

## Isonul în tradiția muzicii psaltice din România\*

**Nicolae Teodoreanu**

### **Ce este de fapt muzica bizantină românească**

Isonul este întâlnit în așa-numita *muzică bizantină*, mai bine zis, *postbizantină*, termen prin care se înțelege nu doar muzica din imperiul bizantin, dispărut în anul 1453 prin cucerirea turcă, ci și cea a altor țări creștine ortodoxe, unde tradiția culturală bizantină a continuat după căderea Bizanțului, țări care au păstrat de-a lungul timpului o legătură canonic-bisericească cu Constantinopolul. Printre aceste țări se numără și România, mai precis fostele țări române: Moldova și Muntenia (Valahia), unde tradiția muzicală greco-bizantină, alături de cea bulgaro-sârbă, domina până la sfârșitul secolului al 18-lea<sup>1</sup>, când încep să se facă simțite influențele apusene. Astăzi se înțelege prin muzică bizantină mai cu seamă muzica bisericească ortodoxă, cu toate că în Bizanț de altădată exista și o muzică laică, profană, din care s-au păstrat până de curând anumite urme în așa-numita „muzică populară” grecească, sau în unele „cântece de lume” ale românilor, mai ales cele cu „ifos

---

\* Acest text reunește conferința și comunicarea ținute la Simpozionul „Zwischen Zeiten” („Între vremuri”), organizat de Universitatea „Carl von Ossietzky” din Oldenburg la Delmenhorst, între 7 – 9 noiembrie 2014. Anumite aspecte prezentate sunt bine cunoscute în muzicologia românească, dar erau puțin cunoscute în spațiul german; am păstrat totuși aceste informații din rațiuni de coerență a textului.

<sup>1</sup> Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Partener, Galați, 2006, p. 205-207.

de Țarigrad”, cum le caracteriza în secolul al 19-lea Macarie Ieromonahul<sup>1</sup>.

În practica muzicală bisericească românească de astăzi se deosebește acea muzică cu caracter „oriental”, monodică (numită adesea, în mod impropriu, „omofonă”), cunoscută ca „bizantină” (sau „psaltică”) de muzica în caracter apusean, provenită pe filieră rusească, în stil armonic (numită adesea, în mod inexact, „polifonică”). Muzica bizantină din spațiul românesc era cântată inițial în limba greacă, trecerea la limba română, începută în secolul al 18-lea, fiind împlinită abia la începutul secolului al 19-lea, după ce au fost traduse în românește principalele texte ale cântărilor bisericești. Cu această ocazie, muzica bizantină a trebuit să fie adaptată sau recompusă pentru a corespunde prozodiei românești, potrivit unui proces cunoscut sub denumirea de „românire”<sup>2</sup>. Compozitori importanți, precum Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și alții s-au preocupat să creeze o muzică românească ortodoxă după modelul celei bizantine<sup>3</sup>. Această tradiție muzicală a intrat în dizgrație, mai cu seamă în orașe, încă din a doua jumătate a secolului al 19-lea și din prima jumătate a secolului al 20-lea, datorită influențelor și prescripțiilor politice de sorginte apuseană. Mai târziu, din cauza dispozițiilor comuniste anticreștine, această muzică a dispărut aproape în totalitate. Tradiția muzicală extrem de subțire, păstrată în câteva mănăstiri care au supraviețuit, a constituit o bază pentru renașterea, după schimbările politice din 1990, a muzicii românești de tradiție bizantină, care s-a manifestat, pe de o parte, ca o prelungire a vechii tradiții, iar, pe de altă, ca o *reînviere*<sup>4</sup> sau *reconstrucție* a vechii muzici.

---

<sup>1</sup> apud Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor și cîntece de lume*, seria „Izvoare ale muzicii românești”, volumul I, Editura Muzicală, București, 1976, p. 219.

<sup>2</sup> Problema a fost tratată pe larg de Costin Moisil în *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse. Studii de muzicologie bizantină*, București, Editura Muzicală, 2012.

<sup>3</sup> Petre Vintilescu, *op. cit.*, p. 207-208.

<sup>4</sup> Termen sinonim: *revivalism*, v. Costin Moisil, *op. cit.*, p. 9-23.

## Noțiunea de ison

Isonul este înainte de toate un semn muzical din notația neumatică, o *neumă*, care se folosește în scrierea muzicală bizantină. Notația neumatică redă mai degrabă schimbarea înălțimilor, intervalele muzicale, și, mai puțin, sunetele luate separat. Acest tip de notație are ceva nedefinit prin comparație cu notația apuseană, care este foarte exactă, dar acest fapt devine un avantaj, deoarece în felul acesta se oferă interpretului o anumită libertate de interpretare. Între semnele neumatice, isonul este singurul care nu reprezintă o schimbare de notă, ci repetiția unei note. Ison înseamnă esențialmente *același*.

În graficul următor prezentăm semnul ison prin comparație cu alte două neume și în paralel cu transcrierea pe portativ. Cele trei tipuri de semne neumatice sunt: *oligon*, *ison*, *epistrof*, dintre care primul urcă o treaptă, al doilea stă pe loc, al treilea coboară o treaptă:



Fig. 1

Un alt înțeles al noțiunii este cel de sunet lung ținut (gr. *izokratema*, eng. *drone*), care poate fi privit și ca o repetiție a unui același sunet. Isonul însoțește aproape întotdeauna melodia. Este vorba despre un fel de burdon, care figurează ca

o a doua voce într-o polifonie rudimentară. În principiu, isonul corespunde sunetului fundamental al modului sau glasului<sup>1</sup>.

Isonul ca sunet lung din muzica bizantină se aseamănă cu anumite tehnici muzicale din alte culturi cum ar fi *shadja* din muzica indiană<sup>2</sup>, sunetul ținut produs de bâzoiul cimpoiului, sau sunetul pedală din muzica apuseană. O tehnică similară de factură plurivocală este amintită la începutul secolului al XX-lea de Carl Stumpf sub forma sunetului ținut, precum burdonul, sunetul cimpoiului sau „punctul de orgă” (pedala) din muzica apuseană<sup>3</sup>. Musicologul german Marius Schneider, care s-a ocupat temeinic de muzica „primitivă” plurivocală, enumeră, între diferite forme polifone, anumite tipuri de sunete pedală întâlnite la unele popoare „naturale”<sup>4</sup>. Ceea ce deosebește isonul de toate aceste forme de burdon este atât modalitatea de execuție cât și sensul simbolic implicat. Asupra acestui aspect vom reveni.

În muzica psaltică, isonul nu este obligatoriu. Din rațiuni practice sau de gust, se poate renunța la el. Totuși, se poate spune că isonul este întotdeauna prezent, chiar și atunci când în realitate lipsește, după cum în muzica baroca melodia conține basul continuu chiar și atunci când acesta practic este absent.

### **Perspectiva filozofic-teologică**

Isonul din muzica bizantină trimite, conform înțelegerii creștin-ortodoxe, la o realitate transcendentă, care este descoperită de Dumnezeu Însuși, așa cum s-a revelat Acesta

---

<sup>1</sup> Konstantin Nikolakopoulos, *Orthodoxe Hymnographie. Lexikon der orthodoxen hymnologisch-musikalischen Terminologie*, Klimeck Verlag, Schliern b. Köniz, 1999, p. 58.

<sup>2</sup> Alain Daniélou, *Traité de Musicologie Comparée*, Paris, Hermann, 1959, p. 45

<sup>3</sup> Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911, p. 98-99.

<sup>4</sup> Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit; historische und phänomenologische Studien*, Teil III, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1969, p. 12.

lui Moise pe muntele Sinai: „Eu sunt cel ce sunt”: Ἐγώ εἰμι ὁ ὢν (Ieșirea, 3:14)<sup>1</sup>. Această formulare, fundamentală pentru tradiția iudeo-creștina, exprimă ideea că absolutul original este o persoană și nu o entitate abstractă, o esență impersonală. Dumnezeu este egal cu sine Însuși, deoarece nu există o realitate superioară Lui.

Egal cu sine este și isonul și de aceea, pe plan muzical putem considera isonul ca un simbol al lui Dumnezeu.

Un pas mai departe este calitatea lui Dumnezeu de a fi viu, care se exprimă prin Întruparea lui Hristos. Acesta se revelează pe sine ca fiind viu prin cuvintele sale: „Eu sunt calea, adevărul și viața”: „ἐγώ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωὴ” (In 14:6)<sup>2</sup>.

Aceste proprietăți ale lui Dumnezeu de a fi personal și viu se transferă și asupra modului de interpretare a isonului, care nu trebuie executat în mod abstract, mecanic, instrumental, ca un sunet mort. Acesta este probabil motivul pentru care instrumentul muzical este interzis în Biserica Ortodoxă atât pentru melodie cât și pentru ison, deoarece doar vocea este adecvată a reda un conținut personal și viu. Un exemplu pentru pierderea tradiției și sensului original al isonului în timpurile recente este folosirea isonului electronic în locul celui vocal, care denaturează sensul simbolic al isonului și chiar sentimentul de comuniune dat de cântarea împreună.

Astfel, pentru isonul autentic percepem adesea faptul că acesta sună cumva „vibrat”, ușor modulată. Adesea se aude respirația isonarului și se percep mici *portamento*-uri la începutul și sfârșitul sunetului, care nu supără deloc, dacă rămân între anumite limite. Dimpotrivă, aceste detalii de

---

<sup>1</sup> \* \* \* *Biblia adică Dumnezeasca Scriptură a Legii vechi și a celei nouă*, Ediția Sfântului Sinod, București, Tipografia cărților bisericești, 1914; \* \* \* *Septuaginta (Old Greek Jewish Scriptures)* edited by Alfred Rahlfs, by the Württembergische Bibelanstalt / Deutsche Bibelgesellschaft (German Bible Society), Stuttgart, auf Deutsch, Copyright © 1935.

<sup>2</sup> \* \* \* *Biblia adică Dumnezeasca Scriptură...*; \* \* \* *Novum Testamentum Graece*, Nestle-Aland 27h Edition, Deutsch Bibelgesellschaft, Stuttgart, Copyright (c) 1993.

interpretare aduc o anume căldură în modul de execuție a muzicii.

Acest caracter personal și viu al isonului se deosebește în mod fundamental de caracterul impersonal sau suprapersonal al *shadja*-ului indian, care trebuie executat cât mai precis și mai mecanic. O astfel de manieră de execuție are de a face probabil cu filozofia de sorginte hinduist-budistă asupra lumii, potrivit căreia absolutul originar, Brahmanul, nu este o persoană, ci o realitate abstractă și impersonală.

Isonul și cântarea psaltică sunt forme dezvoltate de rugăciune. În acest sens, sunetul ținut al isonului reflectă practica rugăciunii continue, proprie culturii creștine bizantine<sup>1</sup>, și nu are nimic de a face cu mitul eternei reîntoarceri din filozofia indiană.

Alte trăsături ale isonului rezultă din posibilele analogii între muzica bizantină și icoana ortodoxă. Astfel, fundalul auriu al unei icoane, care, după anumite opinii, reprezintă lumina dumnezeiască necreată, corespunde isonului<sup>2</sup>, în timp ce reprezentarea chipului se aseamnă melodiei, *melos*-ului. Din acest punct de vedere, isonul trimite cu gândul la esența dumnezeiască, care rămâne tainică, nepătrunsă, în timp ce melosul redă latura omenească în aspirația sa către transcendent, exprimată prin rugăciune și laudă.

### **Scurtă expunere istorică**

Problema originii și vechimii isonului în muzica bizantină rămâne încă insuficient elucidată. Primele dovezi scrise acceptate privind folosirea isonului în biserica bizantină provin din anii 1400, dar se presupune că practica isonului ar fi mult

---

<sup>1</sup> Din interviul cu Bogdan Marin, v. Valentina Ciucă, *Cântarea în Ortodoxie este rod și mijloc al rugăciunii*, în „Lumea monahilor“, Nr. 85, iulie, 2014, p. 54.

<sup>2</sup> A. Souris, apud. Gheorghe Firca, *Ison*, în „Dicționar de Termeni Muzicali“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 247.

mai veche<sup>1</sup>. Există anumite opinii, potrivit cărora Ioan Cucuzel, important cântăreț bisericesc din secolul al 12-lea, cunoștea isonul; se pare că el este cel care ar fi introdus isonul în melodiile papadice, lente<sup>2</sup>. O dovadă mai târzie, ce provine din secolul al 16-lea aparține filologului și istoricului Martin Crusius, care vorbește despre practica isonului în spațiul greco-turc<sup>3</sup>. Dar, potrivit unor autori greci, isonul ar proveni chiar din primele secole ale creștinismului<sup>4</sup>.

O problemă disputată este dacă isonul aparține numai Estului sau și Vestului. În principiu, se consideră despre cântarea medievală a bisericii apusene că era eminentamente monodică, fiind lipsită de ison, în timp ce cântarea bisericii răsăritene folosea isonul ca însoțitor al melodiei încă de multă vreme.

Dar, din unele cercetări recente precum cele ale muzicologului Marcel Pérès, dirijor al ansamblului Organum, reiese că muzica bisericii apusene de dinainte de perioada gregoriană avea multe lucruri în comun cu cea bizantină, mai cu seamă prin trăsăturile melodice (structură modală, cadențe, ornamente), dar și prin folosirea isonului. Această cântare, pe care Pérès o numește „veche romană”, ar fi luat naștere în secolele 7-8 sub influența grecească. Potrivit altor documente, amintite de Pérès, isonul era folosit și de parafoniștii (acompaniatorii melodiei) din Schola Cantorum, dar se presupune că isonul se folosea chiar și în capela papală a papei Vitalian în secolul al 7-lea. După părerea lui Pérès, cântarea gregoriană, a fost un fenomen târziu, care a luat

---

<sup>1</sup> \* \* \* *Byzantine Chant*, în „The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (Stanley Sadie, editor), vol. 4, 2002, British Library Cataloguing in Publication Data, p. 746.

<sup>2</sup> Nifon Ploșteanu, *Muzică Bisericească pe Psaltichie și pe note liniare, pentru trei voci*, București, Tipografia Joseph Göbl („Gutenberg”), a Cărților Bisericești și Carol Göbl, 1902, p. 36.

<sup>3</sup> \* \* \* *Isokratema (Ison, Drone). A comprehensive treatment of yet another controversial issue* (S. Gugushvili), <http://analogion.com/site/html/Isokratema.html> (3.10.2016).

<sup>4</sup> Georgios Konstantinou, *Teoria și practica muzicii bisericești* (tradus de Adrian Sârbu), Iași, Asociația Culturală Byzantion, 2012, p. 368.

naștere din cântarea carolingiană timpurie și s-a impus abia în secolul al 13-lea<sup>1</sup>. Trecerea în biserica apuseană de la cântarea veche romană la cea gregoriană ar rezida în intenția de a reduce sau elimina în Apus puternica influență greco-orientală. O schimbare de perspectivă similară, din rațiuni mai degrabă politice, petrecută în timpul lui Carol cel Mare, a avut loc și pe plan teologico-dogmatic, prin impunerea de către împărat în biserica apuseană a formulării dogmatice *filioque*<sup>2</sup>.

O dovadă mai târzie a prezenței isonului în Apus este tratatul *Micrologus*, redactat de Guido d'Arezzo în 1026, unde isonul este descris ca o formă de organum<sup>3</sup>. Iar mai târziu, în jurul anilor 1200, în tratatul *Summa musicae*, este descrisă o formă de polifonie numită *diafonia basilica*, care însemna o muzică la două voci, în care prima voce reda melodia, în timp ce cea de a doua executa un sunet ținut continuu<sup>4</sup>.

În spațiul românesc, isonul era probabil folosit încă din vechime după modelul grecesc. Amintit este, însă, doar la începutul secolului al 20-lea într-o scriere a episcopului și teoreticianului muzical Nifon Ploeșteanu<sup>5</sup>.

O importantă schimbare în felul de execuție a isonului a avut loc la mijlocul secolului al 20-lea cu ocazia așa-numitei *uniformizări* a muzicii românești de factură bizantină, odată cu introducerea notației apusene pe portativ și cu transcrierea unor melodii mai importante în sistemul apusean. Prin acest proces se intenționa o anumită „democratizare” a muzicii psaltice, difuzarea sa în rândurile masei credincioșilor, fapt realizat printr-o anumită simplificare a scrierii muzicale. Cu această ocazie, s-a încercat rescrierea teoriei muzicale, care se voia ajustată după cea occidentală. Teoria mai veche modală, care

---

<sup>1</sup> Marcel Pérès, *Chants de l'église de Rome des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles. Période byzantine*, Broșura CD-ului, Harmonia Mundi, 2003, p. 10-13.

<sup>2</sup> John Meyendorff, *The Orthodox Church: Its Past and Its Role in the World Today*, Crestwood, NY, St Vladimir's Seminary Press, 1981, p. 37.

<sup>3</sup> \* \* \* *Ισοκράτημα / Isokratema*... (opinie aparținând lui S. Gugushvili).

<sup>4</sup> \* \* \* *Ισοκράτημα / Isokratema*... (opinie formulată de I. Arvanitis).

<sup>5</sup> Nifon Ploeșteanu, *op. cit.*, p. 36.



nu cunoștea dualitatea major-minor<sup>1</sup>, a fost înlocuită cu cea tonală. Toate aceste lucruri au afectat și practica isonului, care deseori a ajuns să fie gândit ca fundament tonal-armonic.

### **Problema notației**

Dacă muzica bizantina s-a bazat multă vreme pe tradiția orală, căci semnele neumatice conțineau mai degrabă repere melodice generale decât descrieri exacte ale melodiei, cu atât mai legat de oralitate era isonul, care fie nu figura deloc în partitură, fie era doar schițat. Isonul trebuia să fi fost într-o așa măsură de la sine înțeles, încât marcarea acestuia în partitură pentru cei mai mulți interpreți trebuia să fi părut complet inutilă.

Prima consemnare cunoscută a isonului într-o partitură în est se găsește în antologia muzicală grecească a lui Georgios Lesvios din anul 1847, dar înainte de 1950 notarea isonului în partitură rămâne extrem de rară<sup>2</sup>. În spațiul românesc, consemnarea isonului apare, după toate probabilitățile, abia după 2002, în colecția de cântări bisericești numit *Buchet Athonit*, publicată de Schitul Colciu din muntele Athos<sup>3</sup>.

Așadar, potrivit noilor tendințe, isonul se notează în partitură prin literele grecești corespondente solmizației bizantine („paralaghiei”). În orice caz, semnele neumatice nu au fost folosite niciodată pentru redarea isonului. Dar și în continuare sunt multe partituri românești și grecești care nu folosesc nici un semn pentru ison, fiindcă isonul se transmite în continuare mai ales în mod practic, pe cale orală. Iar dacă isonul este totuși prezent în partitură, acesta este interpretat adesea în mod diferit decât este notat.

---

<sup>1</sup> Muzica bizantină nu cunoaște această perspectivă dihotomică, ci una trihotomică, potrivit căreia modurile se împart în trei genuri: diatonic, cromatic, enarmonic (după modelul antic grecesc), care trimit la trei stări expresive diferite.

<sup>2</sup> \* \* \* *Ισοκράτημα / Isokratema...* (opinii prezentate de D. Koubaroulis, S. Gugushvili).

<sup>3</sup> \* \* \* *Buchet musical athonit, Cântările Sf. Liturghii*, București, Editura Evanghelismos, 2002.

## Aspectele practice

Isonul este totdeauna legat de melos, ambele reprezintă împreună o unitate. Nu există ison fără melos și melosului îi lipsește ceva atunci când isonul nu este prezent

Isonul este impus de caracterul modal al melodiei. În general, isonul redă sunetul fundamental al unui mod sau al unui tetracord. Spre deosebire de muzica indiană, în muzica psaltică isonul nu este decât rareori complet imobil. Schimbările de ison redau, potrivit mai multor autori, schimbările modale<sup>1</sup>. În principiu există, după procentul de mobilitate, mai multe tipuri de ison: foarte stabil, puțin mobil, foarte mobil, care sunt alese în funcție de anumite nevoi stilistice, de gust sau după ocazia de interpretare. Ultimul tip lasă să se întrevadă o anumită influență apuseană, parțial chiar tonală. Pentru anumite scări modale se obișnuiește la cadențe, unde melodia coboară sub sunetul fundamental al modului, ca isonul însuși să se miște în unison cu melodia principală<sup>2</sup>. Un alt tip de ison întâlnit în practica muzicală este cel dublu, când două sunete diferite însoțesc melodia. De reținut este și isonul recitat silabic, care este prezent adesea în cântările festive.

În relația dintre ison și melos, isonul „presimte” mersul melodic, mai precis anticipă cadențele melodice. Fiecare frază muzicală se termină cu o așa-numită *mărturie*, un semn special, care redă un sunet principal al modului pe care se ajunge la cadență, cu ajutorul căruia interpretul poate să verifice exactitatea intonației în raport de înălțimea absolută (luată ca reper). În execuția simultană a melodiei și isonului apar atât disonanțe cât și consonanțe. Mărturiile sunt acele puncte de oprire, unde cântarea și isonul trebuie să se întâlnească într-o consonanță („synphonia”), în unison sau într-un alt interval consonant.

Pentru a realiza această concordanță isonarul și interpretul trebuie să fie mereu atenți unul la altul. Din punctul

---

<sup>1</sup> Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 368.

<sup>2</sup> Acest procedeu se notează, când este cazul, cu litera „M” de la *Melos* sau *Mazi* (împreună).

de vedere al cântărețului, anumite intervale armonice importante trebuie verificate cu isonul. Din perspectiva isonarului, se remarcă faptul că acesta are o mare răspundere, deoarece el redă înălțimea absolută<sup>1</sup> și păstrează stabilitatea întregului sistem modal.

De aici rezultă și un aspect semnificativ al împreună cântării, anume importanta legătură care se stabilește între interpreți. Deși execuția melodiei presupune o anumită libertate ritmică și melodică acordată cântărețului, mulțumită caracterului oral al scrierii neumatice, atenția reciprocă a muzicienilor este esențială. A cânta împreună reprezintă, în acest caz, disponibilitatea celor două părți de a comunica, așadar de a ajunge la „unison”, fapt care se răsfrânge și asupra celor care ascultă printr-un anumit sentiment comunional. Protopsaltul conduce întregul cor muzical prin semnele pe care le dă atât psalților, cât și isonarilor. El indică celor din urmă, potrivit intenției sale muzicale, fie deplasarea sunetului de ison, fie, dimpotrivă, renunțarea la anumite schimbări de ton.

Pentru a cânta corect isonul, isonarul trebuie să cunoască foarte bine teoria muzicală și scrierea muzicii bizantine. Pe de altă parte, practicarea isonului este și o modalitate de învățare a acestei muzici. În consecință, este permis începătorilor să participe murmurând la cântarea bisericească. Cea mai bună educație muzicală este, alături de studiul teoretic, participarea la execuția muzicală directă de la slujbe, unde se învață mai cu seamă prin imitarea celor mai cunoscuți.

### **Încadrare sintactică**

O încadrare sintactică strictă a isonului nu este posibilă, căci acesta nu corespunde, propriu-zis, niciuneia dintre categoriile sintactice general acceptate, descrise de Ștefan Niculescu ca: *monodie, omofonie, polifonie, eterofonie*<sup>2</sup>. Acesta

---

<sup>1</sup> Nu este vorba de înălțimea absolută ca frecvență în Hertzi, ci de cea de referință în construcția scărilor modale.

<sup>2</sup> Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*, capitol în Idem, „*Reflecții despre muzică*”, București, Editura Muzicală, 1980.

s-ar subscrie, în esență, *monodiei*, căreia i se adaugă un sunet „auxiliar”, imobil și „indiferent”, dar ar fi putea fi gândit și ca un fel de *omofonie*, prin concordanța armonică cu melodia, ar putea fi considerat ca o formă de *polifonie* „rudimentară”, sau, în fine, ar putea fi identificat cu *eterofonia*, prin felul în care urmărește și se „mulează” pe melodie. În fond, isonul desfide toate categoriile sintactice, sau are câte ceva din fiecare dintre ele, fiind, în funcție de caracterul său concret, mai aproape de una sau de alta dintre sintaxe. Următorul grafic, exprimă simbolic această realitate:

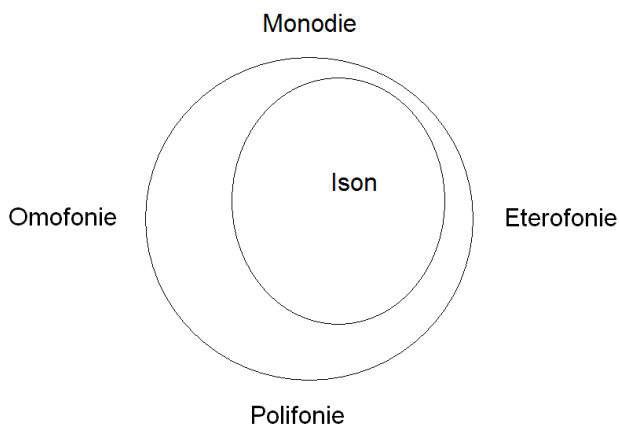


Fig. 2

Vom încerca în continuare să dăm câteva exemple preluate din execuția practică, din cântare, în care isonul pot fi încadrat într-o anumită categorie sau în alta. Ghilimelele folosite sugerează relativitatea acestei încadrări. Pentru toate exemplele următoare, primul portativ redă transcrierea piesei muzicale din notație neumatică, în timp ce al doilea corespunde isonului, așa cum a fost interpretat în mod direct. Având în vedere faptul că protopsaltul își ia de obicei o anumită libertate de interpretare, aceste transcrieri sunt doar reprezentări aproximative ale celor două linii melodice.

### 1. „Monodie”. Ison imobil

Primul exemplu este un tropar în glasul 4 (scara glasului 2) extras din *Paraclisul cel Mic al Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*<sup>1</sup>, aparținând unui compozitor anonim, în care isonul este executat de un grup de interpreți conduși de Mihail Bucă, protopsaltul catedralei patriarhale din București. Isonul este constant de la începutul melodiei până la sfârșit, de obicei cu o octavă mai jos, sau dublat la octava de jos:

The image shows a musical score for a monody. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lower line (bass clef) representing the ison. The lyrics are: "Dum-ne - zeu es - te Dom-nul și s-a a - ră - tat no - uă bi - ne es - te cu-vân - tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom-nu- lui." The ison is a constant note, and the melody is written above it.

Fig. 3

### 2. „Eterofonie”. Ison puțin mobil

Este situația cea mai obișnuită în practica muzicală. Este vorba despre acel caz deja amintit în care isonul devansează mersul melodic, acest fapt realizându-se prin schimbări de înălțime, prin care sunt anticipate sunetele de cadență indicate în partitură prin *mărturii*. Melodia și isonul se întâlnesc, de regulă, la cadențe în unison. Această pendulare între starea de plurivocalitate și cea unison corespunde perfect definiției date de Ștefan Niculescu eterofoniei<sup>2</sup>. Următorul grafic încearcă să redea acest tip de cântare:

---

<sup>1</sup> \*\*\* *Cinstitul Paraclis cel mic al Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*, <https://psalticatedraleipatriarhale.files.wordpress.com/2009/05/paraclisul-cel-mic-al-maicii-domnului-q8.pdf> (6.2.2015); CD: *Paraclisul Maicii Domnului româno-arab*, Radio-Trinitas, 2010, Track 1.

<sup>2</sup> Niculescu, *op. cit.*, p. 274.

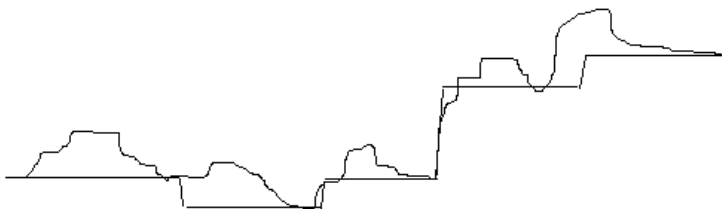


Fig. 4

Prezentăm un exemplu ilustrativ pentru acest tip sintactic printr-un fragment din cântarea intitulată *Brațele părintești*, în glasul 5, compusă de Nectarie Ieromonahul<sup>1</sup>, în care isonul este executat de grupul de isonari însoțitori ai lui Mihail Bucă:

Fig. 5

### 3. „Polifonie”. Ison foarte mobil, în caracter modal

Acest tip sintactic se aseamănă cu precedentul, dar spre deosebire de acea situație, în acest caz schimbarea isonului apare mult mai des și nu urmărește în mod special întâlnirea în unison a melodiei la cadențe. Următorul exemplu, *Fecioară*

---

<sup>1</sup> \* \* \* *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992, p. 246-248; CD *Cântări monahale*, Trinitas, 2010, Track 1.

*Maică Mariam*, în glasul 5, compus de Grigore Simonopetritul, aranjat pe limba română de Ștefan Ieromonahul<sup>1</sup>, este preluat din interpretarea corului Byzantion:

Fe - cioa - ră Mai - că Ma - ri - am Stă - pă - nă - m - pă - ră - tea - să Pe  
ti - ne te fe - ri - cim Cu - ra - tă Fii - că din A - dam par - fum de floa - re - a  
lea - să Pe ti - ne te fe - ri - cim A - lea - să Fii - că de - m - pă -  
rat Fe - cioa - ră ne - nun - tă Pe Ti - ne te fe - ri - cim Sme - re - ni -  
a te - a ri - di - cat și te - a fă - cut slă - vi - tă Pe ti - ne te  
fe - ri - cim Mai sus de ce - ruri te - ai - su - it prin naș - te - rea - ți stră -  
i - nă Pe ti - ne te fe - ri - cim Pe - Ho - ru - vimi i - ai co - văr -  
șit în cin - ste și - n - lu - mi - nă Pe ti - ne te fe - ri - cim.

Fig. 6

#### 4. „Omofonie”. Ison foarte mobil, în caracter tonal

Spre deosebire de exemplele plurivocale precedente, în această situație apar numeroase schimbări ale isonului, care nu mai urmăresc sunetele principale ale melodiei, ci mai ales fundamentalele acordurilor tonale. Se poate observa în acest

<sup>1</sup> \* \* \* *Paraclisul Maicii Domnului, Fecioară curată, Cuvânt bun*, Chilia «Buna Vestire» - Schitul Lacu, Sf. Munte Athos, 2001, p. 69-71; Audio: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVK9FJqJWKw> (3.10.2016)

caz o anume influență apuseană pătrunsă în muzica bizantină probabil prin procesul de *uniformizare*, fapt care exprimă o formă de „hibridizare” a unei muzici tradiționale<sup>1</sup>. Următoarea cântare, *Pre Tine Te lăudăm*, în glasul 5, compusă de Gheorghe Scufaru,<sup>2</sup> obișnuită la *Epicleză*, al cărei ison a fost interpretat de un grup de isonari care îl acompaniază pe Mihail Bucă:

Pre ti - ne te lă - u - dăm pre ti - ne bi -  
 - ne te cu - văm tăm ti - e fi mul - tu -  
 mim Doam - ne și ne ru - găm ti - e și ne ru - găm ti - e  
 și ne ru - găm ti - e și ne ru - găm ti - e  
 Dum-ne Dum-ne - ze - u-lui Dum-ne ze - u - lui no - stru.

Fig. 7

<sup>1</sup> Un astfel de exemplu de hibridizare este descris de Alain Daniélou pentru muzica asiatică, unde se încearcă îmbinarea dintre două elemente incompatibile: armonia de tip occidental și monodia modală (Alain Daniélou, *Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung*, Wilhelmshaven, Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, 1973, p. 66).

<sup>2</sup> Ieromonahul Amfilohie Iordănescu, *Buchet de muzică (Psaltichii)*, București, Tipografia cărților bisericești, 1933, p. 296; Audio: <https://www.youtube.com/watch?v=YyvQ1x12fkg> (3.10.2016)



## **Probleme de intonație la execuția isonului în anumite moduri („glasuri”)**

Problema intonației în muzica bizantină cuprinde mai multe aspecte care nu pot fi epuizate în acest studiu; ne vom rezuma la a prezenta unul dintre acestea, care poate părea insolit muzicianului de formație apuseană. Cei mai mulți teoreticieni sunt de acord că această muzică este microtonală, dar pentru a explica acest fapt sunt invocate teorii muzicale extrem de diferite. Potrivit unui model interpretativ personal, într-o scară modală ce stă la baza oricărui glas pot fi distinse trei funcțiuni sonore: a) *treptele fixe*, care dau intervalele cadru, consonanțele perfecte: cvartele, cvintele și octavele, b) *treptele cardinale*, care corespund consonanțelor imperfecte, terțelor și c) *treptele mobile*, prin care pot fi explicate celelalte intervale, de regulă disonante<sup>1</sup>. Cele din urmă trepte sunt greu de explicat, pe bază acustică, deoarece, pe de o parte, acestea nu se găsesc într-o relație de consonanță cu restul treptelor, iar, pe de alta, fiindcă ele se comportă extrem de instabil.

În graficul următor este prezentată o comparație între glasul 1 și 4. Tabelul oferă structura scăriilor, prezentată de la stânga la dreapta, prin următoarele coloane: a) treptele după solmizația bizantină (paralaghie) și b) după cea occidentală, c) numărul de secțiuni pentru fiecare treaptă<sup>2</sup> și d) în legătură cu sunetul fundamental al scării (tonica), e) valorile în cenți pentru fiecare treaptă<sup>3</sup> și f) în raport de sunetul fundamental, g)

---

<sup>1</sup> Nicolae Teodoreanu, *Tehnici componistice moderne în intersecție cu procedee de creație și interpretare de factură „bizantină”*, în „MIDAS. Music Institute for Doctoral Advanced Studies”, Band II, București, editura Glissando, 2012-2013, p. 458.

<sup>2</sup> Potrivit recomandărilor Comisiei Patriarhale grecești, o octavă conține în total 72 de secțiuni, astfel că un *ton mare* conține 12 secțiuni, un *ton mediu* 10 și unul *mic* 8, v. Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 53.

<sup>3</sup> Acest procedeu de măsurare a intervalelor muzicale a fost introdus de filologul și muzicologul Alexander J. Ellis; v. Alexander J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, în „Journal of the Society of Arts”, vol. 33, 1885.

numărul de secțiuni pentru *treptele fixe* și h) raporturile intervalice pentru acestea. În cele din urmă, structura scării este rezumată astfel: i) încă odată prin denumirea notelor, j) intonația fină descrisă prin săgeți, fiecare grad de înălțime corespunzând unei *comme parvum*<sup>1</sup>, de cca. 20 de cenți și k) intonația și mai fină, descrisă prin valori exacte în cenți. Sub tabel, sunt reprezentate ambele scări prin note pe portativ:

Biz.	Note	Secțiuni-biz.		Valori-cenți		Biz.	Intervale	Note cu intonație	
<b>1. Modus</b>									
pa	re	12	72	200	1200	30	4/3	re	
ni	do	8	60	133	1000			do	
zo	si	10	52	167	867			si	↓↓ -33
ke	la	12	42	200	700	12	9/8	la	
di	sol	12	30	200	500	30	4/3	sol	
ga	fa	8	18	133	300			fa	
vu	mi	10	10	167	167			mi	↓↓ -33
pa	re	0	0	0	0	0	1	re	
		72		1200					
Biz.	Note	Secțiuni-biz.		Valori-cenți		Biz.	Intervale	Note cu intonație	
<b>4. Modus</b>									
vu	mi	10	72	167	1200	30	4/3	mi	↓↓ -33
pa	re	12	62	200	1033			re	
ni	do	8	50	133	833			do	
zo	si	12	42	200	700	12	9/8	si	↓↓ -33
ke	la	10	30	167	500	30	4/3	la	↓↓ -33
di	sol	12	20	200	333			sol	
ga	fa	8	8	133	133			fa	
vu	mi	0	0	0	0	0	1	mi	↓↓ -33
		72		1200					

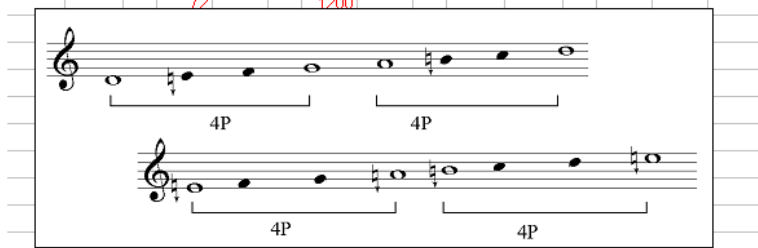


Fig. 8

<sup>1</sup> 2048/2025, conform lui Dem Urmă, *Acustică și muzică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 513.

În primul exemplu, pentru glasul 1, *treptele fixe* sunt date de notele **pa (re)**, **di (sol)**, **ke (la)** și **pa (re)**, în timp ce sunetele **ga (fa)** și **ni (do)** exprimă *treptele cardinale*. Notele rămase: **vu (mi)** și **zo (si)**, corespund *treptelor mobile*. Isonul se găsește cel mai adesea pe nota **pa (re)**, dar uneori se mută pe notele: **di (sol)**, sau **ni (do)**, adică pe alte *trepte fixe* sau *cardinale*. Este un glas relativ ușor de intonat.

Dimpotrivă, în glasul 4 se manifestă un aspect contradictoriu: din punct de vedere teoretic ar trebui ca sunetul fundamental să cadă pe o *treaptă fixă*, dar acesta corespunde unei *trepte mobile*. Acest sunet ar trebui să fie cântat, potrivit teoriei muzicii bizantine, cu 33 de cenți mai jos decât sunetul natural. Prin urmare, se poate spune că în acest caz tocmai sunetul reper este „distorsionat”. O mențiune trebuie făcută: întregul sistem nu poate fi deplasat cu 33 de cenți mai sus, deoarece prin aceasta ar fi excluse modulațiile obișnuite de la un glas la altul, cum ar fi chiar cea de la glasul 4 la glasul 1. În consecință, isonul, care este așezat de obicei pe sunetul fundamental, trebuie executat în mod deliberat foarte jos. În situația în care acest lucru nu se întâmplă, cum se petrece adesea în cazul muzicienilor insuficient pregătiți, are loc o pierdere a întregului ethos modal al glasului.

## **Posibile extensii ale noțiunii de ison**

### **Recitativ recto-tono**

O posibilă aplicare a tehnicii de ison ar fi recitativul recto-tono. Dar, spre deosebire de muzica bisericească rusă, în muzica psaltică românească acesta apare doar sporadic. În schimb, este folosit adesea un anume tip de recitativ melodizat, mai ales pentru citirile festive de la Evanghelie sau de Apostol, precum și în *ectenii*, executate într-o manieră asemănătoare cu forma primară de recitare și notație bizantină numită *ekfonică*, bazată pe semne de execuție muzicală inserate în text<sup>1</sup>. Acest

---

<sup>1</sup> Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, p. 9-13.

tip de recitare constă din sunete repetate, în tehnică ison, dar și din accente melodice sau formule cadențiale, în care se iese din ison. Recitativul recto-tono propriu-zis este întâlnit, de asemenea, în cazul *stihirilor* de la utrenie și vecernie, care sunt introduse prin *stihuri*, versuri scurte preluate din psalmi, care trebuie recitate isonic, dar, și în acest caz, fiecare stih se termină, de regulă, printr-o cadență ușor melodizată.

### **Isotonie și isosilabie**

Pentru muzica bizantină în limba greacă s-a impus de-a lungul veacurilor un tip de compoziție care urmărea cu precizie relația dintre cuvinte și muzică. O astfel de piesă muzicală avea la bază o strofă numită *automela* (gr. αὐτόμελον), luată ca model ritmico-melodic ce trebuia reluat identic în următoarele strofe numite *prosomii* (gr. προσόμοια)<sup>1</sup>. Termenul românesc uzual corespondent este de *podobie* sau *asemănândă*, cu mențiunea că adesea se înțelege prin *podobie* doar o asemănare generală, iar nu o imitare strictă a prototipului. Acest model impunea același număr de silabe și aceeași dispoziție a accentelor în strofele care urmau, proces muzical cunoscut sub numele de *isosilabie* și *isotonie*. În muzica psaltică românească acest tip compozițional este întâlnit ocazional, un exemplu fiind *Prohodul* lui Macarie Ieromonahul<sup>2</sup>. Recent, Constantin-Cornel Coman a scos la iveală un volum de *paraclise* cu reeditări, noi traduceri și chiar compoziții inedite, care urmează îndeaproape aceste principii compoziționale<sup>3</sup>. Tehnicile *isotoniei* și *isosilabiei*, care aplică, în esență, principiul identității structurale, al lui *aceluiiași*, poate fi văzut ca o prelungire a tehnicii sau a ideii de ison.

---

<sup>1</sup> Konstantin Nikolakopoulos, *op. cit.*, p. 27, 62-63.

<sup>2</sup> \*\*\* *Buchet muzical de paraclise* (editor diacon Constantin-Cornel Coman), publicat de Chilia «Buna-Vestire» - Schitul Sf. Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, 2009, „Cuvânt înainte” (nepaginat).

<sup>3</sup> *Ibidem*

## Isonul și florile semnalelor de toacă

Un alt exemplu de folosire a termenului de ison în tradiția muzicală bizantină se regăsește în semnalele de toacă. Rolul toacei este de a chema la rugăciune și închinare, iar semnalele pe emise la toacă au profunde înrudiri cu cântarea de strană. Structura muzicală a acestor semnale presupune adesea un anume tip de „polifonie latentă”, alcătuită din alternarea a două structuri: „ison” și „flori”. „Isonul” este reprezentat de repetarea unor structuri ritmice simple, formulele ostinato, în timp ce „florile” presupun anumite formulele ritmico-melodic mai complicate, cu caracter ornamental, care iau naștere din felurile modalități de lovire instrumentului, care se reflectă sonor prin variate tipuri de rezonanțe<sup>1</sup>.

## Remarci finale

Isonul este, așadar, un element esențial în muzica bizantină, care reflectă în mod direct viziunea teologico a Bisericii Ortodoxe; acesta trimite gândul și simțirea spre Transcendent. Din punct de vedere al execuției practice, isonul este strâns legat de melodie, precum chipul din icoană este legat de fondul de aur din fundal. Melos și ison formează împreună o unitate, o formă esențializată de plurivocalitate, situată între monodie și eterofonie. Un aspect important este acela că isonul consolidează sentimentul comunal în adunarea eclezială.

## Bibliografie

\* \* \* *Byzantine Chant*, în „The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (Stanley Sadie, editor), vol. 4, 2002, British Library Cataloguing in Publication Data.

\* \* \* *Isokratema (Ison, Drone). A comprehensive treatment of yet another controversial issue* (S. Gugushvili), <http://analogion.com/site/html/Isokratema.html> (3.10.2016).

---

<sup>1</sup> Constanța Cristescu, *Chemări de toacă*, București, Editura Academiei Române, 1998, p. 95.

Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor și cîntece de lume*, seria „Izvoare ale muzicii românești”, volumul I, Editura Muzicală, București, 1976.

Valentina Ciucă, *Cântarea în Ortodoxie este rod și mijloc al rugăciunii*, în „Lumea monahilor”, Nr. 85, iulie, 2014.

Constanța Cristescu, *Chemări de toacă*, București, Editura Academiei Române, 1998.

Alain Daniélou, *Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung*, Wilhelmshaven, Amsterdam, Heinrichshofen's Verlag, 1973.

Alain Daniélou, *Traité de Musicologie Comparée*, Paris, Hermann, 1959.

Alexander J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, în „Journal of the Society of Arts”, vol. 33, 1885.

Gheorghe Firca, *Ison*, în „Dicționar de Termeni Muzicali”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

Georgios Konstantinou, *Teoria și practica muzicii bisericești* (tradus de Adrian Sârbu), Iași, Asociația Culturală Byzantion, 2012.

John Meyendorff, *The Orthodox Church: Its Past and Its Role in the World Today*, Crestwood, NY, St Vladimir's Seminary Press, 1981.

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

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*, capitol în Idem, „*Reflecții despre muzică*”, București, Editura Muzicală, 1980.

Konstantin Nikolakopoulos, *Orthodoxe Hymnographie. Lexikon der orthodoxen hymnologisch-musikalischen Terminologie*, Klimeck Verlag, Schliern b. Köniz, 1999.

Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

Marcel Pérès, *Chants de l'église de Rome des VII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles. Période byzantine*, Broșura CD-ului, Harmonia Mundi, 2003.

Nifon Ploeșteanu, *Muzică Bisericească pe Psaltichie și pe note liniare, pentru trei voci*, București, Tipografia Joseph Göbl („Gutenberg”), a Cărților Bisericești și Carol Göbl, 1902.

Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit; historische und phänomenologische Studien*, Teil III, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1969.

Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1911.

Nicolae Teodoreanu, *Tehnici componistice moderne în intersecție cu procedee de creație și interpretare de factură „bizantină”*, în

„MIDAS. Music Institute for Doctoral Advanced Studies”, Band II, București, editura Glissando, 2012-2013.

Dem Urmă, *Acustică și muzică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

Petre Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Partener, Galați, 2006.

### **Texte scripturistice**

\* \* \* *Biblia adică Dumnezeiasca Scriptură a Legii vechi și a celei nouă*, Ediția Sfântului Sinod, București, Tipografia cărților bisericești, 1914;

\* \* \* *Novum Testamentum Graece*, Nestle-Aland 27h Edition, Deutsch Bibelgesellschaft, Stuttgart, Copyright (c) 1993.

\* \* \* *Septuaginta (Old Greek Jewish Scriptures)* edited by Alfred Rahlfs, by the Württembergische Bibelanstalt / Deutsche Bibelgesellschaft (German Bible Society), Stuttgart, auf Deutsch, Copyright © 1935.

### **Culegeri de cântări**

\* \* \* *Buchet musical athonit, Cântările Sf. Liturghii*, București, Editura Evanghelismos, 2002.

\* \* \* *Buchet muzical de paraclise* (editor diacon Constantin-Cornel Coman), publicat de Chilia «Buna-Vestire» - Schitul Sf. Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, 2009.

\* \* \* *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992, p. 246-248;

\* \* \* *Cinstitul Paraclis cel mic al Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*,

<https://psalticatedraleipatriarhale.files.wordpress.com/2009/05/paraclisul-cel-mic-al-maicii-domnului-g8.pdf> (6.2.2015);

\* \* \* *Paraclisul Maicii Domnului, Fecioară curată, Cuvânt bun*, Chilia «Buna Vestire» - Schitul Lacu, Sf. Munte Athos, 2001.

Ieromonahul Amfilohie Iordănescu, *Buchet de muzică (Psaltichii)*, București, Tipografia cărților bisericești, 1933.

## **SUMMARY**

**Nicolae Teodoreanu**

### **The Drone in the Tradition of Psaltic Music in Romania**

The drone is that continuous sound that accompanies Byzantine melody. Although similar to the shadja in Indian music, to the constant sound produced by the bagpipe, or to the pedal sound in Western music, it differs from them through certain conceptual particularities, as well as through its execution, which more often than not includes a certain limited mobility. The presentation of the drone includes a short historical account, as well as references to the issue of notation. The drone directly reflects the theological view of the Orthodox Church, directing the listener's thoughts and feelings towards the Transcendental. From the point of view of practical execution, the drone is tightly connected to melody, just as the face in the icon is connected to its golden background. Melos and drone form a unit together, an essentialised form of pluri-vocality, situated between monody and heterophony.