

BIZANTINOLOGIE

Repertorii laice cu notație bizantină în Principatele Române (sec. XVIII-XIX)

Cătălin Cernătescu

Notația bizantină, cu variantele ei istorice, a fost folosită în Răsăritul ortodox aproape exclusiv în scopul consemnării melodiilor cântărilor sacre. Valorificând imnografia oficială a Bisericii, inspirată din texte biblice și din lucrări hagiografice, melodiile erau menite să accesibilizeze credincioșilor narativul religios bizantin. Din perspectiva muzicienilor medievali, învățarea notației și a repertoriilor liturgice era un proces îndelungat care se realiza întotdeauna într-o cotelă ce reflecta binomul mundan-celest al „simfoniei” bizantine. Pe de o parte, ucenicul asculta de autoritatea maestrului, care-i transfera treptat cunoștințele sale și îl încuraja să-și formeze aptitudini complexe de scris-citit muzical, pe de altă parte, și maestrul, și discipolul recunoșteau asistența și sprijinul divin în acest proces didactic complicat. Astfel, tratatele teoretice de la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea debutează aproape invariabil cu fraza *Αρχή συν Θεώ αγίω των σημαδιών της Ψαλτικής Τέχνης* [Început cu Dumnezeu cel Sfânt al semnelor Artei Psaltice], sintagmă întâlnită, de asemenea, și în deschiderea altor colecții de cântări interpretate în cultul divin.



Fig. 1: Ms. gr. EBE 2056 (*Stihirar*, sf. sec. XIII-înc. sec. XIV), f. 75r.
Început cu Dumnezeu al Sfintei Patruzecimi (Păresimi).

Pentru funcția importantă de a comunica oamenilor tainele dumnezeiești, către jumătatea secolului al XIV-lea notației bizantine i se atașează înțelesuri teologice speculative. De pildă, teoreticianul Michael Blemmydes proiectează asupra neumelor o simbolistică mistică.¹ Semnele muzicale devin reprezentări ale Sfintei Treimi, ale lucrării lui Iisus Hristos în lume și ale altor evenimente biblice. Cu toate că tratatul nu a fost intens copiat, fiind mai degrabă un eseu filosofic asupra muzicii, deci fără o prea mare utilitate practică pentru cântăreții din strane, este de presupus că lucrarea unui cărturar de talia lui Blemmydes nu a fost ignorată în epocă.

În pofida funcției consacrate de vehicule sonore ale revelației dumnezeiești, la sfârșitul sec. XIV și începutul sec. XV și, în special după căderea Constantinopolului, uneori din lipsa familiarizării cu alte sisteme de notație, precum cel apusean, muzicienii ecleziastici au început să folosească notația bizantină pentru a consemna ocazional în manuscrise, la finalul repertoriilor liturgice, melodii cu texte profane, numite muzici seculare² sau *exoteriki mousiki*.³

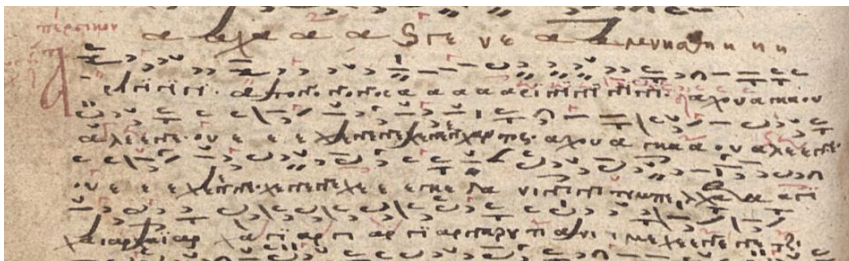


Fig. 2: Ms. Gr. EBE 2401 (înc. sec. XV), f. 122v:

Incipitul unei melodii seculare intitulată *Περσικόν* (persană; probabil o etichetă toponimică).

În acest context, este important de știut că unii dintre copiiștii colecțiilor în care se regăsesc aceste piese erau preoți sau monahi, deci slujitori apropiați ai Bisericii, pentru care, cel puțin aparent, notarea

¹ Vezi Nicolae Gheorghită, „Dimensiunea teologică a semiografiei muzicale bizantine. Tratatul lui Michael Blemmydes”, în: *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Editura Muzicală, București, 2007, p. 113-119.

² Vezi Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*, Ergon Verlag Würzburg, 2016, p. 23.

³ Thomas Apostolopoulos și Kyriakos Kalaitzidis, *Rediscovered Musical Treasures. Exegeses of Secular Oriental Music, Part 1*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2019, p. 15.

cântecelor lumești cu ajutorul sistemului bizantin, considerat a fi de inspirație divină, nu provoca neapărat o dilemă de moralitate creștină. Odată deschisă posibilitatea consemnării unor cântări care, deși situate în afara sferei sacralului, nu au întâmpinat niciun fel de reacție prohibitivă din partea liderilor Bisericii, interesul față de transcrierea acestor repertorii a devenit din ce în ce mai mare. Acest lucru s-a datorat, probabil, și faptului că muzicile profane se interpretau adesea în cadrul ceremoniilor fastuoase la care luau parte atât autoritățile laice, cât și clericii: mese, banchete ori praznice religioase importante, unde *playlist*-urile standard, preluate de obicei din cultul divin, erau suplimentate cu aclamații, muzici otomane sau populare care circulau în epocă. Fără a ilustra o practică generalizată, cântecele seculare, care proveneau în marea majoritate din capitala fostului imperiu, au fost colportate în colecții care au circulat până în Muntele Athos, cel mai important centru monastic al spiritualității răsăritene, ori în alte regiuni periferice.

În paralel cu notarea unor creații populare anonime, unii compozitori de muzică sacră și-au exersat talentul și în zona muzicii seculare. De pildă, lui Balasie Preotul, cleric al Marii Biserici din Constantinopol (cca 1615–1700) și unul dintre cei mai importanți compozitori canonici de muzică sacră, îi este atribuită o piesă otomană intitulată „ερωτικόν”. În alte manuscrise, copiștii atribuie creații similare unui monah din Athos, Cosma Iviritul și Macedonul (sec. XVII).

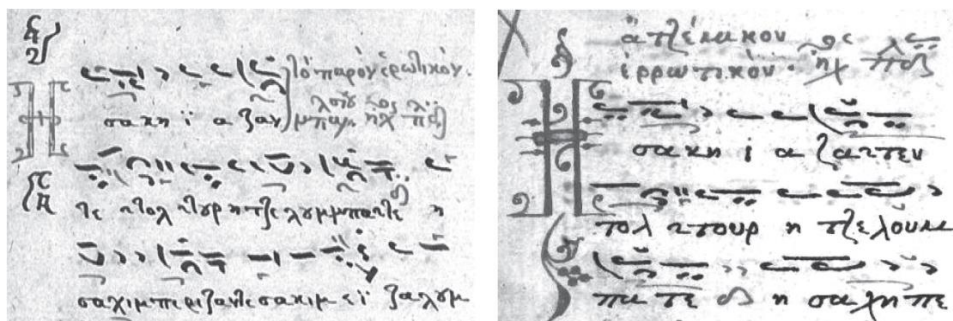


Fig. 3 și 4: Ms. gr. EBE 2225, f. 119v (stânga) și ms. gr. 126/272 (f. 56v) din arhiva lui Konstantinos Psachos (dreapta).

Către 1770, unul dintre marii creatori de muzică de strană, Petros Lampadarios Peloponnesios (c. 1735–1778) alcătuiește cele dintâi colecții care conțineau exclusiv muzici seculare. Printre primele

surse în care sunt notate astfel de repertorii se numără ms. gr. 927 de la Biblioteca Academiei Române din București (BARB), atribuit lui Petros.¹

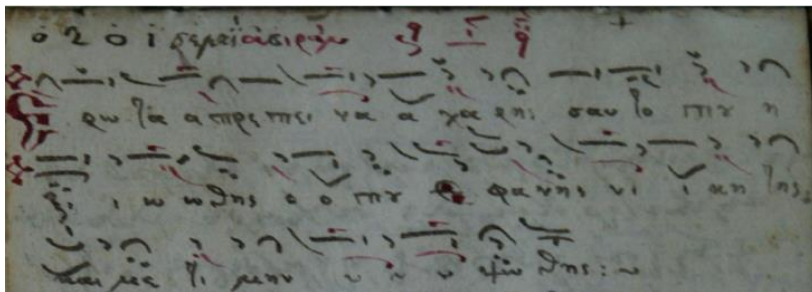


Fig. 5: Incipitul unei piese de dragoste, autograf Petros Peloponnesios.
Ms. gr. BARB 927 B, f. 14r.

Dacă în alte caiete autografe a compilat creații personale și cântece otomane de la curtea sultanală, Peloponnesios a dedicat manuscrisul gr. 927 muzicilor fanariote, produse în cartierul Fanar, un sanctuar cultural al intelectualității grecești din capitala Constantinopolului. Tot el va populariza prin intermediul notației psaltice câteva creații semnate de principele Dimitrie Cantemir (1673–1723).

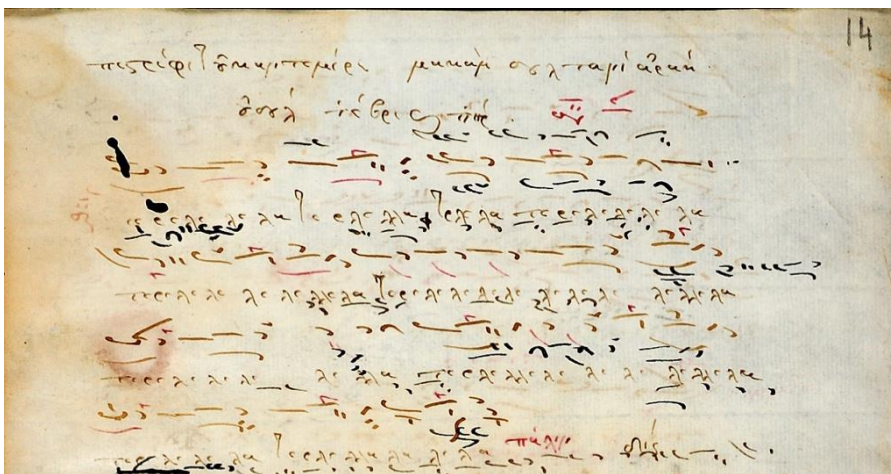


Fig. 6: Un *peşref* de Dimitrie Cantemir, autograf Petros Peloponnesios.
Ms. gr. Gritsanis 3, f. 14r.

¹ Vezi Kyriakos Kalaitzidis, *op. cit.*, p. 44.

Puternic influențate de curentul neoanacreontic și infuzate consistent de sonorități oriental-levantine, aceste muzici au fost foarte apreciate la curțile domnești din Principatele Române, care, în timpul administrației fanariote de peste 100 de ani (1711–1821), au împrumutat cutumele și gusturile muzicale ale clasei conducătoare, devenind adevărate „insule” de viață orientalizată.

Un alt autor de cântece de lume pe notație bizantină, familiarizat cu opera non-religioasă a lui Petros Lampadarios, este Nikephoros Kantouniaries (1750–1830), un arhidiacon din Antiohia, care a alcătuit la mănăstirea Golia din Iași, către 1813, una dintre cele mai extinse colecții de muzică fanariotă, ms. 129, aflat actualmente în Biblioteca „Dumitru Stăniloae” a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei. Aceste cântece, notate cu ajutorul sistemului bizantin, conțin indicații împrumutate din teoria muzicii otomane, cum ar fi referirea la conceptele de *makam* (mod, scară) și *usûl* (ciclu ritmic).

Sub influența iluminismului și a spiritului cosmopolit al epocii, universul sonor fanariot a căutat să se extindă și să deschidă, în același timp și către Occident, prin recurgerea la multilingvism, cântecele conținând nu numai texte în limbi orientale (turcă, arabă), ci și în franceză, italiană, și chiar în țigănește.

În Principatele Române, repertoriile profane, inspirate și influențate de cele fanariote și denumite generic cântece „de lume”, au fost îmbrățișate cu entuziasm de cântăreții de strună din metropolele Bucureștilor și Iașilor, care au început să le transcrie în manuscrisele muzicale începând cu deceniul al treilea al secolului al XIX-lea, după tiparul constantinopolitan, mai întâi ca adaosuri la finalul colecțiilor muzicale liturgice, apoi ca volume de sine stătătoare.

Pe lângă traduceri ale unor piese grecești, cântecele de lume de limbă română valorifică poemele unor literați autohtoni care provin din înalta societate, precum Ienăchiță Văcărescu (1740–1797) sau Costache Conachi (1777–1849). Deși caracterizate de intensitate emoțională pronunțată și accente erotice, numeroase creații ale celor doi cărturari au fost incluse în colecții psaltice, cu mențiunea explicită a funcției lor profane, non-liturgice. De exemplu, ms. rom. BARB 3244, o mică culegere de piese profane pe notație psaltică, numește piesele în discuție „irmoase vesele care să cîntă după masă” (f. 1r). Cel mai

probabil, acestea erau interpretate în cadrul unor festivități petrecute în afara cadrului religios și înlocuiau, cel puțin parțial, repertoriile formate din irmoase calfonice, cântări aflate la limita dintre muzica sacră și cea seculară.



Fig. 7: Ms. rom. BARB 3244, f. 1r.

Între inițiativele notabile de conservare a unor repertorii care nu reușiseră să fie fixate în scris se distinge efortul lui Anton Pann (1796/7–1854), unul dintre cei mai celebri compilatori și autori de cântece de lume, care, încă din 1830, își exprima intenția de a salvarda pe calea tiparului textele unor piese pe care oralitatea le deformase până la a deveni greu recunosibile:

Însă aceste versuri neavându-le tipărite, din mână în mână și din auzite spuindu-le, atât le smintise din calea lor încât mai nici un înțeles nu avea[u] întrînsele. Pe aceste[a] în acest chip eu văzându-le, m-am îndemnat și, pe cât am putut, culegându-le, le-am îndreptat. Și ca să nu rămâie puțina mea osteneală în deșert, le-am dat în tipar dimpreună cu glasurile lor alcătuindu-le pe meșteșugul musichiei, alăturând și

câteva versuri politicești, care socotesc că nimănui nu vor fi spre vătămare.¹

Neobosit culegător de folclor urban și un înzestrat compozitor în genul cântecelor de lume, Pann tipărește începând cu 1852 șase broșuri care alcătuiesc „Spitalul amorului sau cîntătorul dorului”. Această amplă colecție cuprinde 174 de piese, unele culese din tradiția orală, altele compuse pe versurile unor poeți ai vremii, pe care, de obicei, nu-i nominalizează. Pentru a explica omisiunile auctoriale și a preîntâmpina eventuale acuzații de plagiat, include o notă concisă în care condamnă totodată însușirea nelegitimă a drepturilor de autor asupra unei lucrări, o practică frecventă în epocă, de care încearcă să se delimiteze:

Către domnii poeți ai poemelor celor noi care se adaogă la toată
broșura Domnilor!

Nu socotiți că pentru ca să mă fac stăpîn peste poemele Dumneavoastră am alăturat dintr-însele în aceste broșuri, ci numai ca să le fac nemuritoare, compuindu-le melodia deocamdată pe Note Bisericești, ca să rămîie ne-uitate Modurile lor după veacuri. Pentru care, după părerea mea, socotesc că nu mă veți învinovați. Iar dacă nu vă voi însemna numele fiecăruia la Poema sa, nu este vina mea, ci a celor ce le place să se facă plagiari și în locul numelui Poetului scriu pe al său, spre a amăgi pre cei ce îi cred.²

În timpul lui Pann, ideea de paternitate se dovedește a fi destul de flexibilă, lipsită de rigiditatea impusă de normele moderne ale proprietății intelectuale. De altfel, circulația intensă a motivelor, versurilor și melodiilor a dat naștere, inevitabil, unor fenomene ca anonimizarea unei lucrări sau atribuirea eronată a paternității unor creații. În același timp, această flexibilitate a fost însoțită de o serie de practici care au contribuit la diversificarea repertoriilor de lume. În acest sens, un rol important l-au jucat diferitele forme de împrumut și adaptare, precum reutilizarea textului unei melodii pentru o nouă

¹ *Versuri musiccești ce să cîntă la Nașterea Mântuitorului nostru I[isu]s H[risto]s, și în alte sărbători ale anului. Compuse de Anton Pan[n], profesorul de muzică al Școlii Naționale din București. Tipărite în privilegiata Tipografie din București, 1830.*

² Anton Pann, *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, broșura I, ediția a II-a, București, 1852.

compoziție sau, invers, asocierea unei melodii deja cunoscute cu un text diferit.

Născută la intersecția culturilor, muzica de lume a ocupat un loc aparte în peisajul sonor al societății românești de la jumătatea secolului al XIX-lea, reflectând o fuziune subtilă între influențele otomane, balcanice și occidentale. Este o muzică a orașelor și a mahalalelor, a hanurilor și vechilor curți boierești, în care improvizația, ornamentația și expresivitatea sunt puse în slujba unor lucrări care valorifică în principal teme precum dragostea și dorul, evocând adesea iubiri imposibile, promisiuni încălcate, întâlniri tainice, amintiri și impresii indelebile. Creatorii textelor acestor muzici și-au exprimat adesea spiritul ludic prin inserarea criptată a numelor femeilor iubite sub forma acrostihurilor, o subtilitate poetică ce se dezvăluie mai degrabă privirii atente decât auzului.

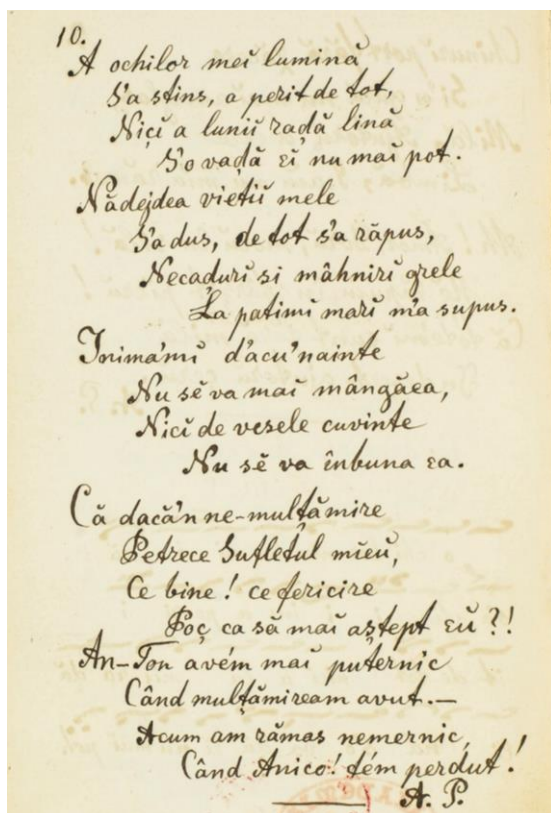


Fig. 8: Ms. rom. BARB 3497, f. 22v.

În acrostih se poate citi ANICA, numele celei de-a doua soții a lui Anton Pann.

În timp ce majoritatea pieselor abordează tematica sentimentală, un procent relativ redus explorează ritualurile sociale asociate cu viața urbană, precum convivialitatea, distracțiile cotidiene și formele de petrecere a timpului liber. În această categorie se înscriu și cântecele de lume cu tematică bahică, uneori provenite din surse surprinzătoare. Un exemplu remarcabil de astfel de sursă este o lucrare parodică, datând din jurul 1823, scrisă probabil de un slujitor al Bisericii. Este vorba despre „Canonul bețivilor”, identificat în două surse (ms. rom. BARB 4833, anul 1823, și ms. rom. BARB 4309, anul 1836) ¹, o versiune satirică a unor secvențe liturgice, concepută ca o critică acidă la adresa celor căzuți în patima beției.

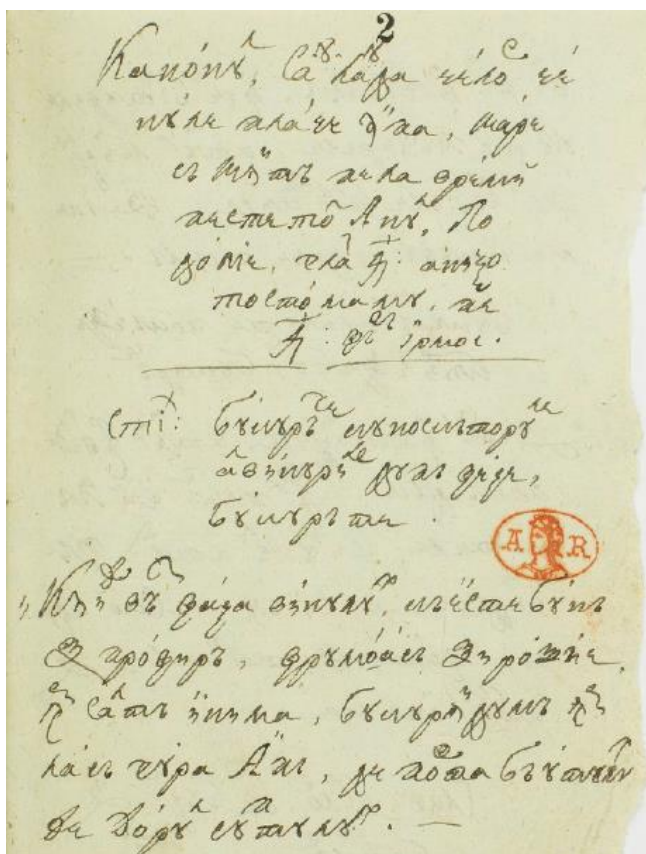


Fig. 9: Ms. rom. BARB 4309, f. 2r.

¹ Despre această lucrare a vorbit mai întâi N. A. Ursu în articolul „În laboratorul literar al lui Anton Pann”. Vezi *Studii și cercetări lingvistice*, 1993, anul 44, nr. 3, pp. 263-269.

Textul satirei este alcătuit după tiparul utreniei bizantine, imitând cântările-model din Canonul Bunevestiri, dar substituind solemnitatea religioasă cu ironii mușcătoare despre excesele bahice și comportamentele necucernice asociate acestui viciu.

Canonul sau lauda celor ce nu le place apa, care să cîntă de la
vremi peste tot anul

Podobie glas Δ (4): Avoίξω το στόμα μου, pe Δ (4), fără irmos

Stih: Bucură-te, cunoscătorule al vinurilor după fețe, bucură-te.
Cînd văz fața vinului că este bună și profiră, frumoasă și roșie, îmi saltă
inima, bucurîndu-mă, îmi lasă gura apă de pofta băuturii, de dorul
suptului.

Stih: Bucură-te, bețivule vesele cînd afli vin bun, bucură-te.
Bețivii să bucură cînd află vin bun în cîrciumă, încep băuturile, beau cu
păharele, atunci mințile și limbile să deșchide și inima omului să face
veselă.

Stih: Bucură-te, cela ce te pocăiești cînd ești beat, bucură-te.
De vin îmbătîndu-se, atunci îi vezi pocăindu-se, își plîng ei păcatele, și
unul altuia jălindu-se, le spun, le scot afară și sfatul, și tainele, și toată
inima (ms. rom. BARB 4309, f. 2r-v).

După o clasificare minuțioasă a celor stăpâniți de viciul alcoolului
în categorii distincte (a ritorilor, a arțăgoșilor, a zdrențăroșilor, a
nebulilor, a golașilor etc.), atenția imnografului se îndreaptă și către
femei, a căror alunecare în beție atrage după sine fapte reprobabile:

Și acum, și mai de-apoi, eu din sticle vin nu voi. Amin.

Și dintre mueri să află dintr-însele, împărtășindu-se de beția
vinului. Din jupînese, dar, sînt cam neharnice, nicum nu suferă
puterea vinului, ci îndată să văd bete apoi fac mișălîi de n-au margine
(ms. rom. BARB 4309, f. 13v).

Autorul satirei deslușește tâlcul moral al neobișnuitului canon
pentru cei ce s-ar putea indigna de o asemenea creație:

Că de s-au și făcut canon bețivilor, însă în chip spre rîs și spre
batjocură s-au făcut, ca tot omul văzînd lucrurile cele necuvioase care

curg din beție, să se ferească tare de băutură multă ca să nu să facă de batjocură și de râsul oamenilor (ms. rom. BARB 4309, ff. 9v-10r).

Canonul în discuție constituie sursa incontestabilă a lucrării versificate a lui Anton Pann, „Îndreptătorul bețivilor” (1832). Această lucrare, cu caracter moralizator și umoristic, pare să fi inspirat câteva piese din „Spitalul amorului”, precum „Nimic nu-i ca vinul” sau „Bine este totdeauna să bem”.

Fără a fi neapărat acaparate de trivialități, cântecele de lume se remarcă prin diversitate tematică, orientându-se și către subiecte mai serioase, precum patriotismul - adesea exprimat într-un registru xenofob -, anxietatea postcolonială sau dinamica geopolitică a regiunii. O piesă aflată în ms. 181 de la Arhivele Naționale ale Statului din Iași (ANSI), un codex din prima jumătate a secolului al XIX-lea, relatează o situație de agresiune statală încheiată cu o pace impusă și cu cedări de teritorii, într-un mod care amintește izbitor de evoluția unor conflicte contemporane:

Că acest mare bărbat/ Fiind cel întâi de sfat/ Ministru
împărătesc/ Și feldmar[e]șal ostășesc/ Vitejilor cel mai mare/ Al Rusiei
cel mai tare/ De care-ntr-această vreme/ Mulți siliți sînt a se teme/
După ce s-au ostenit/ Ca un comandir vestit/ Și-au supus, și-au biruit/
Și cetăți au risipit/ [...] Au prins într-acele străji/ Vrăjmașii lui cei mai
viteji/ Și-au cerut să facă pace/ Neavînd ei ce mai face” (ms. rom. ANSI
181, f. 20v-21r).

Colecția de la Iași conține muzici culese sau traduse de ierodiaconul Nectarie Frimu (†1856), ajuns ulterior episcop vicar la Huși. Asumându-și dubla identitate de călugăr și de moldovean, antologistul a inclus în volumul său atât piese care amintesc de plaiurile natale („O, Moldavie iubită”), cât și creații ce reflectă viața monahală - tematică rar întâlnită în sursele laice -, precum „O, preafrumoasă pustie” sau „Pe valea mănăstirii”. Dacă prima piesă elogiază frumusețea mistică a solitudinii dedicate lui Dumnezeu, cea de-a doua oferă o perspectivă antitetică, în care monahul își deplânge destinul, denunțând presiunea familială care l-a constrâns să urmeze o vocație în care nu se regăsește:

Pe valeda mănăstirii/ Se plimbă călugării/ Târându-și bocancii/
Blestemându-și părinții/ De ce i-au călugărit/ Și nu i-au căsătorit/ Că n-
au fost de călugărit/ Ci-au fost de căsătorit/ Cine i-au călugărit/ N-ar
avea loc în pământ/ Și ar fi tot lăcrimând/ Totdeauna suspinând". (ms.
rom. ANSI 181, f. 41r-v).

În timp ce colecția lui Nectarie Frimu nu s-a bucurat de o circulație largă în Moldova, lucrarea lui Anton Pann a circulat intens pe parcursul secolului al XIX-lea. Discipolul său brașovean, George Ucenescu (1830–1896) a continuat eforturile începute de Pann, augmentând considerabil repertoriul cântecelor de lume. Ms. rom. BARB 3497, definitivat către 1880, reprezintă cea mai extinsă colecție de limbă română de acest fel, numărând peste 1100 de pagini și conținând nu mai puțin de 567 de piese.¹

Concluzii

Implicarea muzicienilor ecleziastici în procesul de transcriere și transmitere a muzicii de lume indică o relație mult mai complexă între instituția religioasă și cultura profană decât se presupune în mod obișnuit. Această interacțiune a favorizat circulația și diversificarea repertoriilor, fără a compromite autoritatea spirituală a notației bizantine. Cântecul consemnat în acest sistem oferă o perspectivă valoroasă asupra mentalului și sentimentalului epocii, abordând teme variate, de la dragoste, la critică socială și patriotism. Aceste creații funcționează ca veritabile documente culturale, completând sursele istorice și literare ale secolului al XIX-lea și contribuind la o înțelegere mai nuanțată a imaginarului individual sau colectiv. Aducând în prim-plan o zonă de nișă a creației muzicale, studiul acestor repertorii este esențial pentru înțelegerea peisajului sonor al epocii moderne timpurii.

¹ Colecția menționată va vedea lumina tiparului în prima jumătate a anului 2026, ca produs cultural asumat în proiectul „FANAR (Formarea de audiențe pentru noi abordări revivaliste)”, implementat de Asociația REVIVART în parteneriat cu Universitatea Națională de Muzică din București (UNMB). Inițiativa este cofinanțată de Administrația Fondului Cultural Național și UNMB.

SUMMARY

Cătălin Cernătescu

Secular repertoires with Byzantine notation in the Romanian Principalities (18th-19th Centuries)

From the 18th century onwards, musical collections incorporating fragmentary or integral secular repertoires notated with Byzantine neumes became increasingly numerous. In the Orthodox East, some of those who mastered the musical notation system used by the Church would pursue artistic concerns outside the sacred realm, recording songs with non-religious content, sometimes appending them to liturgical repertoires and performing them in different contexts. Illustrating an interpretative practice that radiated from the center to the peripheries, the secular melodies, sung mainly in Constantinople, would soon spread through Byzantine musical manuscripts to most of the territories of the Ottoman Empire, including Moldavia and Wallachia. This paper aims to explore the cultural and historical context in which non-religious repertoires with Byzantine notation appeared and developed in the Romanian Principalities from the time of Phanariote Rule (1711–1821) until the end of the 19th century. Adjacently, the research traces aspects of authorship and plagiarism, mental, sentimental and musical taste through more than 100 years of Orientalized Romanian life.