cu *dipli* durează îndeobște doi timpi, însă poate fi redusă la un timp și jumătate sau la un timp (Fig. 9, silabele *το* și *σαι* respectiv, din stihira B de la Stichoavnă), ori mărită la trei timpi (silaba *voi* din prima frază a stihirii din Fig. 2), din rațiuni legate de păstrarea și după formula de cadență a metrului binar (de preferință, de patru timpi). Scurtarea sau lungirea ultimei note a formulei are loc mai des în cazul cadențelor pe *ga*. Scurtarea ultimei note se întâmplă și în cazul formulelor *pa5* și *pa6*, unde *dipli* nu apare de obicei.

³⁹ Aici silaba *τε* durează patru timpi pentru că e totodată parte a formulei *pa3*.

⁴⁰ Observația este valabilă strict pentru stilul nou stihiraric. Pentru aceleași semne și formule, durata silabelor în alte stiluri poate fi de un timp sau mai mare de patru timpi.

⁴¹ Cf. *tromikon*, *strepton*, *seisma*, *piasma* în poemul didactic *Ison, oligon, oxeia*, într-un manuscris din secolul al XIV-lea în Christian Troelsgård, *The Development of a Didactic Poem. Some Remarks on the Ἴσον, ολίγον, οξεία by Ioannes Glykys*, în „Byzantine Chant, Tradition and Reform. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993” (ed. C. Troelsgård), seria Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 2 (1997), p. 69–73, 84, nota 4.



Fig. 9

Apoderma întâlnită la sfârșitul unei stihiri se transcrie în noua notație prin dipli (trei timpi)⁴², spre deosebire de cea de la finalul formulei pa2, transcrisă prin clasmă (doi timpi – de observat că semnificația dipli-ului și a clasmei diferă în vechea și în noua notație).

Folosind rezultatele de mai sus, o cântare în vechea notație, în stilul nou stihiraric, glasul 1, se poate transcrie – cel puțin în parte – după algoritmul următor: se identifică formulele de cadență și pasajele în care o silabă durează mai mult de un timp (pe baza repertoriului din Fig. 6 și a prezenței semnelor ca dipli, dyo apostrofoi, piasma ș.c.); acestea se transcriu potrivit „dicționarului” din Fig. 6 sau, dacă acest lucru nu este posibil, cu ajutorul motivelor ce compun formulele din „dicționar” și, eventual, al repertoriilor înrudite (doxastar, irmologhion); se transcriu primele părți ale frazelor „semn contra semn” (fiecare silabă un timp), cu excepția silabelor accentuate din finalul acestora, când urmează o formulă P2, P3, pa2 sau ga2, și a celor din formula *ga-vu-pa* de la începutul stihirii, care durează doi timpi; se modifică valoarea unora dintre ultimele note ale formulelor, pentru păstrarea metrului de patru timpi. Este important de notat că metoda permite mai multe variante corecte de transcriere ale unei stihiri: pe de-o parte, fiindcă valoarea unor note nu este determinată în mod precis, iar pe de alta, fiindcă anumite motive pot fi transcrise în mai multe feluri, depinzând de alegerea transcriitorului (unele dintre acestea sunt variante mai detaliate – analitice – de transcriere a variantei standard).

VERIFICAREA METODEI

Parte din rezultatele cercetării mele au fost obținute anterior de către alți muzicologi, pentru alte tipuri de repertorii. Amintesc doar câteva dintre aceste rezultate, care pledează în favoarea metodei propuse aici. Faptul că un grup de semne se poate transcrie în mod diferit este arătat cu numeroase exemple de către Nicolae Gheorghiiță⁴³. Ioannis Arvanitis prezintă variante de transcriere scurtă și lungă ale unei formule și modul prin care din varianta scurtă, înmulțind cu doi sau cu patru valorile notelor, se poate obține varianta lungă⁴⁴. Transcrierile unor părți ale formulelor cercetate de mine sunt identice sau apropiate de transcrieri ale unor formule din alte stiluri și/sau glasuri, studiate de Constantin Secară (piasma, tromikon și formula de cadență perfectă cu lygisma, pentru stilul irmologic lent)⁴⁵ și Nicolae Gheorghiiță (piasma, în cratimile din interiorul chinonicelor)⁴⁶.

⁴² Regula am stabilit-o urmărind ms. 54m, unde formulele de cadență perfectă P1, P2, P3 se încheie cu dipli, apoderma fiind utilizată doar în cazul cadenței finale (în ms. 152, apoderma este folosită și în restul cadențelor perfecte).

⁴³ Gheorghiiță, *Chinonicul...*, op. cit., p. 112–211.

⁴⁴ Ioannis Arvanitis, *A Way to the Transcription of Old Byzantine Chant by means of Written and Oral Tradition*, în „Byzantine Chant...”, op. cit., p. 134–139; idem, *The Heirmologion...*, op. cit., p. 244–246, 256–263.

⁴⁵ Secară, *Elemente...*, op. cit., loc cit.

⁴⁶ Gheorghiiță, *Chinonicul...*, op. cit., p. 144.

O altă cale de verificare o reprezintă transcrierea potrivit metodei propuse a unor cântări și compararea lor cu cântări similare în notație chrysanthică. Fig. 10 prezintă câteva fraze din Anastasimatarul lui Mihalache Moldovlahul⁴⁷, transcrise de mine, în paralel cu corespondentele lor din anastasimatarul lui Petros Lampdarios adaptat în românește de Macarie Ieromonahul⁴⁸. Asemănarea frapantă dintre variantele lui Mihalache și cele ale lui Macarie – în condițiile în care frazele echivalente ale lui Petros sunt destul de diferite – sugerează că Macarie a preluat unele pasaje din Anastasimatarul lui Mihalache (direct din manuscris sau prin tradiția orală) și că modalitatea de transcriere propusă de mine este una corectă⁴⁹.

Fig. 10

Încă mai relevantă este compararea cântărilor din Anastasimatarul lui Mihalache cu omoloagele lor în notație chrysanthică din ms. 3810 din Biblioteca Academiei Române, f. 12r–15v⁵⁰. În Fig. 11 prezint în

⁴⁷ Cântările primelor patru glasuri din Anastasimatarul lui Mihalache (Sfântul Munte, Marea Lavră, ms. Z 26), facsimile și transcrieri, au fost publicate de părintele Sebastian Barbu-Bucur în volumul *Mihalache Moldovlahul, I. Anastasimatar*, seria Izvoare ale muzicii românești, vol. XII A, Editura Muzicală, București, 2008, împreună cu un studiu introductiv. Exemplele din fig. 10 și 11 se găsesc la paginile 70, 74, 154, respectiv 60, 90, 92 (facsimile după f. 3v, 4v, 24v, respectiv 1r, 8v–9r).

⁴⁸ Macarie Ieromonahul, *Anastasimatarul bisericesc după așzământul Sistimii ceii noao*, Vienna, 1823, p. 5–7, 26–27.

⁴⁹ De remarcat că asemănarea dintre cele două variante este un argument pentru corectitudinea metodei chiar în condițiile în care Macarie n-ar fi preluat frazele de la Mihalache, ci le-ar fi alcătuit în mod independent.

⁵⁰ Manuscrisul, descris în Alexie Buzera, *Un manuscris românesc inedit cu teoria muzicii în notație hrysantică din anul 1819*, în „Byzantion Romanicon”, vol. III (1997), p. 59–63, conține 3 cântări în fiecare glas – *Doamne, strigat-am...*, *Să se îndrepteze...* și *Dogmatica* (cu excepția glasului 8, la care a fost scris doar *Doamne, strigat-am...* și unde lipsesc o parte din semnele scrise cu roșu) – și un heruvic adăugat ulterior. Îi mulțumesc lui Nicolae Gheorghită pentru sugestiile legate de cercetarea acestui manuscris.

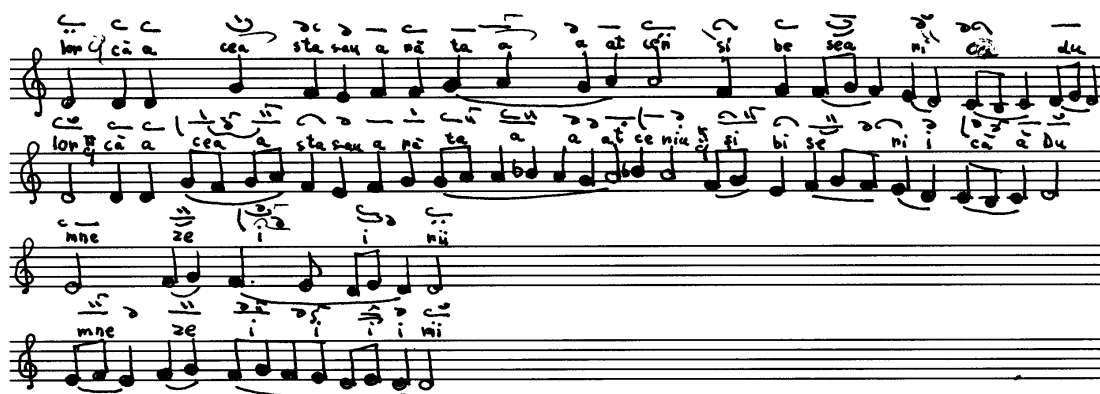


Fig. 11

Făcând abstracție de unele mici diferențe (formula „Maria”, pentru care accentuarea din ms. Z 26 era incorectă, pasajul „cântarea celor fără de trupuri”, melisma asociată silabei „cio” din „credincioșilor”), melodia din cele două manuscrise este aceeași. Cântările din manuscrisul 3810 reprezintă, așadar, variante în notație chrysanthică ale alcătuirilor lui Mihalache și confirmă propunerile mele de transcriere. Totodată, manuscrisul poate ajuta la îmbunătățirea metodei, prin urmărirea transcrierii formulărilor care nu apăreau în Anastasimatarul lui Petros Lampadarios și identificarea unor posibile particularități de interpretare și/sau transcriere românești. Între acestea din urmă, scrierea mai analitică decât a celor trei dascăli constantinopolitani și frecvența mai mare a silabelor care durează doi timpi în prima parte a frazei muzicale, trăsături întâlnite și în Anastasimatarul lui Macarie Ieromonahul.

CONCLUZII

Am dorit să arăt în acest articol neajunsurile metodei de transcriere a părintelui Ioan D. Petrescu, sprijinindu-mă pe mărturiile psaltților din secolul al XIX-lea și pe studiile muzicologilor contemporani, și să schițez o metodă mai bună de reconstituire a cântărilor în vechea notație alcătuite de români. Analiza grupului de 24 de stihiri a arătat că un semn sau un grup de semne pot fi transcrise diferit, depinzând de context și de transcriitor, și că pentru a transcrie în mod satisfăcător o cântare trebuie să fi cunoscute regulile de compoziție ale stilului acelei cântări. Normele pe care le-am dedus pot fi folosite pentru transcrierea altor cântări nou stihirice în glasul 1, cum ar fi cele din Anastasimatarul lui Mihalache, *Doamne, strigat-am...* și cele trei stihiri anastasime de Anonymus 2⁵² și *Doamne, strigat-am...* din ms. 1879 de la Biblioteca Academiei Române⁵³. Algoritmul utilizat pentru cele 24 de stihiri poate fi aplicat și în cazul altor grupuri de cântări, în mod aproape identic pentru celelalte glasuri ale anastasimatarului și cu diferențe mai mari sau mai mici pentru cântările irmologice, papadice sau ale vechiului stihirar.

⁵² Mss. gr. 142 din Biblioteca Academiei Române și rom. 4392 din Biblioteca Universitară din Cluj (Șirli, *op.cit.*, p. 47, Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrise..., op. cit.*, p. 137–138, 177). Două file din ms. 142 sunt reproduse de părintele Sebastian Barbu-Bucur în *ibidem*, p. 138, iar Adriana Șirli oferă incipiturile tuturor cântărilor în discuție (Șirli, *op. cit., passim*).

⁵³ Manuscrisul este prezentat în Barbu-Bucur, *Manuscrise..., op. cit.*, p. 158–161.

