

O ISTORIE A MUZICII BIZANTINE ÎN IMAGINI - CHIPURI DE MELOZI, IMNOGRAFI ȘI PROTOPSALȚI

Pr. lect. univ. dr. Adrian Cristian Mazilița

Anul 2023 declarat de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române ca „An omagial al pastorației persoanelor vârstnice” și „Anul comemorativ al imnografilor și cântăreților bisericești (psalți)” în Patriarhia Română este anul în care atenția noastră s-a îndreptat către cei care, de-a lungul istorie au trudit la propășirea unei arte care a străbătut veacurile și care facilitează apropierea credinciosului de Dumnezeu – muzica psaltică.

În anul 2013, la sediul Episcopiei Severinului și Strehaiei am avut șansa ca prin binecuvântarea și purtarea de grijă a Preasfințitului Părinte Nicodim, să realizăm o sumară istorie în imagini a evoluției muzicii psaltice din primele veacuri creștine până după reforma muzicii psaltice de la Consantinopol din 1814. Acest lucru a fost posibil prin ajutorul și efortul talentatului pictor Costel Olarean, care a acceptat provocarea realizării acestei istorii în imagini unicat în România, poate și în lume.

Spațiul ales a fost sala în care începusem, încă din august 2005, primele repetiții ale corului Kinonia, având ca scop înviuarea vieții muzicale corale în Drobeta Tr. Severin, spre lauda lui Dumnezeu și bucuria ascultătorilor. Spațiul acesta se dorea, însă, a fi *Sala de ședințe* destinată activităților de protocol, întruniri, reuniuni etc. În acest context, în consultare și cu binecuvântarea Preasfințitului Părinte Nicodim, cu membrii Permanenței Consiliului eparhial și cu Dl. Pictor Costel Olarean, s-a hotărât realizarea unei scurte istorii în imagini a evoluției muzicii bizantine.

Întrucât un capitol al lucrării mele de doctorat viza analiza *Manuscriselor și tipăriturilor liturgice și muzicale în Mehedinți*, precum și punerea în lumină a *Manuscrisului grecesc nr. 9 de la Arhivele Naționale din Drobeta Turnu-Severin – studiu de caz* – unde am încercat analiza acestui manuscris unicat la noi în țară, în care se tratează aspecte inedite din teoria veche a muzicii bizantine, ca: *metrofonie și paralaghie, modurile mediane, sistemul trohos, hironomie și erminia despre tererem-uri*, încercând o abordare teologică a acestui gen de cântare al idiomului calofonic numit: *cratima*¹, ne-am hotărât să zugrăvim pe pereții acestei săli aspecte teoretice fundamentale din muzica bizantină, precum și chipuri de melozi, imnografi și protopsalți care au trudit de-a lungul istoriei la evoluția acestei arte. A urmat o perioadă de documentare în care, împreună cu pictorul Costel Olarean, am gândit să zugrăvim pe perete cele mai reprezentative chipuri și simboluri care, într-un spațiu limitat să pună, totuși, în lumină evoluția artei muzicale psaltice. Această alegere era cu atât mai evidentă, încrucât unul din spațiile vecine acestei săli este dedicat păstrării și conservării de manuscrise, cărți vechi și rare (Minee, Sfinte Evanghelii, Octoihuri, Ceasloave cu slove chirilice), provenite de la bisericile din județul Mehedinți. Acestea sunt păstrate în sediul Episcopiei Severinului și Strehaiei, într-o cameră prevăzută cu ușă blindată, care a folosit ca seif de valori în vremea în care această clădire îndeplinea funcția de bancă.²

¹ Pr. Adrian Mazilița, *Cultura muzicală religioasă din Mehedinți în secolele XIX-XX*, Editura Mitropolia Olteniei, în anul 2015.

² Această lucrare a devenit și proiectul de disertație la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design - Master Arte Decorative-Artă Murală a Dl. pictor Olarean Costel, *Două limbaje universale: tereremul și cheironomia - Decorație de artă murală la Episcopia Severinului și Strehaiei, lucrare în curs de tipărire*, p. 24.



Fig. 1. În spatele acestei uși de lemn se află o ușă blindată și prevăzută cu multe zăvoare, care protejează astăzi o colecție de manuscrise și cărți vechi și rare, adunate de la bisericile din județul Mehedinți.

Sala de ședințe fusese, deja, împodobită pe peretele de răsărit cu icoana Deisis. (Fig. 2)

Acest lucru a constituit o provocare pentru pictor, întrucât, orice ar fi pictat, ar fi trebuit să se încadreze în destinația spațiului, dar să nu facă notă discordantă cu lucrarea deja existentă, executată în stil bizantin.³ Însă prezența acestei picturi am considerat-o providențială, atât prin semnificație - întrucât constituie centrul tematic spiritual al întregii istorii a Bisericii și implicit a istoriei muzicii bizantine, dar și centrul fizic al sălii, întrucât ocupă registrul din mijloc de pe peretele de la răsărit.

Se știe că partea centrală și esențială a unei catapetesme o constituie icoana Deisis. O icoană tripartită, care Îl înfățișează pe Hristos, având-o în dreapta pe Maica Sa, iar în stânga pe Înaintemergătorul, care se roagă Lui pentru lume. În dreapta Maicii Domnului și în stânga Sfântului Ioan Botezătorul avem reprezentați îngeri, apostoli și sfinți. Tot acest registru nu este altceva decât o dezvoltare a temei Deisis. Acest registru arată roadele Întrupării și ale Cincizecimii, deplinătatea Bisericii neo-testamentare, împlinirea celor descrise în cele trei registre superioare ale iconostasului. Tema centrală a acestui registru este rugăciunea Bisericii pentru lume. Avem de-a face, aici, cu aspectul eshatologic al Bisericii.⁴

Având la bază această reprezentare a Bisericii – trupul Mântuitorului Iisus Hristos în centru, înconjurat de îngeri și de sfinți, am încercat să punem în lumină chipuri de sfinți și de truditores ai artei muzicale psaltice. Aceștia, inspirați de Dumnezeu, au contribuit esențial la dezvoltarea tezaurului innografic al Bisericii. Așadar, în centrul compoziției stă Domnul Iisus Hristos care binecuvântează și lucrarea innografică a Bisericii.

³ Ibidem, p. 28.

⁴ † Petroniu Florea, *Icoana ortodoxă*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Bihorului și Sălajului, 2002, p. 128.



Fig. 2: Icoana - registrul Deisis - lucrare care se afla deja în Sala de ședințe.⁵

IATĂ, O imagine mai plastică a prezenței Domnului nostru Iisus Hristos care binecuvântează lucrarea imnografică a Bisericii o întâlnim în această reprezentare - Fig. 3:



Fig. 3: **Mănăstirea Filanthropinon (Liti [Αητή], Grecia)**. Frescă de pe peretele nordic al bisericii - **Imnul Acatist**, icosul Ὕμνος ἅπασας ἡττάταιο.

⁵ Pictura a fost realizată în stil bizantin de pictorul bisericesc Dragoș Cristian.

Deasupra registrului Desis, ocupând un loc central, sunt zugăviți în medalioane trei chipuri de sfinți care marchează prin personalitatea lor perioade esențiale în evoluția cultului liturgic: *Sfântul Prooroc David*, având de-a dreapta și de-a stânga lui pe *Sfântul Ioan Damaschinul* și pe *Sfântul Ioan Cucuzel*.

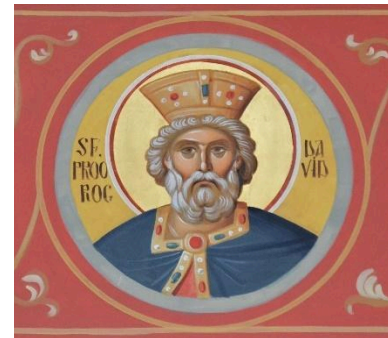
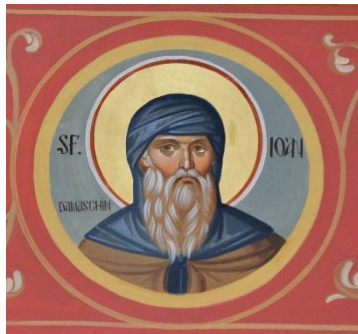


Fig. 4: Sf. Ioan Danaschinul.

Fig. 5: Sf. Prooroc David.

Fig. 6: Sf. Ioan Cucuzel;



Fig. 7: Icoana - registrul Desis cu cele trei medalioane deasupra.

În continuare, registrul superior al medalioanelor continuă în mod diacronic sau după importanța și legătura pe care au avut-o cu spațiul românesc, cu prezentarea chipurilor de sfinți innografi și melozi despre care avem informații, începând cu zorii creștinismului, astfel:

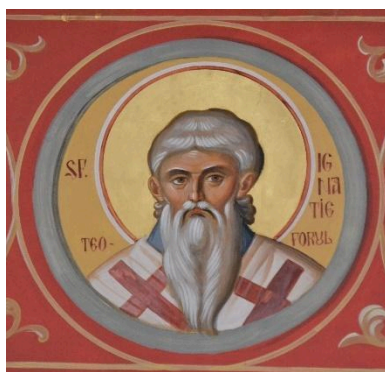


Fig. 8: *Sfântul Sfințit Mucenic Ignatie Teoforul, Episcopul Antiohiei (n. cca. 35 sau 50 - † între 98 - 117)*

Acestui sfânt ierarh i se atribuie introducerea în biserică a cântării antifonice, în două cete, asemănându-le cetelor îngeresci. „Fiind el întru vedenie și învrednicindu-se de vederea dumnezeieștii descoperiri, a văzut cetele îngeresci cântând astfel. Adică atunci când cântă o ceată, cealaltă tăcea, iar când cântă cealaltă, cea dintâi ascultă. După ce săvârșea aceea cântare a sa, începea cealaltă și așa neîncetat preamăreau pe Preasfânta Treime. Văzând aceasta Sfântul Ignatie întru descoperire, a pus orânduiala aceasta, mai întâi în Biserica Antiohiei și de acolo au luat toate Bisericele acea orânduială frumoasă.”⁶

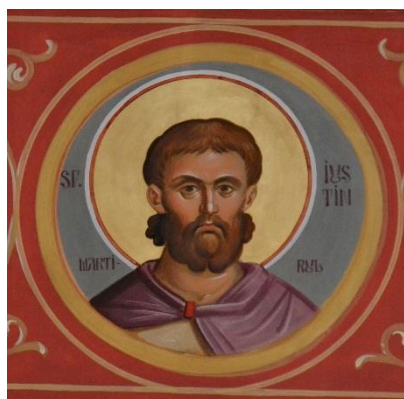


Fig. 9: *Sfântul Iustin Martirul și Filozoful (n. 100 d. Hr., Nablus, Cisiordania, Palestina – † 165 d. Hr., Roma)* este autorul unei lucrări, care astăzi din păcate este pierdută, intitulată „Psaltis”, cuprinzând imne și reguli pentru cântare.⁷



⁶ <https://doxologia.ro/viata-sfantului-sfantit-mucenic-ignatie-teoforul-episcopul-antiohiei>, la 27.06.2023.

⁷ Pr. Vasile Grăjdian, *Elemente de cântare bisericească și tipic*, Editura Universității „L. Blaga” din Sibiu, 2002, p. 16.

Fig. 10: *Sfântului Antinoghen, Episcopul Sevastiei* (†303/311), *LUI* i se atribuie de către Sf. Vasile cel Mare imnul „Lumină lină”, cercetătorii spun, însă că ar fi mult mai vechii.⁸

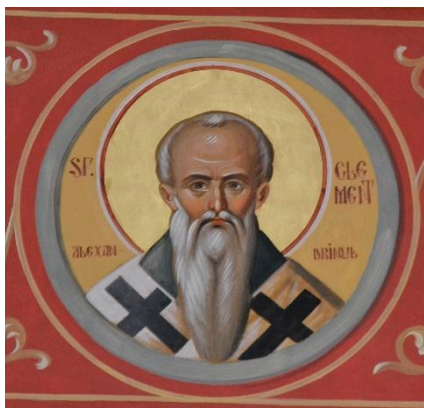


Fig. 11: *Sfântul Clement Alexandrinul* (†215), în lucrarea sa „Pedagogul”, menționează existența unui imn al copiilor.⁹

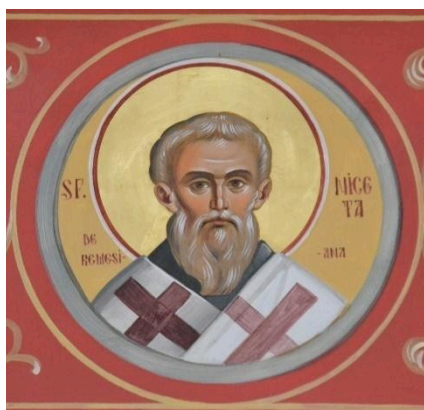


Fig. 12: *Sfântul Niceta de Remesiana* (338 - † 420)

După cum afirmă, profesorul Sebastian Barbu-Bucur, până în secolul al VI-lea, muzica fiind în faza sa de formare, nu existau deosebiri esențiale între felul de a se cânta la Bizanț și la Roma.¹⁰ În acest sens, *Te Deum laudamus* – imnul Sf. Niceta de Remesiana (366-418) – reprezintă un model de muzică ce a circulat la populația stră-română în această perioadă. Tot de la Sf. Niceta s-a păstrat despre cântare o lucrare intitulată: *De psalmodiae bono*. Acest lucru este cu atât mai important pentru noi cu cât strămoșii noștri au beneficiat de îndrumări din partea episcopului lor nu numai în cele duhovnicești, ci și în domeniul muzical. Bunecunoscut contemporanilor, Sf. Niceta a desfășurat o activitate misionară intensă în Dacia Mediteraneană (*Dacia Mediterranea*), creată în sudul Dunării după retragerea aureliană

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 24. Vezi și Pr. lect. univ. dr. Adrian Mazilița, „Psalmodiarea în lumina operei Sf. Niceta de Remesiana – mijloc de întărire în credință și de comuniune cu Dumnezeu și cu oamenii”, în vol. *Pastorația familiei în duhul credinței și al iubirii creștine*, (coord. Pr. Conf. Univ. Dr. Nicolae Răzvan Stan), Colecția Misiune și pastorație – 6, editura Mitropolia Olteniei, Craiova, 2021, pp. 183-194;

(271-275) avându-și scaunul episcopal la Remesiana astăzi Bela Palanca în Serbia¹¹, AFLATĂ la o distanță de 160 de km de actualul județ Mehedinți. din cercetările vrednicului de pomenire Mitropolit al Oltenie Acad. Nestor Vornicescu aflăm că - Jurisdicția episcopului de Remesiana se întindea asupra daco-romanilor din Bulgaria și Serbia de azi, dar și asupra celor din nordul Dunării (Dacia Traiană-România de azi) și a besilor (ramură dacă), încorporați toți în dieceza Iliricului, supusă canonic, între anii 366-535 vicariatului apostolic al Tesalonicului, acesta fiind supus direct papei. Exista, apoi, o veche și bogată datină în virtutea căreia episcopii din sudul Dunării aveau misionarii lor la populația daco-romană în nordul Dunării și sigur, Sf. Niceta a îmbogățit această tradiție activă apostolică.¹²

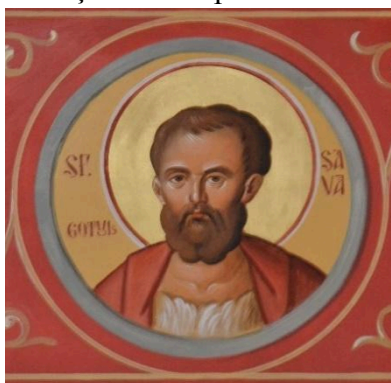


Fig. 13: *Sfântul Mucenic Sava Gotul* († 12 aprilie 372, râul Buzău) este fost primul cântăreț bisericesc pe teritoriul actual al țării noastre, consemnat de actele martirice, ale cărui moaște au fost cerute de Sfântul Vasile cel Mare.¹³

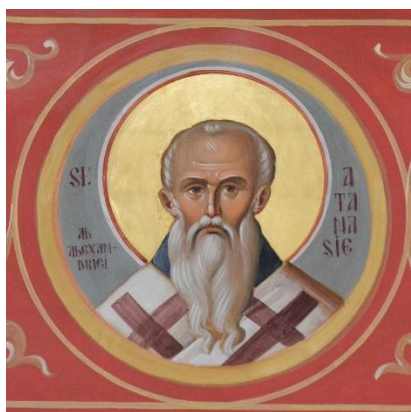


Fig. 14: *Sfântul Aatanasie al Alexandriei* († 374) este un organizator al cântării liturgice. Lui i se atribuie compunerea imnului „Născătoare de Dumnezeu, Fecioară” (de la Litie).¹⁴

¹¹ Sf. Niceta de Remesiana, „Despre folosul cântării psalmi”, traducere de Ștefan C. Alexe, în *MB*, 1971, nr.1-3, p. 135-142 și Sf. Niceta de Remesiana, *Opere*, trad. din lb. latină, introd și note de lect dr. Ovidiu Pop, Editura Sofia, București, 2009, p. 6.

¹² Nestor Vornicescu, *Primele scrieri patristice în literatura noastră*, Craiova, 1984, p. 82 și Ioan G. Coman, „Izvoarele ortodoxiei românești în creștinismul daco-roman”, în *Ortodoxia*, XXXII, 1981, p. 340.

¹³ „Martiriul Sf. Sava Gotul”, în: *Actele martirice*, București, 1982, p. 319. Vezi și Epifanie Norocel, „Sfântul Mucenic Sava”, în vol. *Sfinți români și apărători ai Legii strămoșești*, E.I.B.M.B.O.R., București, 1987, p. 194.

¹⁴ Pr. Vasile Grăjdian, *op. cit.*, p. 17.

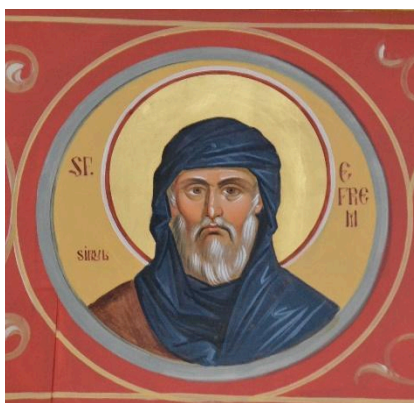


Fig. 15: *Sfântul Efreem Sirul* († 373-379) alcătuitor al imnelor strofice a compus nenumărate imne împotriva ereziilor gnostice, imne închinare Preasfintei Născătoare de Dumnezeu, precum și MULTE rugăciuni păstrate până astăzi în cult.¹⁵

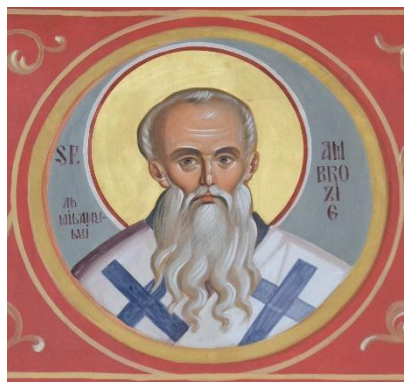


Fig. 16: *Sfântul Ambrozie al Milanului* († 397) a contribuit la răspândirea cântării antifonice în Apus, fiind și autor de imne.¹⁶

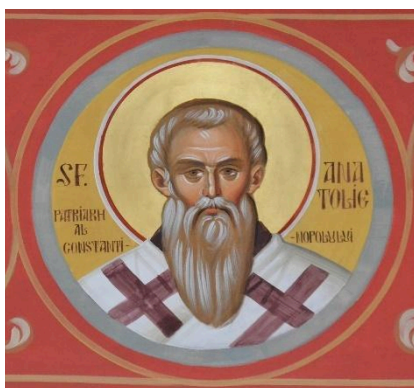


Fig. 17: *Sfântul Anatolie, Patriarhul Constantinopolului* († 485) este autorul stuhirilor „anatolice” păstrate în Octoih, cu un bogat conținut dogmatic și aplogetic împotriva ereziilor lui Nestorie și Eutihie.¹⁷

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Secolul al V-lea marchează așa numita *fază a melozilor*, ce se caracterizează prin dezvoltarea formelor de bază ale imnografiei bizantine: troparul (sec. V), condacul (sec. VI) și canonul (sec. VII). Cel mai important reprezentant fiind *Sf. Roman Melodul* († 562-565), figură arhetipală a ceea ce înseamnă inspirația dumnezeiasă în crearea imnelor liturgice.



De aici s-a și înrădăcinat în conștiința alcătuirilor de cântări că atât muzica, cât și textul sunt inspirate de Duhul Sfânt. iar relația părinte duhovnicesc-ucenic și maerstru-ucenic a asigurat succesul transmiterii nealterate a acestei arte.

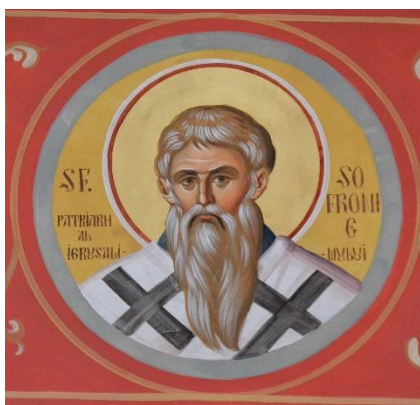


Fig. 18: *Sfântul Sofronie, Patriarhul Ierusalimului* († 638) a compus triode, tropare și idiomele la Nașterea Domnului, la Vinerea Mare, stihira I la Sfințirea Mare a apei.¹⁸

¹⁸ Ibidem, p. 20.

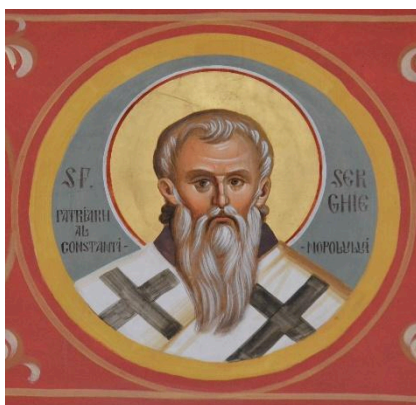


Fig. 19: *Sfântului Serghie, Patriarhul Constantinopolului (610 - † 638) i se atribuie Acatistul Maicii Domnului, creat ca mulțumire pentru apărarea cetății de năvălirile barbare (626).*¹⁹

O dată cu dezvoltarea creațiilor imnografice s-a simțit nevoia organizării acestora în colecții de manuscrise, prima dintre acestea fiind colecția *Octoihului*, atribuită *Sf. Ioan Damaschinul* (c. 676 — † 4 decembrie 749)²⁰ *EL ESTE SCONDAT ÎN ACESTĂ LUCRARE IMNOGRAFICĂ DE*

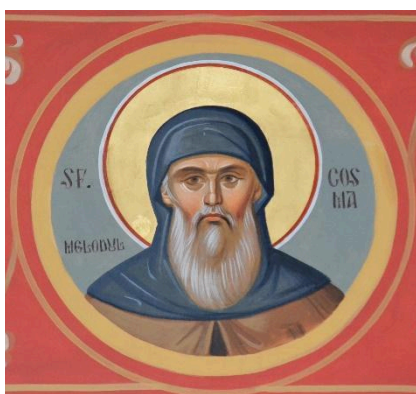


Fig. 20: *Sfântul Cosma, episcopul Maiumei, sau Cosma Melodul, cunoscut și sub numele de Cosma al Ierusalimului (Aghiopolitul) sau Cosma cel Tânăr († cca. 787) a fost un „scriitor de cântări” (imnograf sau melod) al Bisericii Răsăritului și a fost frate de mănăstire cu Sfântul Ioan Damaschinul. A scris Canonul Crăciunului pornind de la cuvintele Sf. Grigorie de Nazianz („Hristos se naște, slăviți-L”), precum și alte canoane la Botezul și Întâmpinarea Domnului, la Florii, pentru Joia Mare, la Înălțare și Schimbarea la Față etc.*²¹

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 19.

²¹ Ibidem, p. 21.

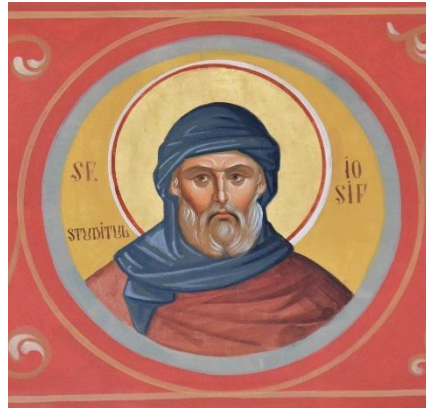


Fig. 21: *Sfântul Iosif Studitul* († 830) împreună cu fratele său, *Teodor*, marchează perioada de înflorire a cultului liturgic constantinopolitan.



Fig. 22: *Sfântul Teofan Mărturisitorul*, *Mitropolit al Niceii* († 843) CARE a scris sute de canoane mineale, coplețând și Octoihul pentru zilele de peste săptămână.²²

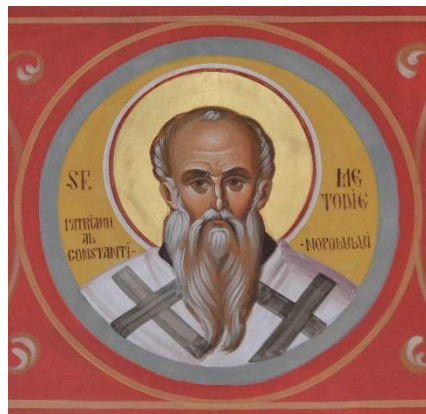


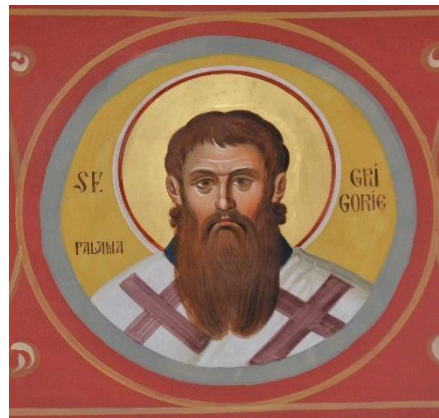
Fig. 23: *Sfântului Metodie*, *Patriarhul Constantinopolului* († 846) a scris „Mărimuri” la Laudele din 21 mai, a alcătuit slujbele intrării în creștinism a celor de altă credință, precum și slujba logodnei și cununie.²³

²² Ibidem.

²³ Ibidem, p. 22.



Fig. 24: Sfântului Simneon Metafrastul († 970) i se atribuie canonul Cuv. Maria Egipteanca.



O PERSONALITATE DEOSEBITĂ, CARE MARCHEAZĂ ÎN ACELAȘI TIMP ȘI O PERIOADĂ ESENȚIALĂ ÎN SPIRITUALITATEA BISERCII ORTODOXE, PRECUM ȘI ÎN EVOLIȚIA CULTULUI ESTE:

Fig. 25: Sfântului Grigorie Palama (n. 1296, Constantinopol, Imperiul Roman de Răsărit – † 14 noiembrie 1359, Salonic) a fost un călugăr DAR și psalt la LA MAREA LAVRĂ ÎN SF. Muntele Athos, care a devenit apoi arhiepiscop de Tesalonic și a fost canonizat la nouă ani de la moartea sa. A rămas în istorie drept unul dintre cei mai mari teologi ai ortodoxiei, datorită implicării sale polemice împotriva lui Varlaam de Calabria pentru a apăra Isihasmul. Datorită acestei implicări, Isihasmul mai poartă numele de Palamism. Doctrina elaborată de el are o valoare de sinteză pentru teologia Răsăriteană, dar și implicații filozofice și antropologice profunde.²⁴

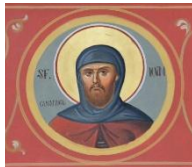
În domeniul muzicii bisericești, dezvoltarea stilului calofonic din această perioadă²⁵ stă în strânsă legătură cu ACEASTĂ mișcarea de reînnoire duhovnicească pornită din Sfântul Munte Athos sub numele de isihasm. Această mișcare este dominată de figura a două mari personalități ale vieții duhovnicești: Grigorie Sinaitul (1255–1346) și Grigorie Palama (1296–1359)²⁶.

²⁴ https://ro.wikipedia.org/wiki/Grigore_Palamas, accesat la 27.06.2023.

²⁵ Despre această problematică vzi: Arhid. Dr. Adrian Mazilița, „Cratimele în lumina manuscrisului grecesc nr. 9 de la arhivele naționale din Drobeta Turnu Severin”, în volumul: *Simpozionul Internațional de Muzică Bizantină 300 de ani de românire (1713-2013)*, Ediția a II-a – 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică din București, pp. 280-306;

²⁶ Sfântul Grigorie Sinaitul, *Filocalia*, vol. VII, traducere din grecește, introduceri și note de Dumitru Stăniloae, Editura Humanitas, București, 1999, p. 79.

Întrucât stilul calofonic de cântare apare pentru prima dată în manuscrisele muzicale bizantine din secolul al XIV-lea, cercetătorii vechii grafii atribuie și apariția cratimelor perioadei lui Ioan Kucuzel²⁷.



Tot sfântului Ioan Kucuzel i se atribuie și fixarea „marei cerc al roții muzicale” - *Roata glasurilor* (f. 13v) sau sistemul *Trohos* și care este un element important din teoria muzicii în vechea notație. Tradiția manuscrisă a colportat de-a lungul veacurilor în tratatele teoretice diferite forme și înfățișări ale diagramelor celor opt sunete. (SCHIBĂ SLIDE!)

Această problemă extrem de dificilă a ocupat, de-a lungul veacurilor, un loc stabil în instruirea începătorilor în muzică, încât Chrysant, teoreticianul principal al noii metode, de la 1814 a studiat-o și i-a dedicat un capitol în *Megatheoreticonul* său intitulat: *Περί του Τροχου*.²⁸

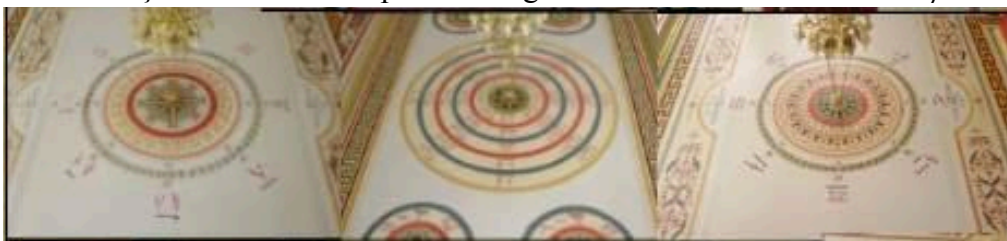


Fig. 26: cele trei registre ale tavanului

„Roata” însemna de fapt un sistem, o metodă didactică prin care se intona (*paralaghia*) în sens ascendent și descendent intervalele unei tetrafonii, folosind numirile polisilabice din structurile diatonice: *ananes, neanes, nana, aghia*.²⁹

Această metodă de paralaghie a fost pictată în cele trei registre ale tavanului.

În registrul central a fost zugrăvită Tot sfântului Ioan Kucuzel i se atribuie și fixarea „marei cerc al roții muzicale” - *Roata glasurilor* (f. 13v) sau sistemul *Trohos* și care este un element important din teoria muzicii în vechea notație. Tradiția manuscrisă a colportat de-a lungul veacurilor în tratatele teoretice diferite forme și înfățișări ale diagramelor celor opt sunete.

Această problemă extrem de dificilă a ocupat, de-a lungul veacurilor, un loc stabil în instruirea începătorilor în muzică, încât Chrysant, teoreticianul principal al noii metode, de la 1814 a studiat-o și i-a dedicat un capitol în *Megatheoreticonul* său intitulat: *Περί του Τροχου* din ms. gr. 9, de la fol.14v.:

²⁷ Dimitri Conomos, *op. cit.*, p. 274. Vezi și *id.*, „The Musical Tradition of Mount Athos”, *Acta Musicae Byzantinae*, vol. IV, mai, 2002, p. 73.

²⁸ Χρυσανθου Αρχιεπισκοπου Διρραχίου του εκ Μαδιδτων, *ΤΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, EN Τεργεστη, 1832, pp. 28-34.

²⁹ Pr. Adrian Mazilița, *Cultura muzicală religioasă din Mehedinți în secolele XIX-XX*, Editura Mitropolia Olteniei, în anul 2015, p. 156.

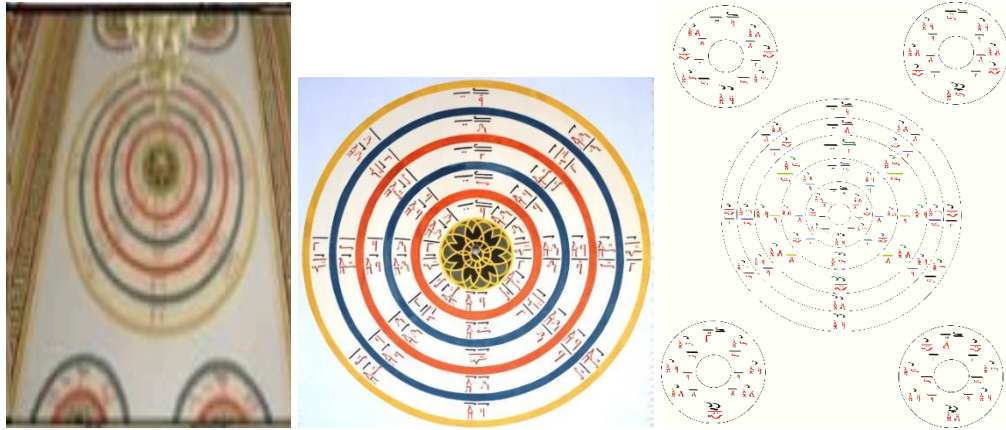


Fig. 27: Roata complexă (Sinthetos trohos) din ms. Gr.9, de la fol.14v.

Această Roata complexă se compune din cinci roți concentrice, fiecare cu câte 15 semne. Cele cinci cercuri concentrice sunt înconjurate de alte patru cercuri mai mici, dispuse în cele patru colțuri ale paginii. Folosirea mărturiilor împreună cu silabele mnemotehnice arată interdependența sunetelor.

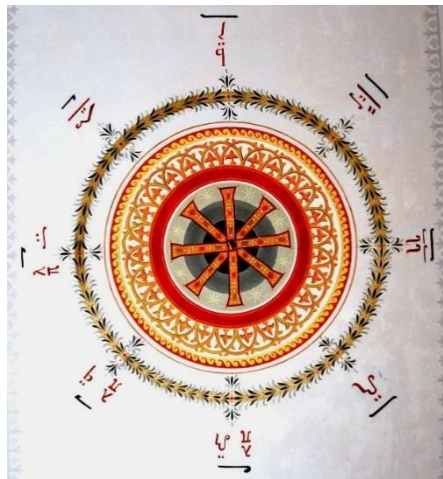
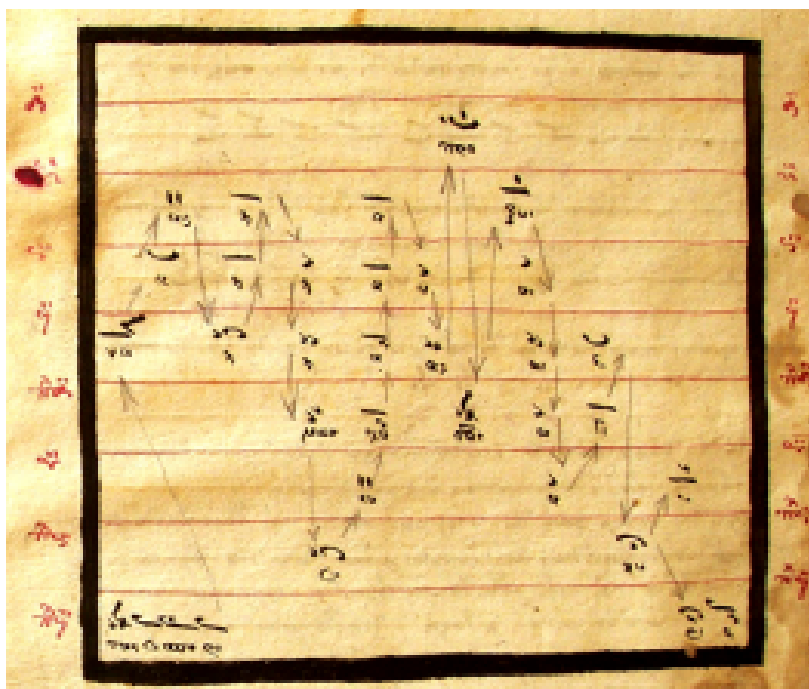


Fig. 28: Roata diatonică – simplă - ÎN registrul tavanului dinspre Nord.



ȘI: Fig. 29: Fig. 27: Roata cromatică – simplă - ÎN registrul tavanului dinspre Sud.



Citirea notelor muzicale, descifrarea unei partituri psaltice, numită *paralaghie* (cântare pe note psaltice), înțeleasă ca tehnică a solfegierii, ca unul dintre pașii pe care-i parcurgea ucenicul în descifrarea unei partituri, era o acțiune foarte complexă. Trebuie reținut faptul că paralaghia de dinainte de reforma hrisantică avea în vedere conștientizarea de către psalt a structurii fiecărui eh (glas) în parte, căci fiecare urcare sau coborâre însemna trecerea într-o nouă structură modală a unui nou eh. Așadar, prin paralaghie se realiza și o modulație numită „după paralaghie”.³⁰ În primele lecții de teorie începătorul trebuia să urmărească „mărturiile” ehurilor aflate dedesubtul neumelor.³¹

Paralaghia era însoțită și de o altă tehnică de descifrare a unui text muzical, tehnică numită *metrofonie*, înțeleasă ca evaluare teoretică a partiturii urmată de paralaghie ca metrofonie aplicată, deci și cu intonație.³²

O altă metodă a paralaghiiei o reprezintă **Copacul paralaghiiei lui Ioannes Koukouzeles** (*Δέντρον τῆς παραλλαγῆς*) – care se află la f. 14 a acestui manuscris.

Diagrama constă în dispunerea descendentă a cheilor celor patru ehuri plagale pe cele patru ramuri din stânga ale copacului și continuarea lor ascendentă pe celelalte ramuri din dreapta, fiecare eh finalizând pe următorul eh principal. Pentru o mai facilă înțelegere a diagramei am așezat deasupra mărturiilor ehurilor neume care să indice sensul paralaghiiei, astfel:

³⁰ Nicolae Gheorghiuță, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821), Liturgică și Muzică*, Editura Sofia, București, 2009, p. 101.

³¹ Ibidem, p. 99.

³² Desre această problematică vezi: Pr. Adrian Mazilița, „METROFONIE ȘI PARALAGHIE ÎN LUMINA MANUSCRISULUI GRECESC NR. 9 DE LA ARHIVELE NAȚIONALE DIN DROBETA TURNU SEVERIN” în *Altarul Reîntregirii* (The 14th International Symposium on Science, Theology and Arts (ISSTA 2015)), vol. II, pp. 239-252; (ISSN 1584-8051).

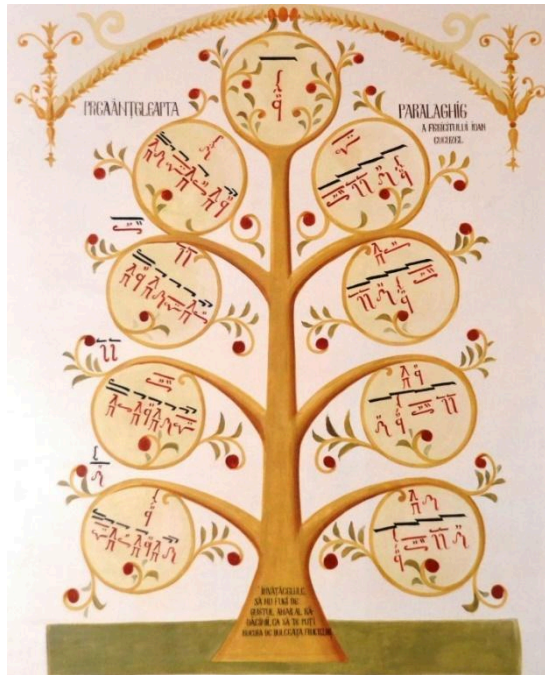
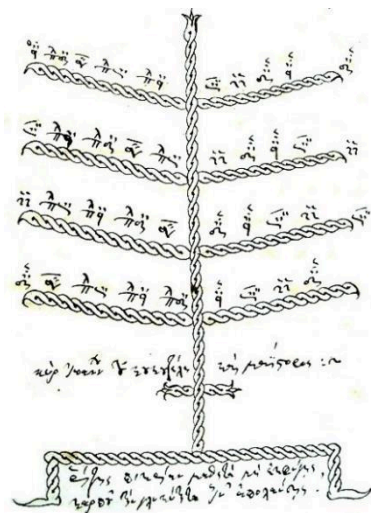


Fig. 30: Copacul paralaghiiei lui Ioannes Koukouzeles (Δέντρον τῆς παραλλαγῆς) – din ms. gr. 9, de la fol. 14.

La baza copacului, sugerând rădăcina, se află următorul text: „Învățăcelule, să nu fugi de gustul amar al rădăcinii, ca să te poți bucura de dulceața fructelor”.³³ (SCHIMBĂ!)

Un alt element important al muzicii bizantine îl constituie arta gestului cheironomic, cheironomia.

Tot în timpul Sf. Ioan Cucuzel se face trecerea de la notații muzicale inconsecvete, la un sistem de notație perfect articulat ce cuprindea pe lângă cele 15 semne diastematice (cantitate), peste 40 de semne cunoscute sub denumirea de *marile semne cheironomice*, chei și formule intonaționale specifice, *ftorale* sau semne modulatorii.³⁴

După părerea cercetătorilor, cheironomia bizantină a fost, mai mult decât o mișcare improvizatorică a mâinii, o artă foarte precisă, ce a indicat atât intervale cât și figuri melodice distincte, o știință cu un rol fundamental în procesul învățării muzicii bizantine. Din păcate, această practică extraordinară s-a păstrat fragmentar doar în filele cronicilor bizantine, în reprezentările mute ale frescelor, icoanelor, miniaturilor și manuscriselor. Singurul manuscris care relevă o semnificația teologică a neumelor muzicale bizantine însoțite de gesturi cheironomice este *Tratatul* lui Michael Blemmydes.³⁵

Astfel de gesturi, de reprezentări miniaturale sau picturale ale semnelor muzicale bizantine am încercat să le aducem în actualitate prin zugrăvirea lor pe peretele de Nord al acestei săli. În acest demers am avut ca model două imagini, una de manuscris (alb-negru) CEA DIN IMAGINE și alta de pictură murală de la noi din țară (color), care prin combinație au generat pictura sălii noastre (Fig. 33):

În codicele atonit *Cutlumis* 457, spre exemplu, din a doua jumătate a veacului al XIV-lea (Fig. 30), codice aflat astăzi în Biblioteca Publică de Stat din Petersburg (Arhiva Uspensky), profesorul și protopsaltul Ioannes Glykys, așezat în centrul imaginii, domină cu evidentă autoritate pe cei doi ucenici aflați la picioarele sale: maistorul Ioannes Koukouzelis (poziționat în dreapta maestrului său) și protopsaltul Xenos Korones (în stânga). Purtând pe

³³ Ibidem, p. 151.

³⁴ Nicolae Gheorghiuță, „Muzica bizantină. Scurtă introducere”, în *Glasul Bisericii*, anul LXV, nr. 9 – 12, Septembrie – Decembrie 2006, pp. 370 – 396.

³⁵ Nicolae Gheorghiuță, *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină (1453-1821), Liturgică și Muzică*, Editura Sofia, București, 2009, p. 113.

genunchi o cârjă/toiag arhieresc – ca semn al rangului său de întâi stătător al corului dar și al Bisericii, dascălul Glykys face semnul Sfintei Cruci, binecuvântând astfel începutul slujbei, în timp ce elevii săi, plasați într-un registru inferior și ținând în mână manuscrise muzicale, conduc prin semne cheironomice cele două coruri (nereprezentate însă) cu ajutorul semnului oxeia (Koukouzelis) și al isonului (Korones).³⁶

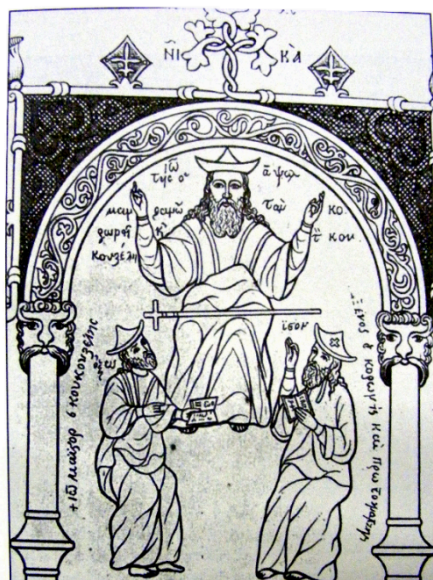


Fig. 31: Ioannes Glykys predând arta cheironomică a isonului și oligonului lui Xenos Korones și lui Ioannes Koukouzelis (Cutlumus 457, a doua jum. a sec. al XIV-lea, Arhiva Uspensky, Biblioteca Publică de Stat, Petersburg)

A doua imagine este scena hirotoniei Sf. Nicolae de la biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș.

În timpul domnitorului Vlaicu Vodă (1364-1377) capitala țării și reședința mitropolitului Țării Românești era cetatea Argeșului. Aici, pe lângă Catedrala Mitropolitană este posibil să fi existat și o școală de învățarea a muzicii bisericești, fapt întărit și de scena hirotonirii Sf. Ierarh Nicolae pictură de la 1369, unde este zugrăvit triviumul coral bizantin – protopsaltul cu cei doi domestiki, care execută gesturi hironomice.³⁷



Fig. 32: Hirotonia Sf. Nicolae - Biseria Sf. Nicolae Domnesc (Curtea de Argeș) - pronaos, perete vest - triviumul coral -

³⁶ Ibidem, p.104.

³⁷ Pr. Adrian Mazilița, *Cultura muzicală...*, p. 17.

Combi-nația celor două imagini a generat această scenă de pe peretele de Nord al sălii:



Fig. 33: Ioannes Glykys predând arta cheironomică a isonului și oligonului lui Xenos Korones și lui Ioannes Koukouzelis (peretele de Nord)

În epoca bizantină târzie, psalții purtau pălării cu boruri largi numite (skiadion) sau pălării înalte (skaranikon) și se îmbrăcau în mantii speciale (kamision și phelonion) încinse cu o centură (sfiktourion). Această tradiție a costumului psalților s-a pierdut după căderea Constantinopolului din 1453, lăsându-l pe psalt îmbrăcat doar cu o haină neagră (rason).³⁸

Pentru realizarea cât mai fidelă a triviumului coral am folosit următoarele imagini:

Pentru **Ioan Glykys** – despre care știm că a fost și patriarh al Constantinopolului, am folosit fața cu skaranikon-ul (gălbui) din coperta lui G. Papadopoulos. Cu mâinile în semn de binecuvântare, haina roșie cu broderie, întocmai ca în pictura de la Curtea de Argeș.

Xenos Korones face gestul isonului (binecuvântare preotului), mantia albastră purtând pălăria cu boruri largi (skiadion) - roșie, palăria (skiadion) roșie cu o cruce, ca în desenul din manuscris alb/negru. **Ioan Kucuzel** face gestul oxiei – ca-n imaginea alb-negru, mantia de culoare roșie, cu skiadion abastru cu dunga de jos grenă. (SCHIMBĂ!)

De-a stânga și de-a dreapta acestei scene am gândit să așezăm doi dintre reprezentanții din spațiul românesc ai muzicii bizantine: Filotei imnograful – Monahul de la Cozia și Evstatie Protopsaltul. – REPREZENTANTUL CELEI MAI IMORTANTE ȘCOLI DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

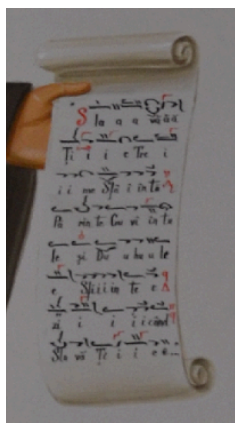
Având în vedere perioada de existență a Mitropoliei Severinului până în 1419 și a Ungrovlahiei până în 1503, cu ierarhi vrednici care au purtat legături directe cu patriarhia ecumenică, putem deduce că muzica și-a urmat un curs firesc de dezvoltare, ba mai mult,

³⁸ <https://www.ibmf.ro/en/romeiko-ensemble> - accesat la 28.06.2023

chiar și de compoziție, dacă ne gândim la „Pripealele” lui Filotei de la Cozia, fostul logofăt al lui Mircea cel Bătrân (1385-1418).³⁹



Fig. 34: Filotei inmograful – Monahul de la Cozia și Evstatie Protopsaltul.



Următorul moment important din istoria muzicii bizantine și a perioadei de dinaintea secolului al XIX-lea și a reformei chrisantice, îl constituie perioada dominată de personalitatea lui Petru Lampadarie Peloponisiul (1730-1778).

Muzician de excepție, Petru Lampadarie Protopsaltul a fost profesor de muzică în cadrul celei de-a doua Școli Patriarhale de Muzică din Constantinopol încă din 1776. El a cultivat melodiile syntomon și a dezvoltat un sistem de transcriere analitică a vechiului repertoriu, preluat de la Ioan din Trapezunt și împlinit, mai apoi, de Petru Vizantie Protopsaltul și de către cei trei mari dascăli.⁴⁰ Acesta i-a avut ca ucenici pe Petru Vizantie Protopsaltul, care a venit ca profesor de muzică la Iași și pe românul Mihalache Moldovlahul, „protopsalt la Biserica Domnească, dascăl „musicos” la Școala Sf. Sava și la Școala Metocului Eoiscopiei de Rîmnic”⁴¹, cel care a scris Anastasimatarul grecesc pe limba

³⁹Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 26.

⁴⁰ Nicolae Gheorghîță, „Muzica bizantină – scurtă introducere”, în *Glasul Bisericii*, anul LXV, nr. 9 – 12, Septembrie – Decembrie 2006, pp. 370 – 396.

⁴¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Tezaur muzical românesc de tradiție bizantină sec. XVIII-XX (1713-2013)*, Editura Semne, București, 2013, p. 41.

românească la 1767⁴². De aceea am ales ca cei doi ucenici să fie zugrăviți alături de maestrul lor.



Fig. 35: Petru Lampadarie Peloponisiul (1730-1778) – desen în creion.⁴³



Fig. 36: Petru Lampadarie Peloponisiul – Sala – Episcopia Severinului și Strehaiei.

⁴² Sebastian Barbu-Bucur, Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al al reformei chrisantice – sec. XVIII, II Anastasimatar, Editura Muzicală, București, 2011, p. 13.

⁴³ Κ. Α. Παρχου, *Η ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*, Αθήνα, 1978, p.77.



Fig. 37: Petru Vizantie Protopsaltul⁴⁴ (a doua jum. a sec. XVIII-1818)



Fig. 38: Petru Lampadarie Peloponisiul cu cei doi ucenici: Petru Vizantie și Mihalache Moldovlahul

Figura supremă care a marcat definitiv evoluția ulterioară a artei muzicale psaltice a fost Hrysant de Madyt, un muzician cu o cultură remarcabilă și căruia nu-i era necunoscută nici știința muzicală europeană și nici cea arabă. Noile direcții muzicale vor fi puse în practică în cea de a treia Școală Patriarhală⁴⁵ deschisă la 1814 – 1815, asigurându-se astfel succesul în difuzarea noului sistem. Alături de Grigorie Protopsaltul (1730-1778) și Hrmouz Chartofilax, Hrysant, experimentează cu succes acest sistem până spre 1821.

⁴⁴ Ibidem, p. 82.

⁴⁵ Nifon N, Ploieșteanul, *op. cit.*, p. 41.

Cercetarea și metodele sale didactice vor fi teoretizate de el printr-o lucrare tipărită la 1821 (*Introducere...*) dar mai ales prin *Marele Teoreticon al Muzicii* tipărit la Trieste în 1832.⁴⁶



Fig. 39: Cei trei reformatori: Hrysant de Madyt, Grigorie Protopsaltul și Hrmouz Chartofilax.



Fig. 39: Grigorie Levitul Protopsaltul.⁴⁷

Reforma muzicii psaltice la Constantinopol⁴⁸, realizată de către cei trei muzicieni psalți⁴⁹ a ușurat învățarea în școală a acestei muzici psaltice. Până la „reforma hrisantică” de la 1814, modul în care se învăța muzica psaltică era unul foarte anevoios. Semiografia muzicală bizantină de până la „reformă” era atât de compelxă, bazată mai mult pe formule melodice numite *modele theseis*, care în două sau trei neume psaltice, cărora li se adăugau unele din marile semne hironomice, cuprindeau în ele o adevărată melodie numită de cei din vechime „melos”. Scrierea psaltică era ca un fel de scriere stenografică, a cărei învățare era

⁴⁶ Nicolae Gheorghită, „Muzica bizantină...”, pp. 370 – 396.

⁴⁷ K. A. Πααχου, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁸ Nifon N. Ploieșteanul, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pe trei voci*, Tipografia Joseph Göbl a cărților bisericești și Carol Göbl, București, 1902, p.42.

⁴⁹ Ibidem, p. 40-41.

foarte anevoioasă. Psaltul trebuia să beneficieze de o memorie foarte bună pentru a reține cât mai multe formule și a dobândi deprinderea combinării acestora în diferitele glasuri.⁵⁰

Trebuie să menționăm că această reformă hrisantică nu a însemnat inventarea unei alte muzici, ci mai mult, întreg repertoriul de strană a fost trecut din vechea grafie în noul sistem de scriere, de către Grigore Levitul și Hurmuz Hartofilax.

În această școală de la Constantinopol a învățat și *Petre Efesiul*, cel care, la numai doi ani de la „reformă”, vine la București și înființează o Școală la Biserica Sf. Nicolae – Șelari pentru predarea noului sistem. La această școală îi va avea ca elevi pe *Macarie Ieromonahul* și pe *Anton Pann*, ambii cunoscători și ai vechii grafii (ai vechiului sistem de notație).⁵¹ De asemenea, în anul 1820, Petre Efesiul a tipărit, în tipografia înființată de el la București, prima carte din lume de muzică psaltică cu noua grafie – *Anastasimatarul lui Petru Lampadarie Peloponisiul*. Acest Anastasimatar a fost tradus de Macarie Ieromonahul în limba română și tipărit de acesta la Viena în 1823.⁵² Este bine să spunem acum și că această traducere a lui Macarie stă, într-un fel, la baza viitoarelor Anastasimatare alcătuite de diferiți autori⁵³, precum și la baza *Anastasimatarului uniformizat*, după care se învață și astăzi în școlile teologice.



Fig. 40: Petre Efesiul purtând în mână o filă din Anastasimatarul tipărit de el la 1820 la București. În stânga și în dreapta lui sunt zugrăviți cei doi ucenici: Macarie Ieromonahul și Anton Pann.

În ceea ce privește relația maestru-ucenic, o privire diacronică⁵⁴ asupra autorilor de heruvice, îi plasează pe A. Pann și pe Macarie Ieromonahul pe linia ucenicilor direcți ai unor mari protopsalți din secolul al XVIII-lea – *Daniil Protopsaltul* și *Petru Peloponisiul*. Aceștia din urmă, l-au avut ca ucenic direct pe *Petru Vizantie*, care la rândul lui, l-a avut ca ucenic pe *Dionisie Fotino* și *Grigorie Protopsaltul* (unul din inițiatorii reformei de la 1814), iar acesta l-a avut ca ucenic direct pe Petru Efesiul – profesorul lui Anton Pann și al lui Macarie Ieromonahul.

⁵⁰ Desre această problematică vezi: Nicolae Gheorghică „De la neumă la interpretare sau despre procesul compozițional în muzica bizantină”, în *Analele Putnei*, Centrul de cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare” al Sfintei Mănăstiri Putna, VIII, 2012, 1, pp. 389-408.

⁵¹ Ibidem, p. 54.

⁵² Macarie Ieromonahul, *Anastasimataru bisericesc după așezământul Sistemii Cei noao*, Vienna, 1823.

⁵³ Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse. Studii de muzicologie bizantină*, Editura Muzicală, București, 2012, p. 100.

⁵⁴ Konstantinos Harilau Karankunis, *Η ΠΡΑΙΟΧΗ ΚΑΙ ΕΞΗΓΗΤΗ ΤΟΥ ΜΕΛΟΥΣ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΙΚΩΝ – ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ*, Volos 2000, p. 284.

Dascălul lui Anton Pann în vechiul sistem de notație a fost Dionisie Fotino, iar dascălul lui Macarie a fost Petru Vizantie – Protopsaltul Patriarhiei Ecumenice, în perioada 1805-1808, când a predat la Iași. Aflăm lucrul acesta dintr-o însemnare autograf a lui Macarie Ieromonahul, din Manuscrisul nr. 2439, folio 118r, de la Biblioteca Academiei Române: „Altă mathimă către Născătoarea de Dumnezeu, facere a fericitului întru pomenire Petru Vizantie dascalului meu, glas al 5 Pa”.

Așadar, pe relația maestru-ucenic, înțelegem că Anton Pann și Macarie Ieromonahul nu puteau să cânte altă muzică, decât aceea primită de la vrednicii lor înaintași.

Pe linie românească, înanitașii lui Macarie Ieromonahul coboară în timp până la 1713 – Filotei sin Agăi Jipei, care l-a avut ca ucenic pe Șerban protosaltul, acesta pe dascălul Constandin protopsaltul, iar acesta pe Macarie Ieromonahul.⁵⁵

Al doilea mare centru de conservare și interpretare a muzicii bizantine este Sfântul Munte Athos.

Dintre reprezentanții Sfântului Munte, care au și activat în perioada reformei hrisantice îl amintim pe *Matei Vatopedinul*, cel care a ucenicit pe lângă Grigoriel Levitul Protopsaltul la Școala Patriarhală, împreună cu Petros Efesios (Petre Efesiul) și Theodoros Fokaeos.

Însă cel care a marcat, din punct de vedere muzical, jumătatea secolului al XIX-lea până la începutul secolului XX, în Sfântul Munte, este românul **Nectarie Schimonahul Protopsaltul** († 18 noiembrie 1899) – cel supranumit privighetoarea Sfântului Munte Athos – al doilea Cucuzel.⁵⁶



Fig. 41: Schimonahul Nectarie Protopsaltul (+1903).

Calitățile interpretative ale Părintelui Nectarie sunt mărturisite de mulți contemporani. Ajunsese la o asemenea notorietate încât: „îl numeau noul Cucuzel, protopsalt și dascăl. Și

⁵⁵ Pr. Lect. dr. Adrian-Cristian Mazilița, „Chipuri de protopsalți greci și români din secolele al XIX-lea și XX, păstrători și continuatori ai tradiției muzicale psaltice”, în vol. *Trăirea și mărturisirea dreptei credințe în unitate Duhului și a dragostei*, Colecția Misiune și Pastorație - 3, Editura Mitropoliei Olteniei, pp. 253-268.

⁵⁶ Despre viața și activitatea lui Nectarie Protopsaltul vezi: Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte, *Cântări ale Sfintei Liturghii*, Ediție realizată, îngrijită și studiu introductiv de Vasile Vasile, București, 2004, pp. XI-CLXVI.

muzic-ologhiotatis, adică preaînvățat în muzică în tot Sfântul Munte și nimenea nu se putea numi cântăreț până nu venea la Părintele Nectarie să-l cerceteze.”⁵⁷

Părintele Nectarie ajunsese la acea măiestrie a cântărețului, așa cum era socotit muzicianul în tratatele medievale ale lui Manuel Chrysaphes, Gabriel Hieromonachos⁵⁸, ș.a., caracterizare preluată și de Anton Pann în *Bazul teoretic și practic*.⁵⁹

Prin compozițiile sale și prin traduceri din limba greacă, Părintele Nectarie Protopsaltul s-a arătat fidel unei tradiții muzicale pe care și-a însușit-o, a respectat-o și a transmis-o desăvârșit celor peste 100 de ucenici. De aceea am ales să-l zugrăvim purtând în mână o filă pe care este scris poemul didactic intitulat: *Îndemnul către ucenici* sau *Troparul către ucenici: Cel ce va să-nvețe musikie / Și cătră toți să fie lăudat/ Trebuiește-i multă răbdare / Cinste cătră dascălul și daruri mari. / Atunci va învăța și desăvârșit se va face*.⁶⁰

Deasupra ușii de la intrarea în sală, dinspre Sud am așezat ca o pisanie, ca o concluzie, la această sumară istorie a muzicii psaltice, un text extras din *erminia despre tererem* pe care am întâlnit-o, de asemenea, în Manuscrisul grecesc nr. 9/1751 de la Arhivele Naționale din Drobeta Turnu Severin. Întrucât acest gen de cântare al idiomului calofonic numit: cratima exprimă teologia apofatică despre Dumnezeu care, după ființa Sa nu poate fi cunoscut, dar care se comunică și poate fi înțeles după lucrările sale. Cântarea tereremului este menită să exprime prin sunete fără cuvinte ceea ce este de neexprimat prin cuvinte, despre Dumnezeu. Acest context apofatic este explicat de marele teolog român, Părintele Dumitru Stăniloae astfel: „Prin cântare spunem mai mult decât prin indiferent care cuvinte. Prin ea dăm un coeficient nemărginit admirației măreției Lui, bunătății Lui care întrece cuvintele noastre simplu rostire, exprimăm inexprimabilul, apofaticul, dar și mulțumirea nețârmurită față de El, pe care nu o putem exprima prin simple cuvinte”⁶¹.

Prin tererem se cântă, așadar, uimirea creației în fața măreției Creatorului. Este în fapt expresia muzicală a uimirii pe care o experimentează isihastul în timpul „răpirii” sale. Conform erminiei, atunci când cânti tererem, nu-l mai cauți pe Dumnezeu prin cuvinte, prin raționamente⁶², pentru că de fapt Dumnezeu este Cel Care a venit la tine, „nu trebuie să înțelegi altceva decât că îl ascuți pe Dumnezeu”, pe care nu poți să îl cuprinzi cu mintea, așa cum nu poți să înțelegi tereremul. Tereremul ca și isihasmul este o invitație adresată omului de a se ridica deasupra gândurilor și raționamentelor pentru a atinge unirea cu Dumnezeu.

Ee aceea, **unirea cu Dumnezeu** – ținta fiecăruia dintre noi exprimată în chemarea la comuniune din Icoana Desisi – este posibilă și prin muzica bizantină - unul din elementele esențiale ale cultului liturgic, muzică pe care suntem datori s-o păstrăm și s-o predăm mai departe așa cum au făcut și înaintașii noștri.

⁵⁷ Ibidem, studiu introductiv, p. LXI.

⁵⁸ Nicolae Gheorghită, *Chinonicul duminical...*, p. 111-112.

⁵⁹ Anton Pann, *op. cit.*, p. XII.

⁶⁰ Despre această problematică vezi: Nicolae Gheorghită, „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: *AMB VII*, mai 2004, *CSBI*, pp. 47 – 59.

⁶¹ Preot prof. dr. Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 421.

⁶² În comentariul la *Eclesiast*, Sfântul Grigorie de Nyssa arată neputința omului de a exprima prin cuvânt cele de negrăit: „[...] cuvântul vrea să explice și neputința firii cuvântătoare. Căci mintea, trecând dincolo de simțuri, care au fost numite deșertăciune, și strecurându-se cumva spre contemplarea celor nevăzute, dă cuvântului posibilitatea de a prezenta cele inteligibile. În cazul acesta *cuvântul este foarte obositor fiindcă sunetul interpretativ nu află nici un meșteșug pentru redarea celor de nespus*. Noi vedem cerul, simțim razele corpurilor luminoase, pășim pe pământ, tragem aerul pe gură, întrebuițăm apa în măsură în care o cere firea noastră, focul îl primim în părtașia vieții. Dar dacă vom vrea să pricepem ceva despre ele, căruia dintre aceste lucruri i se aplică cuvântul «substanță»? Sau ce fel de materie are: «nu va putea omul să spună», oricât ar fi el de superior altora. *Toată știința minții omenești este slabă în enunțarea celor neajunse*” (Sfântul Grigorie de Nyssa, *op. cit.*, p. 205).

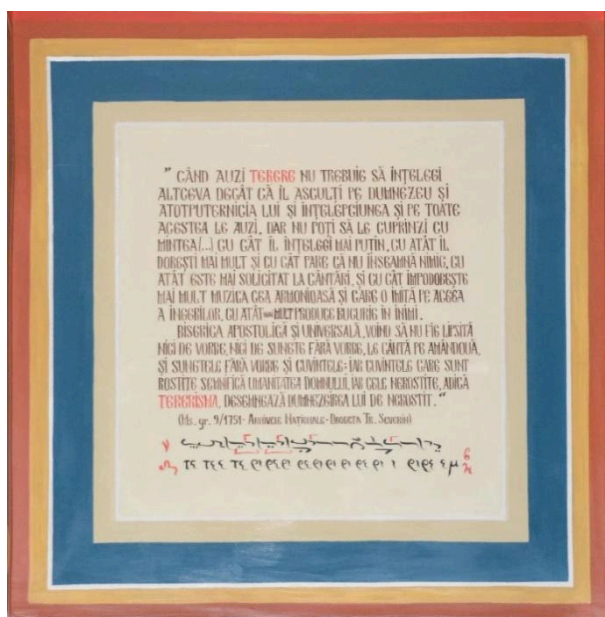


Fig. 42: Citat din Manuscrisul grecesc nr. 9/1751 de la Arhivele Naționale din Drobeta Turnu Severin.

„Când auzi terere nu trebuie să înțelegi altceva decât că îl ascuți pe Dumnezeu (subl. n.) și atotputernicia lui și înțelepciunea și pe toate acestea le auzi, dar nu poți să le cuprinzi cu mintea, la fel și terere se strecoară în mintea ta după ce îl auzi, căci acesta este scopul și consecința acestui cuvânt de necuprins cu mintea. Tot așa, din acea natură divină provine tot ceea ce este atotputernic și înțelept, lucruri care se văd și se aud, dar pe acel ceva atotputernic și înțelept mintea omenească nu-l poate înțelege. [...] Pentru acest motiv, biserica apostolică și universală, voind să nu fie lipsită nici de vorbe, nici de sunete fără vorbe, le cântă pe amândouă, și sunetele fără vorbe și cuvintele; iar cuvintele care sunt rostite semnifică umanitatea Domnului, iar cele nerostite, adică tererisma, desemnează dumnezeirea lui de nerostit” (Ms. gr. 9, f. 81, 82^v, 83).⁶³

⁶³ Despre această problematică vezi: Arhid. Adrian Cristian Mazilița „Cratimele în lumina manuscrisului grecesc nr. 9 de la arhivele naționale din Drobeta Turnu Severin”, în volumul: *Simpozionul Internațional de Muzică Bizantină 300 de ani de românire (1713-2013)*, Ediți a II-a – 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică din București, pp. 280-306;