

ASPECTE ALE MUZICII BIZANTINE DIN "BIZANȚUL DE DUPĂ BIZANȚ"

ASPECTS OF BYZANTINE MUSIC FROM "BYZANTIUM AFTER BYZANTIUM"

Ion Alexandru ARDEREANU

Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România
“Aurel Vlaicu” University of Arad, Romania
ion.ardereanu@uav.ro

<https://doi.org/10.63702/csembe.2024.1.7.95>

REZUMAT

Prezentul studiu face o scurtă incursiune în realitățile muzicale religioase bizantine respectiv a modului în care acestea au continuat să se manifeste după căderea Constantinopolului în spațiul ortodox Balcanic și nord - dunărean (românesc) până în ziua de astăzi.

CUVINTE CHEIE

Istoria muzicii; Muzică Bizantină; Bizanț după Bizanț;

Termenul de "bizanț după bizanț", extrem de răspândit în scrierile științifice românești, a fost inventat de marele istoric român Nicolae Iorga din dorința de a descrie în mod plenar acele manifestări ale culturii bizantine care au supraviețuit căderii Constantinopolului și care dăinuie până în ziua de astăzi mai ales în spațiul ortodox Balcanic și nord-dunărean (Iorga, 2002).

ABSTRACT

The present study makes a short foray into the Byzantine religious musical realities, respectively the way in which they continued to manifest themselves after the fall of Constantinople in the Balkan and North-Danube (Romanian) orthodox space until today.

KEY WORDS

History of Music; Byzantine music; Byzantium after Byzantium;

The term "Byzantium after Byzantium", extremely widespread in Romanian scientific writings, was invented by the great Romanian historian Nicolae Iorga from the desire to fully describe those manifestations of Byzantine culture that survived the fall of Constantinople and that last until the day of today especially in the Balkan and North-Danube Orthodox space. (Iorga, 2002)

După căderea Constantinopolului, în 1453, muzica bizantină va intra într-o perioadă de conservare ce va dura până la începutul secolului al XIX – lea, când reforma hrisantică de care am amintit anterior va facilita o reînflorire a muzicii bizantine prin accesibilizarea ei unui public mai numeros.

Această accesibilizare a fost realizată prin simplificarea notației neumatice, făcută e drept cu asumarea pierderii unor formule melismatice mai complexe ce erau notate schematic și se transmiteau prin tradiția orală.

Cele aproape cinci secole ce delimitează cele două evenimente au lăsat muzica bizantină exclusiv în grija centrelor monahale, dezinteresul pentru muzica de curte sau laică precum și faptul că evenimentul din 1453 a însemnat printre altele și una dintre cele mai mari distrugerii de cărți și manuscrise din istorie au făcut ca până la noi să se transmită doar acea parte a muzicii fostului imperiu reprezentată de muzica religioasă. (Muntean, 2004)

Chiar dacă tiparul apăruse de câteva secole, transmiterea suportului scris al muzicii bizantine se baza tot pe manuscrisele editate în cea mai mare parte la Muntele Athos dar și în țările din spațiul ortodox, inclusiv cele românești extracarpatic.

O explicație a acestui fapt poate fi și dificultatea cu care ar fi trebuit adaptate tiparului mulțimea de neume existente.

Cu toate acestea, necesitatea unei reforme a neumelor se manifestă încă din a doua jumătate a secolului al XVI – lea, când este consemnată o

After the fall of Constantinople, in 1453, Byzantine music will enter a period of preservation that will last until the beginning of the 19th century, when the Christian reform that I mentioned earlier will facilitate a re-flowering of Byzantine music by making it accessible to a wider public. numerous.

This accessibility was achieved by simplifying the neumatic notation, done with the assumption of the loss of some more complex melismatic formulas that were schematically notated and transmitted through the oral tradition.

The almost five centuries that separate the two events left Byzantine music exclusively in the care of monastic centers, the disinterest in court or lay music, as well as the fact that the event of 1453 meant, among other things, one of the biggest destructions of books and manuscripts from history they made it possible to transmit to us only that part of the music of the former empire represented by religious music. (Muntean, 2004)

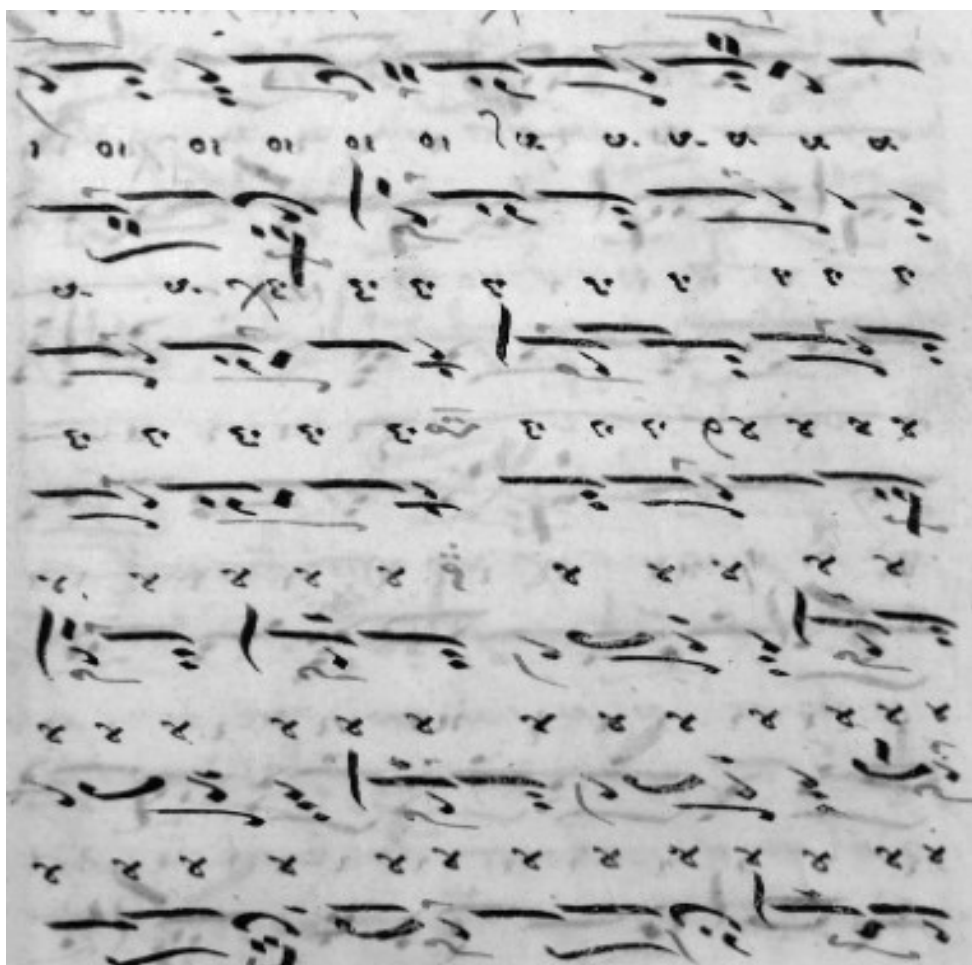
Even if the printing press had appeared for several centuries, the transmission of the written support of Byzantine music was still based on the manuscripts edited for the most part at Mount Athos but also in the countries of the Orthodox space, including the Romanian extracarpathian ones.

An explanation of this fact can also be the difficulty with which the multitude of existing neumes should have been adapted to the print.

However, the need for a reform of the neumes has been manifested since the second half of the 16th century, I sing a reference is recorded regarding the

referință vizând nevoia de noi caractere pentru muzica grecilor ce este atribuită unui student cipriot grec numit Ieronim ce publică la Zarlino în Italia un tratat referitor la subiect. Realizând faptul că grecii încep să piardă sensurile notației neumatice și să confunde neumele, Ieronim a inventat un sistem propriu, ce deriva deopotrivă din semiografia bizantină precum și din cea occidentală însă demersul său nu a fost băgat în seamă și a fost repede uitat. (Strunk, 1962)

need for new characters for the music of the Greeks which is attributed to a Greek Cypriot student named Ieronim who publishes in Zarlino in Italy a treatise on the subject. Realizing that the Greeks were beginning to lose the meanings of neumatic notation and to confuse neumes, Jerome invented his own system, which derived both from Byzantine and Western semiography, but his approach was not taken into account and was quickly forgotten. (Strunk, 1962)



Exemplul muzical nr. 1. Partitură bizantină pre-hrisantică
Musical example no. 1. Pre-Chrysantic Byzantine score

Aproape două secole și jumătate mai târziu, în anul 1797, o altă încercare, a lui Agapios Paliermos care dorea în mod radical să introducă notația europeană în muzica bizantină se bucură de interesul Patriarhului Constantinopolului de la acea vreme, Grigorie al V – lea însă demersul se lovește de antipatia generală, fundamentată pe dorința de a se păstra propriul sistem de notație al muzicii bizantine.

Dată fiind această necesitate de reformă a sistemului semiografic ce era resimțită din ce în ce mai acut, anul 1814 aduce cu sine, în contextul deșteptării naționale a poporului grec ce a generat ulterior revoluția de la 1821, reforma sistemului neumatic. Aceasta a fost înfăptuită de Hrisant, de Grigorie și Hurmuz Hartofilax, cunoscuți din acel moment în istoria muzicii bizantine ca fiind cei trei profesori. (Roumanou, 1973)

Conștienți de faptul că toate celelalte încercări de reformă au eșuat tocmai pentru că încercau să se rupă de tradiție, aceștia realoritmizează sistemul semio-grafic bizantin simplificându-l și clarificându-l. Mai mult, elementele considerate de ajutor ce trebuia preluate din notația europeană vor fi grecizate (un exemplu este atribuirea unui nume fiecărui sunet utilizat de sistemul muzical bizantin însă nu prin transfer de termeni dinspre Europa ci prin inventarea unor termeni noi; astfel *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do* vor deveni *Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni*’).

Almost two and a half centuries later, in 1797, another attempt, by Agapios Paliermos who wanted to radically introduce European notation into Byzantine music, enjoyed the interest of the Patriarch of Constantinople at the time, Gregory V - but the initiative it runs into general antipathy, based on the desire to preserve one's own notation system of Byzantine music.

Given this need to reform the semiographic system that was felt more and more acutely, the year 1814 brought with it, in the context of the national awakening of the Greek people that later generated the revolution of 1821, the reform of the pneumatic system. This was performed by Hrisant, Grigorie and Hurmuz Hartofilax, known from that moment in the history of Byzantine music as the three teachers. (Roumanou, 1973)

Aware that all other attempts at reform have failed precisely because they tried to break with tradition, they re-algorithmize the Byzantine semio-graphic system by simplifying and clarifying it. Moreover, the elements considered helpful that had to be taken from the European notation will be Greekized (an example is the assignment of a name to each sound used by the Byzantine musical system, but not by transferring terms from Europe but by inventing new terms; thus *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do* will become *Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni*’).

Este interesant de consemnat faptul că prima lucrare de muzică bizantină scrisă în noul sistem a fost publicată la București, în 1820, de către Petru Efesiu, un student al celor trei profesori care a trimis către tipar Anastasimatarul lui Petru Peloponesiu. Acest lucru se întâmpla chiar înainte de apariția editorială a primului teoretician al noii metode, cel al lui Hrisant, care vedea lumina tiparului un an mai târziu, în 1821, la Paris, sub denumirea de Introducere în Teoria și Practica Muzicii Bisericești.

Țările Române extracarpatice, care utilizau în cult muzica bizantină au adoptat rapid noul sistem de scriere, astfel la doar trei ani după apariția lucrării lui Petru Efesiu, ieromonahul român Macarie să tipărească la Viena, în 1823, primul Anastasimatar român alcătuit după noul sistem. (Bogdan, 2013)

Din acel moment și până astăzi, cu excepția anilor în care comunismul a condus Europa de Est, tratatele, antologiile și culegerile de muzică psaltică au înflorit din punct de vedere editorial însă chiar și în vremuri de restriște Biserica nu a dus lipsă de noi publicații, ba chiar, în cazul României, atunci a fost momentul în care Nicolae Lungu, ajutat de colaboratorii săi, a decis să facă pasul spre a publica cărți în notație dublă ca rezultat al procedurii de transcriere patentat de el.

Ultimii douăzeci și cinci de ani, marcați de accesul din ce în ce mai facil la informație, a făcut ca tratatele sau culegerile de muzică bizantină să se editeze, să se traducă din greacă în alte limbi și să se răspândească cu rapiditate.

It is interesting to note that the first work of Byzantine music written in the new system was published in Bucharest, in 1820, by Petru Efesiu, a student of the three professors who sent to the printer the Anastasimatar of Peter Peloponesius. This happened even before the editorial appearance of the first theoretician of the new method, that of Hrisant, who saw the light of day a year later, in 1821, in Paris, under the name Introduction in the Theory and Practice of Church Music.

The extra-Carpathian Romanian countries, which used Byzantine music in their worship, quickly adopted the new writing system, thus only three years after the appearance of Petru Efesiu's work, the Romanian hieromonk Macarie printed in Vienna, in 1823, the first Romanian Anastasimatar composed according to the new system. (Bogdan, 2013)

From that moment until today, with the exception of the years when communism ruled Eastern Europe, treatises, anthologies and collections of psaltic music have flourished from an editorial point of view, but even in times of austerity the Church has not lacked new publications, indeed, in the case of Romania, that was the moment when Nicolae Lungu, helped by his collaborators, decided to take the step to publish books in double notation as a result of the transcription process patented by him.

The last twenty-five years, marked by the ever-easier access to information, have caused treatises or collections of Byzantine music to be edited, translated from Greek into other languages, and spread rapidly.

Mai mult, inițiative editoriale precum cea de la Mănăstirea Stavropoleos din București au făcut ca, prin mediul online, manuscrise extrem de valoare se psaltică românească să devină disponibile, în format electronic, oricărui pasionat al subiectului.

Nedorind să ne abatem de la dorința de a cerceta istoria muzicii bizantine prin prisma aspectelor exclusiv relevante pentru notația acesteia apreciem că în lunga perioadă scursă de după anul 1453, reforma lui Hrisant este singurul moment demn de luat în seamă pentru dezvoltarea teoriei muzicii bizantine. Toate teoreticoanele editate după această reformă vor prelua cu sfințenie principiile ei, fiind practic reeditări ale ideii originale.

Este adevărat faptul că asediul și cucerirea Constantinopolului nu a însemnat sfârșitul preioadei de creație a melozilor și a melurgilor (mai ales în calitatea lor de poeți) deoarece noile canonizări de sfinți și necesitatea ce revine în urma acestora de a compune noi slujbe stimulează creația bizantină inclusiv la nivel literar până în ziua de astăzi însă amploarea și efervescența fenomenului din Bizanțul de odinioară nu mai poate fi reconstruită poate și datorită faptului că lumea muzicii ortodoxe, totuși marcată de pierderea definitivă a sensului neumelor la care Hrisant a renunțat, este din principiu reticentă la inovări din dorința de a nu pierde acea parte de moștenire ce s-a păstrat până astăzi.

Moreover, editorial initiatives such as the one from the Stavropoleos Monastery in Bucharest have made extremely valuable Romanian psaltic manuscripts available online to anyone interested in the subject.

Not wanting to deviate from the desire to research the history of Byzantine music through the prism of aspects exclusively relevant to its notation, we appreciate that in the long period that has passed after the year 1453, the reform of Chrysanthemum is the only moment worthy of consideration for the development of the theory of Byzantine music. All theoreticons published after this reform will faithfully take over his principles, being basically re-editions of the original idea

It is true that the siege and conquest of Constantinople did not mean the end of the period of creation of melodists and melurgists (especially in their capacity as poets) because the new canonizations of saints and the need to compose new services stimulate Byzantine creation including at the literary level to this day, however, the extent and effervescence of the phenomenon in Byzantium of old can no longer be reconstructed, perhaps also due to the fact that the world of Orthodox music, however marked by the definitive loss of the meaning of the neumes that Hrisant renounced, is in principle reluctant to innovations from the desire not to lose that part of the heritage that has been preserved to this day

BIBLIOGRAFIE • REFERENCES

- Bogdan, R. (2013). Ediții românești ale Anastasimatarului. Altarul Banatului 2/2013. Timișoara, România: Editura Mitropoliei Banatului.
- Iorga, N. (2002). Bizanț după bizanț. București, România: Editura Gramar
- Muntean, V. (2004). Istoria creștinătății de la Hristos până la Reformă. București, România: Editura Sigma
- Roumanou, K. (1973). Great Theory of Music by Chrisanthos of Madytos, Indiana, SUA: Indiana University Press
- Strunk, O. (1962). A cypriote in Venice. Copenhagen, Danemarca: Natalicia Musicologica