



**CAPITOLUL IV**

«**Monumente ale culturii  
muzicale românești**»

## Capitolul introductiv<sup>1</sup>

### «Monumente ale culturii muzicale românești»

- este o lucrare aflată în manuscris și predată spre tipărire încă din anul 1986.

În această carte, care reflectă lucrările celei de-a X-a ediții a Simpozionului Național Profesor universitar doctor muzicolog Petre Brâncuși, vom reda capitolul introductiv al lucrării «Monumente ale culturii muzicale românești» al cărei autor este distinsul nostru conjudețean prof. univ. dr. muzicolog Petre Brâncuși.

---

<sup>1</sup> Lucrarea, aflată în manuscris dar predată spre tipărire în anul 1986, a fost transcrisă, singurele intervenții fiind legate de o notă de subsol ce-1 privește pe dr. Fligier, completată cu o informație furnizată de distinsul muzicolog Vasile Tomescu, precum și de actualizarea ortografiei.

## ARGUMENT

Punând sub reflectorul analizei informațiile cu privire la structurile străvechi ale culturii noastre muzicale, de la ivirea primelor semnale sonore cu caracter utilitar până la apariția monumentelor de la Putna, unde, în vremea lui Ștefan cel Mare, ființa o Școală de muzică (și în sensul de instituție de învățământ, și în cel de creație) descoperim o fascinantă lume sonoră într-un imens spațiu spiritual. Misiunea este de fiecare dată dificilă, incomparabil mai grea decât a predecessorilor dacă o raportăm la imensitatea surselor documentare, arheologice și scrise, scoase la iveală în ultimele decenii, la parte din descoperirile arheologice încă necatalogate, care prilejuiesc reflecții îndelungate.

Călătoria pe care o propunem, la care nici nu se putea visa cu 7-8 decenii în urmă, are în vedere relevarea unor valori autentice ale spiritualității strămoșești pe temelia cărora a fost dată la iveală o creație muzicală de mare anvergură și de unică strălucire. Faptele eroice ale strămoșilor geto-daci, considerați „cei mai drepti și mai viteji dintre traci” de către istoricul grec Herodot, care îi menționează în lucrarea sa, *Istoria*, au fost tot de mare anvergură și de unică strălucire dacă le corelăm cu uriașa concentrare de forțe a lui Darius, regele perșilor, pornit într-o campanie devastatoare împotriva sciților

În anul 514 î.e.n. Cum este știut, Scythia îngloba și părți ale teritoriului de astăzi al țării noastre. Doar geții au cucerit și opună rezistență, apărându-și libertatea și independența, împotriva cuceritorilor străini, fapt care va deveni o constantă a poporului român. Herodot relatează că expediția lui Darius împotriva sciților a fost un eșec. După ce armata persană a trecut Hellespontul pe un pod de vase, Darius, precizează Herodot, „privea cu nesaț Marea Pontului, vrednică de a fi privită. Dintre toate mările, este într-adevăr cea mai minunată.”

Sprijinindu-se pe adevărul izvoarelor istorice, călătoria își propune să demonstreze cu argumente de necontestat, că poporul român a stat neclintit pe pământul strămoșilor săi, în pofida tuturor vicisitudinilor vremurilor, sporindu-și neîncetat zestrea materială și spirituală și rămânând el însuși. Procesele culturale se împletesc între ele, acestea, ca și cele materiale, definesc treptele evolutive ale poporului nostru, inclusiv pe cele ale afirmării potențialului său creator. Cei mai viteji și mai dreپți dintre traci se constituie, pe la sfârșitul mileniului I î.e.n. într-o entitate etnică și lingvistică a ramurii lor de nord, din al căror mare neam făceau parte, asimilează elemente specifice altor civilizații cu care vin în contact fără alterarea puterii proprii de invenție demonstrată în paleolitic prin primele manifestări de artă legate de perfecționarea tehnicii de vânătoare, de ritualurile magice, de ținuta sau atitudinea animalelor din jur din care s-au păstrat un cal și o felină în peștera Cuciulat de pe valea Someșului, județul Sălaj ori în neolitic prin culturile Tisa, Turdaș, Boian, Vădastra,

Hamangia, Gumelnița, Cucuteni ș.a.m.d. Epoca bronzului se îmbogățește cu vase rituale, podoabe frumos ornate, discuri-talere de aur, statuete-idoli păstrate în necropole etc.

Conservând câștigurile culturale dobândite în epoca bronzului, civilizația geto-dacilor cunoaște o nouă înflorire în epoca fierului, mai ales în cea de-a doua perioadă a sa, când încep să se cristalizeze sinteze culturale regionale, unite prin ce s-a acumulat anterior. Din secolele VII-V î.e.n. s-au păstrat necropole precum cele descoperite la Feringele, județul Vâlcea, sau Bârsești, județul Vrancea, cu morminte de incinerare în tumuli sau cu ceramică de tip vechi hallstattian, cu obiecte și arme de fier ce presupun și o serie de înrâuriri scitice. Începând cu a doua jumătate al secolului VII-lea î.e.n., geto-dacii intră în contact direct cu grecii care încep să se stabilească pe coasta de vest a Mării Negre, penetrația coloniștilor influențând cultura materială și spirituală a strămoșilor noștri. În câteva secole, zona Pontului Euxin va deveni un muzeu în aer liber prin mulțimea așezărilor, statuetelor, a monumentelor arhitectonice și templelor, mozaicurilor, amfiteatrelor, vaselor și podoabelor ce vor fi redescoperite peste milenii. Din aceeași primă fază de dezvoltare a geto-dacilor s-a păstrat ceramica lucrată la roata de tip Alexandria-Bălănești din Câmpia Dunării, situată istoric între sfârșitul secolului al VI-lea și începutul secolului al IV-lea î.e.n.; arheologii și istoricii plasează această ceramică în debutul epocii *La Tène* la geții nord-dunăreni. Ceramica locală lucrată la roată a fost preluată direct sau mediat de la greci. Prin părțile din nordul Moldovei au fost date la iveală urme de cetăți ridicate către

sfârșitul secolului al VI-lea și în secolul al V-lea î.e.n. ce erau folosite ca adăpost în caz de nevoie. Pe lângă ceramica locală și grecească de import (amfore), s-au găsit rămășițe de bordeie și de locuințe de suprafață. În Dobrogea, descoperirile arheologice din aceeași perioadă vădesc înrâuririle civilizației grecești, inclusiv în ceramica getică lucrată la roată. O multitudine de așezări descoperite la Zimnicea, la gura Siretului, în Dobrogea și Oltenia devin argument al înmulțirii așezărilor, al permanenței și continuității populației în centre sau cetăți prevăzute cu șanțuri și valuri de apărare. La asemenea așezări se referă în scris Hecateu din Milet (are în vedere așezarea de la Argamum sau Orgame situată în apropiere de Jurilovca, din județul Tulcea), Diodor din Sicilia (se referă la Helis, centru politic și economic al geților lui Dromichaites, încă neidentificat), Pliniu cel Bătrân (dă referințe asupra orașului Callatis, ridicat pe ruinele localității Cerbatis sau Acervetis).

Arta traco-getică devine cunoscută prin ceramica locală lucrată la roată, prin necropole de incinerare, care sunt predominante, în interiorul cărora au fost găsite obiecte de podoabă, resturi de vase cenușii. Asemenea descoperiri din perioada limitată în timp la secolul al IV-lea î.e.n. au fost semnalate în Dobrogea, pe malul stâng al Dunării (Grădiștea-Călărași, Brăilița), la Slobozia, la Albești, la Poiana, la Cotnari etc. Alte mărturii privesc obiectele de aur, argint și bronz atractiv ornamentate găsite în morminte princiare. Tezaure impresionante au fost date la iveală în Agichiol și Medgidia (Dobrogea), Băiceni (lângă Cotnari), Peretu și Poiana

Coțofenești (Muntenia), Craiova (Oltenia), Porțile de Fier, asemenea tezaure demonstrând caracterul unitar al fondului tradițional, cu ornamentație variată, șlefuită cu micală și finețe. Alte relicve vădesc penetrația greco-macedoneană și sud-tracică - ceramică de lux, amfore cu uleiuri și vinuri, monede de aur, argint și bronz bătute de regii macedoneni Filip al II-lea și Alexandru cel Mare. Această moștenire este preluată și amplificată în secolele al III-lea și al II-lea î.e.n. când civilizația geto-dacică dobândește forme apropiate de clasicismul culturii antice, cristalizat pe teritoriul nostru în ultimele două secole î.e.n., în epoca lui Burebista și Decebal, înainte, prin urmare, de cucerirea romană. Raporturile geto-dacilor cu grecii, sciții, celții se extind pe multiple planuri, ele înrăuesc fondul tradițional, îl îmbogățesc dar nu-l modifică, caracterul original al culturii și artei transmițându-se intact civilizației din vremea lui Burebista și Decebal. O valoroasă descoperire este cea făcută cu puțin timp în urmă la Hinova, pe Dunăre, în județul Mehedinți, datată spre mileniul al II-lea î.e.n. și care constă într-un tezaur cu piese de podoabă și de materie primă, toate din aur, descoperirea atestând prezența unor meșteri specializați. Tezaurul mehedințean se alătură celor descoperite pe teritoriul Transilvaniei și lucrate în ateliere-turnătorii. Descoperiri arheologice precum cele efectuate în cetățile dacice din Munții Orăștiei, de la Răcățău și Bradu de pe Șiret, de la Ocnița-Vâlcea, Beștepe-Dobrogea, Coțofenii de Jos - Dolj, precum și din centre fortificate din Crișana și Maramureș, scot în evidență unitatea etno-culturală nord-tracică, originalitatea și puterea de creație a oamenilor pământului în cuprinsul Daciei străvechi.

Civilizația geto-dacică absoarbe fondul muzical vechi, tradițional și unitar pe care îl adaptează la specificul noilor condiții de viață. Sunt preluate rădăcinile ancestrale trace provenite de la triburile ce populau un întins teritoriu geografic și purtau diferite denumiri ca: frigieni, lidieni, misieni, troieni, dardanieni - triburi trace europene deplasate și sedentarizate în Anatolia, spre exemplu. În îndepărtata perioadă aurignaciană se ivesc primele dovezi de artă muzicală, de practici muzicale instrumentale legate de vânatoare. Dominante sunt instrumentele *idiofone*, apoi apar cele *membranofone* și *aerofone*, a căror evoluție este fie paralelă, fie confluentă. Pe lângă caracterul utilitar al unor practici muzicale, se impune viziunea supranaturală, fantastică a artei sunetelor și cea legată de credințele magice care erau chemate să înrăurească mediul înconjurător. Din cele mai îndepărtate epoci s-au păstrat resturi de instrumente cum este osul tubular, de formă cilindrică, lung de 30 de centimetri, care este deschis la cele două extremități și are un orificiu lateral la un capăt, depistat în peștera din comuna Turdaș, județul Hunedoara sau trunchiul de con tubular și o falangă perforată presupusă a fi provenit de un cerb. Se știe că străvechii locuitori ai acestor meleaguri au apelat la arcul de vânatoare, considerat o importantă sursă sonoră a primitivului, au luat contact cu foșnetul frunzelor și cu cântecul păsărilor, cu sunetele provocate de vânt în trecerea sa printre trestii, cu răcnete și hăulituri ce puteau sugera anumite intonații, destul de neclare și difuze. Un izvor sigur al primelor începuturi muzicale este oferit de graiul vorbit cu periodicitatea sa ritmică, cu pendularea into-

nativă și timbrală. Limba tracă făcea parte din marea familie a limbilor indo-europene, trăsăturile ei influențând configurația intervalică și organizarea melodico-ritmică a discursului sonor.

Universul muzical străvechi este menționat în diverse izvoare istorice (*Geographie* de Strabon, *Anabasis* de Xenofon), unele raportându-l la muzicalitatea tracilor din care se trăgeau Orfeu și virtuozii instrumentiști Museus și Thamyris, altele la cultul zeului dramei, ditirambului și viței de vie, Dionysos, ș.a.m.d. În capitolul 79 din *Istoriile sale*, Herodot vorbește de poezia cântată a tracilor și așa-numitul cântec „al lui Linos” ce era practicat și de alte popoare din spațiul euxino-mediteranean. Despre Linos cel intrat în legendă se spune că era fiul lui Apollo și al muzei Urania, iar alte tradiții îl consideră discipol ori maestru al lui Orfeu. Și Euripide se referă la un asemenea cântec cu refren, el considerând că „a fost preluat de către greci de la tracia frigieni, de la care, se știe, grecii au preluat și modul lor de a cânta, modul frigian, adică modul descendent de re cu funcție catalizatoare în *Systima teleion*.”<sup>2</sup> Scrierile vechi cum ar fi poemele homerice, cele datorate lui Platon, Aristotel și Plutarh conțin puncte de vedere favorabile sau defavorabile referitoare la muzica tracilor și daco-geților, la practicile și instrumentele lor, la credințe și obiceiuri. În *Anabasis*, Xenofon descrie un dans al semănătorilor denumit Carpaia care se desfășura în sunetul flautului,, precum și dansul ostășesc ce se chema

<sup>2</sup> Varga, Ovidiu: *Qvo Vadis Musica? Bach, un Orfeu pământean*, Editura Muzicală, București, 1985, p. 59

Kolavrismos consemnat astfel: „după ce se făcură libații și se cântă peanul, se ridicară mai întâi niște traci și, cu totul armați, dansară în sunetul flautului; ei săltau ușor și se înălțau foarte sus; țineau în mâini săbiile lor goale, păreau a se servi de ele ca într-o luptă. În fine, unul din dansatori lovi pe altul și toată lumea crezu că l-a ucis. Dar, aceasta era o prefăcătorie inocentă... învingătorul îl despuie pe adversarul său de armele care le purta și, cântând *Sitalcas*, se depărtă de locul luptei. Alți traci îl luară pe învins ca pe un mort și-l duseră afară, fără însă a i se fi făcut cel mai mic rău.” Astfel de dansuri cu acțiune și fir dramatic pot fi puse în relație cu termenul *kolavros* a cărui semnificație a fost transmisă de Ateneu, termenul desemnând „pe cei care scriu cântece loalice, adică desfrânate”. Termenul nu poate fi despărțit de zicături glumețe, cum le numea Xenofon, care urmau după dansuri, ele, ca și momentele erotice sau satirice, făcând parte din repertoriul ostășesc. Alte dansuri întruchipau scene de muncă și se desfășurau în conformitate cu un scenariu explicit, cu un „program” diriguitor sau erau inspirate din legende populare. Dansurile ostășești și cele inspirate din fapte de muncă se înscriau în genul cunoscut sub denumirea dată de greci: *hyperchemata*, muzica, la început, având profil vocal, apoi fiind preponderent instrumentală. Deși asemenea informații scrise privesc mai mult pe traci sudici, cercetătorii nu exclud posibilitatea practicării unor astfel de dansuri și de către daco-geți, dansurile ostășești și cele războinice, precum și pantomimele care întruchipau îndeletniciri agrare, fiind însă precumpănitoare.

Dansul și muzica erau nelipsite de la marile serbări și

petreceri populare ale geto-dacilor prilejuite de izvorul vieții, de reînvierea naturii, de cultivarea ogoarelor, de strânsul recoltei și a rodului pământului, de cinstirea zeilor - Zamolxes și Gebeleizis ori a zeitelor Bendia și Cotys - și de participarea la marile serbări dionisiace, serbări date în cinstea lui Dionysos - Bacchus. În *Geographia*, Strabon scrie următoarele despre serbările date în cinstea zeitelor Bendis și Cotys, relatarea cuprinzând informații despre structura străveche a muzicii, despre fondul ei arhaic și zgomotos: „unul ține în mână un fluier, iar cu degetul execută un cântec care provoacă pe toți la strigăte nebunești; altul tună cu chimvalul de alamă.... Răsună un cântec vesel; mugete îngrozitoare, imitând taurul, mugesc dintr-un loc ascuns; vuietul îngrozitor al timpanului se răspândește ca un tunet subteran.” La cultul în cinstea lui Zamolxes luau parte bărbați și femei orânduți în hore lungi ca întindere și de durată, jocul purtând amprenta nesocotinței, necugetării, nebuniei căci participanții urmăreau a se ridica pe această cale înspre zei. Romeo Ghircoiașu precizează în acest context că asemenea manifestări proveneau dintr-o „gândire care cultiva, după semnificația zeului, forțele naturii, întunericul și rodul pământului. O contopire cu natura, o supunere față de aceasta, iată conținutul care se desprinde din textul unui vers cântat la una din aceste serbări, după cum reiese dintr-o lucrare atribuită lui Plutarh... Zeul vinului, căruia îi erau închinete aceste cântece, nici nu putea pretinde altceva poporului, iar nesfârșitele libațiuni se terminau întotdeauna cu o suspendare totală a cugetărilor. Ele vor fi înlocuite cu vorbele fără șir ale satirilor amețiți de vin, iar mul-

țimile vor căuta să iscodească în ele precizarea viitorului. Și Pitia și Dionysus și Zamolxes erau concretizări ale acestor fapte de viață transpuse în planul mitologiei. Zamolxes, la daco-geți, însumează și aceste forțe ale cunoașterii viitorului, ale prezicerii lui, pentru ca preoții lui oficianți să se folosească în acest scop, de secrete științifice, astronomice sau etnice...<sup>3</sup>

Muzica în cultul zeiței Bendis avea rol tămăduitor, vindecător, concept izvorât din medicina populară dar și din mentalitatea că femeile dețin un rol de seamă în societate, rol ilustrat, printre altele și prin prezența masivă a femeilor dace la marile serbări susținute cu muzică și dans. Cultul zeiței Bendis a fost preluat de atenieni, Platon și Stabon oferind prețioase informații referitoare la adoptarea și însușirea de către elini a practicilor și obiceiurilor popoarelor vecine. Răspândit era și cultul Marii Mame Cibelee, alcătuit din procesiuni festive, banchete, urări desfășurate pe fondul unei extinse veselii populare. Participau coruri de fete și băieți, flautiști, dansatori, latura muzicală fiind acum dominată de genul imnului. Rolul tămăduitor al muzicii trace este menționat și de Platon într-unul din dialogurile sale unde precizează că a învățat o epodă de la un doctor trac, ucenic al lui Zamolxes, epoda având rolul vindecător, mirific, vrăjitoresc.

În cetățile dobrogene Histria, Callatis, și Tomis aveau loc impunătoare procesiuni în cinstea lui Dionysos - Bacchus care țineau zile în șir, localnicii petrecându-și privirile spre cortegiile de titani, corybanți (luptători) și satiri. Cortegii diony-

<sup>3</sup> Ghircoiașu, Romeo, *Contribuții la istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 30-31

siace au fost immortalizate pe vase histriene, pe plăci de marmură cu scene sculpturale conținând grupuri de muzicanți și dansatori, de corybanți dotați cu săbii și scuturi, de copii zdrobind struguri în sunetele unui aulos dublu și în bătăile talgerelor și timpanon-ului. Dansurile practicate în timpul serbărilor susținute în cinstea lui Dionysos - Bacchus reprezentau închipiri despre zeități și imagini din viața cotidiană. Diferite reprezentări relevă satiri dansând cu pași mărunți, mișcarea sugerând dansul pe loc desfășurat în ritm piric constituit din optimi egale, dansul întregind imaginea aceluia *saltatio bacchica et pyrrhica*. Dansurile, ca și cântecele, poartă nume de zei - Zamolxes - sau nume de bărbați de seamă, de regi, cum este Scorillo, tatăl lui Decebal. Unii regi luau parte nu numai la banchete și petreceri, ci și la dans, numele Seuthes fiind menționat în acest sens de Xenofon, regele trac participând la un dans ostășesc desfășurat în sunetul cimpoiului. Dansurile cu profil orgiastic aveau formă deschisă, arhaică, asemenea morfologie păstrându-se peste milenii în practicile artistice populare.

Obștea din diverse cetăți lua parte activă la întreceri artistice și concursuri muzicale, asemenea manifestări instituite pe teritoriul Dobrogei devenind argumente de necontestat ale continuității strămoșilor geto-daci, ale vechimii geto-dacilor, tentativele de denaturare a adevărilor istorice și a rezultatelor cercetărilor arheologice înscriindu-se în perimetrul elementarei lipse de respect față de trecutul poporului nostru, perimetrul de negare a acestui trecut. La Histria, ființa o asociație dionisiacă autonomă ce era divizată în diverse cercuri

de himnozi sau interpreți de imnuri, cuprinzând și pe „vârșnicii” și „tinerii” din anturajul lui Dionysos. Concursuri muzicale periodice se desfășurau la Histria, Dionysopolis și Tomis, cum rezultă din inscripțiile date la iveală, figurinele de actori, de măști, „taloanele de intrare” la spectacole, decretele gravate pe diverse lespezi. Pe o stelă de marmură, spre exemplu, stă scris: „Sfatul și poporul să găsească cu cale ca aceștia și urmașii lor să fie înscriși printre binefăcătorii obștii; să fie încununați, ei și urmașii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru, pentru bărbăția și râvna lor față de popor.” (este vorba de răsplata soliei către regele get Zalmodegikos).<sup>4</sup> Alte inscripții indică sărbătorirea în lăcașuri teatrale a unor personalități de vază care au adus foloase cetăților. În aer liber erau susținuți ditirambii, erau interpretate dansurile rituale, se desfășurau întrecerile muzicale și poetice (agone) etc. Asociațiile de imnozi dispuneau de statute ce conțineau prevederi cu caracter obligatoriu și aveau stabilite diferite funcții ca: mai marele sau conducătorul corului - *chorostates* sau *himnodascalos*, instructorul muzical = *medahorus*, instructorul poetic = *musarhos*, conducătorul muzical al dansatorilor = *musochorul* ș.a.m.d. Dacă actori ambulănți au reprezentat tragedii în cetățile Pontului Euxin, asemenea reprezentări reuneau poezia, muzica și dansul, cântul aulosului deschizând manifestarea. Poezia și dansul erau componente alternante, la prima apelându-se fie pe calea recitării, fie pe calea intonării. Rol de căpătâi revenea corului și cântului care se constitu-

<sup>4</sup> Cf. Pippidi, D. M., *Contribuții la istoria veche a României*, ed. II, Editura științifică, București, 1967, p. 171

iau în liant între părțile recitate, declamate și intonate. Au fost descifrate și momentele muzicale din cadrul spectacolelor cu tragedii cum ar fi: *parodul* sau introducerea corală, *stasimonul* sau momentul central, *emmeleia* sau episodul dansant și *comosul* sau exodul care apăreau în miezul tensiunii. Dramele satirice și comediile cu dansuri dispuneau de pagini muzicale adecvate, momentele sonore constitutive fiind asemănătoare cu cele din tragedie.

Istoricii au conturat componentele estetice ale muzicii dace, configurația și sistemele ei sonore, subliniind rolul artei sunetelor în viața oamenilor, în momentele hotărâtoare ale existenței lor, rol ce era menit să înfrunte vremurile. Muzica acestei zone geografice devine, întruchiparea forței omului de a birui restriștile, de a alina suferințele, de a triumfa asupra adversităților. În vechime, precizează Octavian L. Cosma, „Muzica nu reprezenta un divertisment, ci o formă superioară ce îndeplinea rosturi bine precizate, în concordanță cu gradul asimilării și supunerii mediului înconjurător.”<sup>5</sup> Existau cântece de pace și viață, cântece de muncă și proslăvire a eroilor. Se făcea uz de muzică în practicile magice, în timpul expedițiilor de vânătoare, în momentele decisive legate de cultivarea pământului, de păstorit, în acțiunile de pe câmpurile de luptă, în solii de pace, în procesiuni, ceremonii religioase și laice de la curți, ritualuri, serbări etc., arta sunetelor vădind în asemenea împrejurări o desfășurare inedită, dinamizatoare, în năzuința omului spre perfecțiune.

<sup>5</sup>Vezi *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1973, p. 15

Diversitatea genurilor muzicale nu poate fi cuprinsă în tipare imuabile, căci ea se înscrie într-o largă deschidere de forme artistice care vizează o complementaritate impresionantă. În ce privește configurația muzicii vechi, spațiul istoriografiei noastre scoate în evidență „matca sonoră omogenă”, „comuniunea unor caracteristici structurale globale”, existența unor „idiomuri stilistice comune în muzica multor popoare”, cum se exprimă Octavian L. Cosma. La caracterele muzicii vechi se referă Aristide Quintilianus în cartea *Despre muzică*, arta sonoră tracă fiind net diferențiată de cea elenă, nu pentru că era „primitivă” și „barbară”, ci pentru că profilul ei era bine conturat și individualizat, matca ei sonoră păstrându-se nealterată. În comparație cu muzica grecilor, componentele melodice și ritmice traco-dace înrăurite de limba vorbită au un mers cursiv, desfășurările au un pronunțat caracter improvizatoric și fluctuant, cu mers prin trepte alăturate, mai rar prin salturi. *Improvizatia extatică* a fost cultivată pe scară întinsă de traco-daci. Stilul recitativic a fost preluat din vestigiile melodice străvechi, și el era subordonat principiilor de articulare a cuvintelor. Că asemenea elemente au fost păstrate cât mai nealterate în autenticitatea lor, o dovedesc scrierile risipite prin veacuri începând cu însemnările lui Toppeltin despre petrecerea morților la groapă în sunetele trâmbiței, cu cele ale lui Martin Opitz, Johannes Troster sau Dimitrie Cantemir și terminând cu cele ale lui Wemer Danckert ori ale învățatului dr. Fligier. Acesta din urmă este autorul unui studiu despre originea românilor, din șirul argumentelor sale făcând parte și muzica - mărturie a descendenței din arta sonoră a vechilor

traci: „Când am auzit întâia oară melodiile, jumătate sălbatice, jumătate triste, deznădăjduite, ale românilor, numaidecât mi-am adus aminte că muzica, jumătate orgiastică, jumătate tristă, a vechilor traci și frigieni, asupra căreia antichitatea a știut să dea atâtea referințe. Triste erau cântecele tracilor, frigienilor și carienilor - după Eustathius, înrudiți cu frigienii - elegiace sunt cântecele naționale ale românilor. Sunt pătrunse de un suflu de adâncă melancolie cântecele românilor, zice Franzos. El descoperă la poetul Văcărescu un ton de adevărată, adâncă durere; la Alecsandri, de tremurul melancoliei în dispariție se leagă izbucnirea bruscă a veseliei brutale, întocmai ca la vechii traci. Muzica tracoromanilor, la fel rămasă prin atât de multe veacuri, cu toate numeroasele iureșuri de popoare, schimbări de așezări, ba chiar de limbă, formează un frumos capitol al încă așa de tinerei psihologii a popoarelor.”<sup>6</sup> Cântarea monodică și eterofonică de către un solist sau în grup, cu sau fără acompaniament instrumental (adesea instrumentistul cânta aceeași linie melodică) erau componente de bază ale muzicii străvechi.

În ultimele decenii s-au aprofundat și lărgit considerațiile despre sistemele sonore, unele susțineri promovând originea daco-geto-tracă a scărilor prepentatonice și pentatonice pornindu-se de la considerațiile lui Plutarh asupra oligocordii-ilor și stenohoriilor din vechea muzică greacă, de la premisele

<sup>6</sup> Dr. Fligier, *Über die Herkunft der Rumanen (Despre originea Românilor)*, în: „Das Ausland”, Jahrg. 51, nr. 38, 1878, p.758-759; idem. *Ethnologische Entdeckungen im Rhodope-Gebirge*. în Mittheilungen der antroplogischen Gesellschaft in Wien, Voi. IX, No. 7-8, 1879, p. 181. Textul în limba germană este reprodus de George Breazul în *Pagini din istoria muzicii românești*, voi. II, București, 1970, p.22

lui C. Sachs, A. Schering ș.a. ce au în vedere proveniența străveche a pentatonicelor, de la muzicalitatea recunoscută a tracilor și puterea magică transmisă prin veacuri, de la numărul mare de scări prepentatonice și pentatonice descoperite în folclorul muzical românesc etc. Moșteniri de la substrat sunt: anumiți termeni muzicali, anumite genuri, fluierul, anumite obiceiuri cum este cel petrecut la mort cu viersurile respective, jocul călușarilor ș.a. Merite în acest sens revin și lui George Breazu care poate fi considerat deschizător de drumuri. În Fondul „George Breazu” aflat în Biblioteca Uniunii Compozitorilor (doar „Muzica oltenească”) se află următoarea reflecție: „...mijloc de privire al realității melodice românești, chiar cu riscul de a fi pășit la generalizări pripite, sau de a fi săvârșit scâpări din vedere regretabile, și chiar erori, tema dezbătută aici, înfățișează un fel deosebit de a lua în considerare și de a trata muzica populară. Lipsurile de cunoaștere din care decurg frecventele erori săvârșite în transcrierea melodiilor populare, și chiar armonizarea și tratarea artistică, și nu mai vorbim de speculația științifică, se concentrează în două capitole: modul și ritmul. Fundamentul modal al unui considerabil număr de melodii românești se dovedește a fi pentatonic. Chiar modurile arhaice sau medievale, în care se încadrează atâtea melodii, au o bază pentatonică...” Merite indiscutabile revin și lui Gheorghe Ciobanu - cel ce susține, printre altele, într-un studiu recent: „În ceea ce privește scările muzicale folosite în folclorul geto-dac nu avem cum să le cunoaștem concret pentru că nu ni s-a păstrat nici o melodie pe cale documentară, ci numai pe calea tradiției orale. Se

poate admite însă, fără dificultăți, că geto-dacii foloseau scări prepentatonice și pentatonice în ceea ce cântau ei, de îndată ce, prin secolul al VII-lea î.e.n., erau socotite, la vechii elini, ca «vetuste arhaice» iar în prezent pot fi întâlnite la toate popoarele balcanice”<sup>7</sup>.

Alte susțineri, cum sunt cele ale lui Octavian L. Cosma, relevă că structura de bază a muzicii dacilor se întemeiază pe tetracord din care derivă cuplarea a două tetracorduri în sens disjunctiv și conjunctiv. La rândul lor, tetracordurile erau diatonice, cromatice și enarmonice, muzica dacilor fiind dominată de temeuri consonantice, de diatonism. Ca stadii evolutive s-a pornit de la oligocordii și s-a ajuns la policordie, trecându-se prin etapele: bicordie, tricordie, tetracordie, pentacordie, hexacordie și, se presupune, heptacordie. Modul frigian și armonia frigiană, modurile dorian, lidian și modurile *hipo* se întâlnesc și în melodii românești, nu numai în cântecele grecilor antici. Considerații apropiate întâlnim în studiile lui Romeo Ghircoiașu care relevă detașarea sistemului modal și larga arie de răspândire a tetracordurilor dorian, frigian și lidian, afirmarea oligocordiei și stenohoriei, preponderența simplității în opoziție cu muzica elenistică ajunsă într-un stadiu mai înaintat de complexitate și rafinament. Stadiul oligocordiei și stenohoriei precede diatonia și pentatonia cărora le urmează sistemul modal diatonic. Cercetătorul menționat arată „că două pot fi căile de dezvoltare ale limbajului muzical:

1. în mers treptat, în secunde,
2. în salturi, deci în intervale mai mari decât tonul.

<sup>7</sup> Vezi prefața la George Breazu. *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. V, Editura Muzicală, București, 1981. p. 48.

În timp ce primul principiu duce la formarea unor sisteme de tipul bi-, tri-, tetra-, hexa- corder, cu caracter diatonic, cel de-al doilea are ca rezultat sisteme bi-, tri-, tetra-, pentatonice.<sup>8</sup> Preluând ideile lui George Breazu, Constantin Brăiloiu, Walter Wiora ș.a., autorul relevă complexitatea evoluției limbajului muzical dedusă din mersul treptat ce dă naștere bicordiei, tricordiei după care apare cvarta - interval cu rol de seamă în constituirea sistemelor, considerat interval primar asemenea octavei și cvintei, sau din mersul prin salt, intervalele depășind tonul. Aceste două direcții evolutive au avut un mers paralel ori s-au încrucișat, istoria limbajului muzical consemnând bifurcări și schimbări de sensuri. Evoluția limbajului muzical este condiționată și de alți factori ca: graiul vorbit, limba traco-dacă putând „fi considerată ea însăși ca bază a unui grai muzical, cu tendințe diatonice, înrudit cu cel grecesc antic”<sup>9</sup>, aparitia instrumentelor, raporturile dintre diferitele populații etc.

Genurile muzicale practicate în vechime exprimă o realitate artistică concretă pusă în valoare de rezultatele istoriografiei muzicale și ale folcloristicii, la baza lor stând legi și funcții cu valabilitate generală, acestea apărând elastice și variate. Factorii care au contribuit la definirea genurilor erau reuniți prin particularități structurale și mesaj, precum și prin destinația interpretativă: voci și instrumente luate separate - sau voci și instrumente laolaltă. Cântarea vocală cu destinație solistică sau colectivă se cristalizează în anumite tipare con-

<sup>8</sup> Ghircoiașu, Romeo, Contribuții la istoria muzicii românești, Editura Muzicală, București, 1963, p. 52.

<sup>9</sup> Ibid. p. 55.

cretizate în odă, pean, imn, cântec de dragoste, bocet, numit la geto-daci torelli, epodă. Discursul muzical instrumental devine din ce în ce mai variat datorită perfecționării resurselor tehnice și de emisie a sunetului, precum și dezvoltării tehnicii de construcție a instrumentelor. Printre cele mai răspândite erau: lira, flautul chitara, fluietul, cimpoiul, cobza, naiul, buciul, aulosul, cornul, buhaiul, darabanele, timpanele. Ca genuri se știe că se constituiseră: preludiile, interludiile, ritomele, comentariile, că erau interpretate pagini instrumentale religioase, profane sau piese de factura melopeei funebre. Octavian L. Cosma presupune „că forma superioară a reprezentat-o echivalentul dac a ceea ce grecii înțelegeau prin termenul generic nomos, piesă instrumentală de amplă virtuozitate și dezvoltare, în care predomina latura descriptivă. Nomosurile erau compoziții de mare diversitate, în care se reda cu mijloacele proprii instrumentale o anumită fabulă legendară, urmărindu-se obținerea unei structuri arhitectonice organice, fapt care justifică momente ca: preambul, debut, tranziție, dezvoltare, reluare, epilog. În acest fel, se ajunge la un veritabil poem simfonic miniatural în care programul este urmărit cu fidelitate. Cel mai cunoscut nomos al lumii antice a fost axat pe lupta lui Apollo cu Pythonul. Arta nomosului presupune și un alt aspect, ce comportă o semnificație. Nomosul mai putea fi acea modalitate a muzicii prin care un interpret (vocal sau instrumental) își etala fantezia și măiestria în public, alegându-și o melodie cunoscută ce-i servea drept model, pe baza căreia inventa, compunea o nouă piesă, etalându-și în acest fel facultățile creatoare, talentul. În felul său,

nomosul ne apare ca o temă cu variațiuni. Datorită specificului său, nomosul devine frecvent în marile întreceri muzicale ale epocii.<sup>10</sup> Se cunosc și numele unor muzicieni traco-daci care s-au afirmat după Orfeu, Museus, și Thamyris, evocați în scrieri antice aparținând lui Eschil, Platon, Plutarch, Cicero, Ovidiu etc. Ei sunt: Ismeniu (fluier), Seutes și Ronax (nai), Nicon, Magdis și Abaris (chitară) ș.a. Un mic ansamblu vocal-instrumental alcătuit din flautistul Antigenid, chitaristul Chefisodot și cântărețul Arges s-a produs la nunta fiicei regelui trac Cotys, repertoriul vădind adaptarea la idealurile omului, ale colectivităților: erau proslăvite Teba și Sparta în tonuri diferite.

Cercetările din ultimele decenii pun în valoare un ingenuos fond mitologic autohton provenind din mitologia predacă, protodacă și dacă, ce încarcă memoria epocilor trecute cu o fantezie și imaginație debordante. Acest fond mitologic a fost, neîndoios, însoțit de muzică, o muzică menită să înrăurească în anumit chip spiritul ascultătorilor. Curiozitatea spiritului uman concretizată în mituri relevă puterea de creație a locuitorilor străvechi de pe meleagurile noastre, geniul lor în varianta etnică. Datele confirmă existența unei mitologii incipiente constând din forme primare de cult, din figurări ambigui, din figurine feminine, figurine mascate, figurine tatuate. La rândul lor, izvoarele narative oferă referințe asupra superstițiilor, credințelor, tradițiilor, reminiscentelor folclorice din vremi imemoriabile, printre cele mai vechi culturi arheologice numărân-

<sup>10</sup> Vezi *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Editura Muzicală București, 1973, pag. 29-30

du-se: *Cultura Criș, Cultura Turdaș, Cultura Vădastra, Cultura Gumelnița, Cultura Cucuteni* (A, A B și B) ș.a. Din mitologia predacă face parte scrierea pictografică de la Tărtăria (județul Alba) care a stârnit atâtea comentarii în rândul oamenilor de știință români și de peste hotare. După vârsta neolitică are loc pătrunderea indo-europenilor pe pământul Daciei preistorice, care vin cu fond cultural propriu ce va dăinui în mitologia protodacă și dacă. Se cristalizează *cultul soarelui*, „se formează mitul *Marei treceri*, al *sacrificiului uman*, *mitul ospățului nemuririi*, care, în mitologia dacă vor deveni *mituri esențiale ale condiției umane în cosmos* și ale *destinului divin al omului*, prin zeii, profeții și reformatorii daci: prin Zamolxes, Deceneu, marii pontifi și regii asociați la domnie cu marii pontifi.<sup>11</sup> Mitologia dacă cu temele ei de permanență, cu zestrea intrată în patrimoniu, promovează eticul, credința în nemuirea sufletului, cultul zeilor, profeților și oamenilor de seamă. Pe lângă cultul lui Zamolxe și Gebeleizis se răspândește cultul zeului Danubius, cultul zeului războiului, zeiței focului, zeiței Bendis, anumiți munți și peșteri devenind vetre pentru rugăciuni și procesiuni în masă. Se poate vorbi de o mitologie a sorții și existenței, de ursitori și ursitoare, de o mitologie pastorală, de mitul urselor și de descântecul contra lor, de mitul zânelor, de mitologia morții, de baladele morții, de cosmogonie, de mitul lui Traian și al Dochiei. Cultul solar, legenda despre Lună și despre Soare, hora și cultul solar sau călușarii și cultul solar, legendele și basmele mitice oferă concludente dovezi despre arta precursorilor românilor, mai puțin explorate de

<sup>11</sup> Vulcănescu, Romulus, *Mitologia română*. Editura Academiei Române, 1985, p.103.

știința muzicii. Relevante au rămas plăsmuirile *Hora de la Frumușica, Gânditorul și perechea lui. Capul de statueta de la Turdaș, Vasul de la Vădastra - Olt, Vasul-suport de tip „Horă”* de la Drăgușeni, sau cele ce însoțeau ritualul funerar, descântecetele, incantațiile ș.a.m.d. Asupra acestei fascinante lumi artistice au reflectat Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, George Breazu ș.a., fiecare construindu-și un sistem propriu de judecată și fiind, în multe privințe, deschizători de drumuri și desțelenitori, căci ei nu sunt simpli naratori de evenimente, ci cărturari care reflectează la învățămintele trecutului. Dacă Iorga și Pârvan surprind unele particularități ale artei străvechi, George Breazu demonstrează, cu deplină obiectivitate, ideea tracismului poporului român, vechimii și originalității muzicii anticele noastre strămoși, romanitatea, unitatea și continuitatea poporului român și a artei sale. În plin proces de clarificare problematică și elaborare a unei solide platforme științifice susținea: „Din întunecata, legendara patrie a lui Orfeus și Thamyris, pe fondul credințelor și obiceiurilor traci-ce, din ecourile acelor cornicines și tubicines, cum apar pe Columna lui Traian și pe metopele de la Adam-Klissi, din această atmosferă arhaică a unei adorații divine a muzicii răsună un ecou, până azi, în concepția muzicală a omului pământului românesc.”<sup>12</sup> Se ocupă de problema oligocordiilor și stenohoriilor, a sistemelor și modurilor pentatonice și prepentatonice, de principiul „consonanței”, al „terței minore coborâtoare” și al „rezonanței naturale”.

<sup>12</sup> Pagini din istoria muzicii românești, vol. II, Editura Muzicală, București, 1970, p.17

În Antichitate, muzica geto-dacilor vine în contact cu muzica altor popoare, în primul rând cu cea a grecilor și romanilor, artă ce pătrunde în regiunile nordice ale Pontului Euxin. Civilizația antică atrage atenția asupra cavalerului trac ce purta pe grumazul calului o kitara, asupra reprezentărilor plastice și reliefurilor care transfigurează artistic realități de necontestat, asupra reprezentațiilor susținute în amfiteatrele de la Histria și Tomis, asupra momentelor muzical-coregrafice pictate pe diferite obiecte de uz casnic, asupra scrierilor referitoare la muzică aparținând lui Satyros Callatianos sau Satyros din Callatis, asupra activităților asociațiilor artistice și funcțiilor muzicale deținute de „dirijori”, directori muzicali sau conducătorii corurilor, asupra universului sonor cu care grecii și romanii încercau să impresioneze populația daco-romană. Conviețuirea cu romanii favorizează constituirea osmozei daco-romane și apariția muzicii românești concomitent cu formarea limbii și a poporului român, cu toate că sonoritățile muzicii oficiale romane, profesionale și militare, precum și fondul sonor zgomotos din timpul reprezentațiilor cu gladiatori nu vor fi supraviețuit. Instrumentele au fost deduse prin observarea metopelor monumentului Tropaeum Traiani de la Adamclisi sau a reprezentărilor de pe Columna lui Traian unde sunt prezenți corniști, buciumiști, trompețiști și fluierași - aulodisti. Arca unui sarcofag roman din secolul al III-lea e.n., descoperit în Oltenia, conține muzicanți cu talgere, nai, tibia, precum și personaje cu măști teatrale. Pe lângă cimpoi, tuba, tubicines, cornicines, scrierile menționează naiul - un asemenea instrument cu șapte tuburi provenind din secolul al II-lea

sau al III-lea -, *chitara*, utilizată și în soliile de pace, *lira*, ș.a. în perioada daco-romană a avut loc împletirea civilizației autohtone cu cea a cuceritorilor care stă la temelia poporului și limbii române, a culturii daco-latine. Interpretările denaturate și falsificatoare pălesc în fața multiplelor descoperiri arheologice care vădesc permanența continuității dacice în epoca romană și intensitatea fenomenului romanizării care s-a făcut simțit în primul rând în domeniul lingvistic, majoritatea fondului lexical al limbii române și structura ei gramaticală având origine latină. Cele 160-170 de cuvinte din limba română de sorginte traco-dacă împreună cu fondul latinofon au înrăurit configurația muzicii populare. Paralel cu încheierea etno-culturală daco-romană s-a petrecut sinteza daco-romană printr-un proces adânc și de mare complexitate.

După retragerea legiunilor și administrației romane (271 sau 275), populația autohtonă și-a păstrat ființa sa etnică proprie, consolidându-se unitatea și continuitatea, procesul etnogenezei fiind demonstrat prin numărul mare de inscripții date la iveală, prin numele localităților, așezărilor și necropolelor, prin arta provinciei romane din Dacia ilustrată de monumentul funerar de la Cașei pe Someș, de iconografia cavalerilor danubieni, de elementele artistice locale care răzbat în cultura provincial-romană din Dacia. Prezența elementului autohton în vatra străbună a fost neîntreruptă, luptele pe care le-a dus spre a-și apăra glia și ființa, în condiții dintre cele mai vitrege determinate de migrația popoarelor, contribuind la afirmarea individualității materiale și spirituale a strămoșilor noștri.

În perioada conviețuirii dacilor cu romanii a apărut și s-a

răspândit creștinismul, în Dobrogea întemeindu-se un episcopat prin secolul al IV-lea. Sunt cunoscuți apostolul Andrei, primii episcopi, primii neofîți, slujitori ai bisericii, primii cântăreți și preoți, se conturează de timpuriu forme de învățământ muzical individual sau colectiv pentru însușirea liturghiei, scris-cititului și cântării bisericești. Cultul a fost propagat în limbile latină și greacă, de prin secolul al IX-lea fiind impusă, parțial, în biserică și total în cancelariile domnești, limba slavonă. Fondul latin al terminologiei cultice a proto-românilor se relevă prin multitudinea termenilor, la loc de frunte situându-se cuvântul „biserică”, vehiculat din latinește numai în limba română, celelalte limbi care derivă din latină apelând la termenul grecesc *ecclesia*. Urme creștine au fost date la iveală și pe teritoriul Transilvaniei din perioada de după retragerea armatei și administrației romane din Dacia, înaintea migrării ungurilor în Câmpia Panonică (896). Nu numai latina, ci și limba greacă a fost folosită în oficiul liturgic bizantin și chiar în cel latin căci abia către sfârșitul veacului al VI-lea s-au produs deosebiri vizibile. Muzica creștinilor se cânta *imnodic* și *psalmodic*, la noi practicându-se cântarea responsorială și antifonică utilizată și în practica populară, în unele cântece rituale de înmormântare, spre exemplu. Filiera latină a religiei a determinat apariția unor modalități specific de cântare și a unor opere ale teologilor daco-romani din Dacia Pontică, această proveniență a credinței fiind atestată filologic și arheologic.

Printre cei mai de seamă propovăduitori ai creștinismului în rândurile dacilor, misionar pe ambele laturi ale Dunării, a fost Niceta de Remesiana - cel ce a activat în orașul

Remesiana, situat în sudul Dunării, în provincial romană Dacia Mediterranea, azi localitatea Bela Palanca, în Serbia. El a răsărit din rândul dacilor pe la 338, s-a instruit temeinic în problematica teologică, a învățat mai multe limbi, a întreținut relații strânse cu Paulin de Nola, și el misionar, autorul unor poeme care-l menționează pe Niceta sub forma „părinte”, „învățător”, „sfânt”, cu Ghenadie al Marsiliei și Cassiodor, numele lui fiind menționat și în scrierile Papei Inocențiu I. S-a stins din viață la 414 sau 415, opera sa misionară și teologică fiind nemăsurabilă. Pe lângă înfăptuirile catehetice scrise într-o limbă simplă și îngrijită, muzica sa a devenit mijloc ideal în activitatea de convertire a supușilor săi de la Dunărea de Jos până la Pontul Euxin. De muzică s-a ocupat în două predici - *De vigiliis servorum Dei* și *De psalmodiae bono* - Paulin de Nola prezentându-l și ca creator de imne, lui atribuindu-i-se un celebru *Te Deum* care începe cu cuvintele *Te Deum laudamus (Pre Tine Te laudăm)*. Genurile de cântare latină premergătoare cântării gregoriene prezente în repertoriul din *De psalmodiae bono* sunt: *hymnorum - laude mysterio (psalmis)*, *cantionem (cantationem)*, *spiritualia cantica*. Imnul *Te Deum laudamus* indică stilul cântării în biserica protoromână la începutul creștinismului latin caracterizat prin tipul de imnodie latină în proză, aceasta nefiind altceva decât o teologhisire cântată. Aparte este faptul că din punct de vedere muzical ne sunt înfățișate trăsături arhaice, configurația sa vădind analogii și cu cântarea romană, și cu un imn mozarabic, și cu genul colindelor românești care, se știe, unele au origine precreștină.

Nu numai opera lui Niceta de Remesiana este pusă în valoare în perioada din urmă, ci și a altor cărturari din epoca străromână, cum ar fi cea a filosofului străromân de la Histria dobrogeană Aethicus Histricus, care a trăit și activat în secolele al IV-lea și al V-lea, autorul unei *Cosmografii*, și inventatorul unui *Alfabet* sau a episcopului creștin Teotim I de Tomis care, prin 392 se afla în plină activitate creatoare sau în pragul bătrâneții. El a cultivat dialogul preluat din vechea artă oratorică și a întreținut strânse raporturi cu patriarhul Constantinopolului - Ioan Gură de Aur. Ioan Cassian, născut pe meleagurile Daciei Pontice, a trăit și a activat în a doua jumătate a secolului al IV-lea și în prima parte a secolului al V-lea. A călătorit prin Orientul Mijlociu, a fost ucenicul lui Ioan Gură de Aur la a cărui dramă a luat parte, a ajuns la Roma și Marsilia, aici întemeind două mănăstiri. Scrierile sale literare care au îmbogățit patrimoniul romanității Răsăritene și Apusene conțin și referiri la cântările de psalmi. Eruditul daco-roman Dionisie cel Mic, născut pe la 470 în Dobrogea, a ajuns la Constantinopol și Roma unde a activat sub zece papi - de la Anastasie II la Virgiliu. În scrierile sale se referă și la oamenii și locurile natale unde au „crescut bărbați plini de căldură și minunați prin blândețea purtării.” A predat dialectica la Vivarium (în Calabria), a fost traducător de texte ale unor cunoscuți părinți și autor de lucrări cu caracter biografic, a realizat legături durabile între Scythia Minor, Constantinopol și Roma și a stabilit sistemul calendaristic în uz și azi (î. și d. Ch.). Iată noi argumente care conferă perenitate operei scriitorilor bisericești din epoca străromână, operă puțin cunoscu-

tă ce marchează o nouă eră în lumea creștină și întărește ideea de continuitate în perioada invaziei năvălitorilor plină de neprevăzut și incertitudini. Drumul străbătut de la omul primitiv dominat de superstiții și credințe naive este nu numai anevios, ci și brăzdat de stări tulburătoare, de lumină și speranță.

Era nouă în care pătrundeau străromânii prelua și un capitol de mirifice construcții materiale și spirituale care deveneau bun comun al valorilor universale. În această eră nouă are loc etnogeneza românească, se adâncește procesul de formare și desăvârșire a limbii române născută din limba latină populară, cea dintâi înfățișare fiind străromânească sau protoromânească. Procesul etnogenezei românești era încheiat în secolul al VIII-lea, înaintea apariției elementelor sud-slave care se fac simțite începând cu secolul al IX-lea. Are loc o intensă transfigurare a elementelor tradiționale, fondul românesc se constituie într-o nouă sinteză a artei muzicale ce se caracterizează prin cantabilitate, prin varietate ritmică și metrică, prin modalism de factură diatonică, prin fantezie constructivă. În versificație principiul cantitativ este înlocuit cu cel calitativ, tiparele metrice ale versului rămânând două: de șase și opt silabe cărora li se adaugă formele catalectice. Sub înrâurirea versificației populare apar formulele metrice atât de variate și cunoscute - măsurile simple și cele compuse eterogene care „au origină străveche, din vremea în care și în poezie exista metrica întemeiată pe cantitatea silabelor, înainte deci de formarea limbii române. Versificația populară apare în timpul când domină principiul accentic. În ce privește măsurile eterogene, ele apar ca urmare a unirii unor entități de genuri diferite - muzică și poezie - care aparțin la două categorii de

concepții metrice. De aici rezultă un raport specific între vers și viers, între versul poetic și accentic al noii limbi romanice, care luase ființă, și între muzica bazată pe o metrică și ritmică străveche, care persistă până azi în unele genuri de muzică vocală și instrumentală populară românească.”<sup>13</sup> Individualitatea fondului sonor autohton este exprimată în genurile ocazionale și neocasionale, interpretările vocale, instrumentale, vocal-instrumentale, solistice și de grup, expresia lirică, epică și dramatică a repertoriului însoțit de text, tipologiile regionale folclorice etc. Colindele, urările, obiceiurile și datinile, repertoriul de iarnă, repertoriul agrar-păstoresc, repertoriul funebru, nupțial, cel de dans și altele devin mărturii emoționante ale dăinuirii poporului nostru.

Muzica de cult precum și complicatele aspecte legate de notație pot fi descifrate, parțial, din monumentul artistic intitulat *Leționarul evanghelic de la Iași*, cunoscut și sub denumirea *Evaggelion*, care se păstrează în Biblioteca universitară „Mihail Eminescu” din Iași. Asupra lui s-au aplecat Vasile Gheorghiu, Grigore Panțîru, Egon Wellesz, Octavian L. Cosma, Gheorghe Ciobanu, scrierea lui fiind diferit plasată istoric, începând cu secolul al VIII-lea și terminând cu secolul al XI-lea, prețiosul document muzical, cel mai vechi din țara noastră, relevând „felul cum se citeau evanghelia, apostolul, paremiile și toate recitativele liturgice în secolele X-XI, atât la Bizanț, cât și la noi.”<sup>14</sup> Lucrarea cuprinde 18 fragmente (pericope) utilizate la principalele sărbători de peste an, semnele

<sup>13</sup> Breazul, George, *Curs de istoria muzicii românești*. Litografia Conservatorului, București, 1956.

<sup>14</sup> Panțîru, Grigore, *Leționarul evanghelic de la Iași*. Editura Muzicală, București, 1982, p. 47.

muzicale aparținând notației efonetice, termen ce vine de la cuvântul grecesc *ekphonesis*, denumire care înseamnă „citire cu voce tare.” Aceasta este cea mai veche și simplă notație creștină, după unii cercetători ea indicând „formulele melodice”, după alții - „un recitativ melodic, o declamație cântată sau un fel de cantilație.” O încercare meritorie de descifrare a notației din Lecționarul ieșean o datorăm lui Grigore Panțiru, concluziile sale prezentându-le mai pe larg în cuprinsul volumului de față.

După secolul al IX-lea se înmulțesc știrile despre români, despre puterea lor creatoare materială și spirituală, care devine mărturie pregnantă a extensiunii umane, a capacității omului de a aspira spre un trai mai autentic uman. Apar formațiunile politice denumite „voievodate” sau „țări”, apoi vor fi întemeiate Țara Românească și Moldova, iar Transilvaniei i se va recunoaște organizarea ei autonomă. În secolul al XII-lea, în partea de sud-est a Transilvaniei, regii maghiari au așezat secuii, pe când în părțile Sibiului, Sighișoarei, Mediașului, Țara Bârsei, Bistriței și Rodnei au fost așezați coloniști sași originari din Flandra, Luxemburg, Saxonia. O mărturie a acestei epoci o aflăm și în cronică notarului anonim al regelui Bela (Anonymus) din care se desprinde autonomia și continuitatea românilor, pătrunderea ungarilor în Transilvania, oștile lor întâmpinând o dârză rezistență din partea românilor, aflați într-o mare concentrare de așezări precum cea din nord-vestul Transilvaniei, al căror conducător era Menumorut ce-și avea reședința în cetatea Bihariei, lângă Oradea. Documentul ne relatează următoarele: „În adevăr, trimișii lui

Arpád, Usubuu și Veluc, au trecut peste râul Tisa în vadul Lucy, și, după ce au plecat de aici, venind în fortăreața Bihor, au salutat pe ducele Menumorut și au prezentat darurile, pe care ducele lor i le trimisese. La urmă, însă comunicându-i ce aveau să spună din partea ducelui Arpad, au pretins teritoriul numit mai sus. Ducele Menumorut i-a primit însă cu bunăvoință și, încărcându-i cu diverse daruri, a treia zi le-a cerut să se întoarcă. Totuși, le-a dat răspuns, zicându-le: Spuneți lui Arpad, ducele Ungariei, domnului vostru: datori îi suntem ca un amic unui amic, cu toate ce-i sunt necesare fiindcă e om străin și duce lipsă de multe. Teritoriul însă ce l-a cerut bunăvoinței noastre nu îl vom ceda niciodată, câtă vreme vom fi în viață. Și ne-a părut rău că ducele Salanus i-a cedat un foarte mare teritoriu, fie din dragoste, cum se spune, fie din frică, ceea ce se tăgăduiește. Noi, însă, nici din dragoste, nici de frică nu-i cedăm nici o palmă de pământ, deși a spus că are un drept asupra lui. Și vorbele lui nu ne tulbură inima că ne-a arătat că descinde din neamul regelui Athila, care se numea biciul lui Dumnezeu.”

Din perioada organizării statale se relevă interdependența și unitatea teritoriilor românești pe fundamentul conștiinței originii comune a unității de neam și limbă. Această unitate va dobândi strălucire sub Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Iancu de Hunedoara, Vlad Țepeș, Petru Rareș și va cunoaște o vremelnică împlinire în timpul domniei lui Mihai Viteazul, din jurul acestor voievozi muzica devenind nelipsită. Conștiința destinului comun o regăsim într-o multitudine de documente cum ar fi scrisoarea boierului muntean Stănilă din

1558 adresată brașovenilor din care cităm: „Știți bine că fără noi nu puteți fi și țara voastră, Țara Bârsei, fără țara noastră nu poate fi” sau considerațiile domnitorului Țării Românești, Alexandru Aldea, cuprinse în scrisoarea către transilvăneni: „Dacă ar fi să piară țara aceasta, veți pieri și voi.” Aceleași gânduri le exprima domnitorul Radu de la Afumați către brașoveni: „Dacă turcii ne vor învinge pe noi și ne vor rușina, domnia voastră nu va fi în pace”, și domnitorul Pătrașcu cel Bun către românii de peste Carpați: „Și să tocmiți cum vă va fi bine, și dumneavoastră și nouă, căci d-voastră știți bine cât de mare-i puterea împăratului (otoman n.n.) și cine poate sta împotriva lui. Căci de vă va birui pe voi și țara d-voastră, nu va mai fi nici un domn și nici un crai acolo, în țara de sine stătătoare a d-voastră, ci vor fi prin toate cetățile turci, și vom pieri noi, amândouă aceste țări creștine.” Viteazul Mihai Vodă vedea raporturile atât de strânse „încât căzând una cade și cealaltă și păstrându-se una se păstrează și cealaltă.” Unitatea de neam și identitatea etnică au fost consemnate, la începutul secolului al XV-lea de călătorul prin țările române Ioan arhiepiscop de Sultanieh: „au o limbă a lor și aproape latină și după cum se povestește se trag din romani...”, de Georg Reicherstorffer în „Chorografia Moldovei” din 1541: „vorbirea romană mai dăinuiește încă la acest neam... Așadar românii sunt o seminție... ce se trage, după cum zic ei, din vechii romani, despre care se spune în istorie că au fost aduși în Dacia de Împăratul Traian”, de călătorul italian Francesco della Valle care scria pe la mijlocul primei jumătăți a aceluiași veac: „Locuitorii trăiesc după legea ortodoxă și se îmbracă cu

haine lungi, purtând pe cap căciuli... Limba lor e puțin deosebită de limba noastră italiană; ei își zic în limba lor romani...” de umanistul Anton Verantio care scria pe la mijlocul veacului al XVI-lea: „Lăsând la o parte nenumăratele cuvinte pe care românii le au întocmai și cu același înțeles ca în limba latină și în dialectele italienilor, când întreabă ei pe cineva dacă știe să vorbească pe limba română spun: «oare știi românește?»” Înaintea lui umanistul Antonio Bonfini scria: „Căci românii se retrag din romani, ceea ce mărturisește până în vremea de acum limba lor, care deși se afla în mijlocul unor neamuri barbare atât de felurite nu a putut fi răpusă... ca să nu o părăsească nicidecum se împotrivesc cu atâta îndârjire încât îi vezi că luptă nu atât pentru păstrarea neatinsă a vieții, cât a limbii.” Pe la 1574 francezul Pierre Lescalopier aflat în Muntenia, scria: „Această țară, împreună cu Moldova și cu cea mai mare parte a Transilvaniei a fost populată de coloniștii romani din timpul împăratului Traian... Locuitorii acestei țări se socotesc drept urmași adevărați ai romanilor și-și numesc limba lor românească, adică romană.” Ceva mai târziu, călătorul Giorgio Tomasi nota că românii „nu vor să fie numiți cu alt cuvânt decât «români» și se mândresc că se trag din romani.”

Cartea de față aruncă o nouă lumină asupra epocilor trecute încercând să pună în evidență cultura muzicală autohtonă într-un context mai larg, raportând-o la deschiderea și la circuitul valorilor universale, la impulsurile de progres ale poporului nostru. Sunt trecute în revistă relatările și scrierile despre muzică, începând cu cea găsită în (La) *Conquête de*

Constantinopole din 1207 aparținând lui Geoffroy Villehardouin unde sunt menționate „trâmbițele vlahilor”, cu Legenda Sfântului Gerard, episcop de Cenad, care menționează cântecul popular românesc într-un sat bănățean, cu manuscrisul unui Octoih de 162 de pagini dat la iveală la Caransebeș, cu cele dintâi creații originale poetico-muzicale românești aparținând monahului Filotei, fost logofăt al domnitorului Mircea cel Bătrân, denumite pripele, cu muzicantul din Valahia (Spielmann) prezent la 1 septembrie 1399 la Marienburg unde i s-au plătit trei mărci, cu artiști ambulanti care cutreierau curțile feudale și târgurile, cu cronică turco-bizantină al lui Ducas care consemnează prezența cântecului românesc în preajma lui Baiazid I, cu școlile în care copiii învățau muzica, cu mențiunile despre tinerii transilvăneni trimiși să studieze la Padova, Roma, Paris, Veneția, cu literatura muzicală europeană pătrunsă pe teritoriul Transilvaniei scrisă cu nume pătrate și cu neume „messine”, adică neume tip Metzner. În Biblioteca Bathyaneum din Alba Iulia se păstrează Missale Strigoniene (1377), în Biblioteca Bisericii Negre din Brașov au fost conservate Breviarum, Antiphonarium, Psalterium, în Biblioteca Muzeului Bruckenthal din Sibiu se găsesc Liber Specialis Missarum (1394) și Psalterium (aprox. 1400). Alte argumente le găsim în Liturgherul editat de călugărul Macarie la sfârșitul anului 1508, în Octoihul din 1510, în opera lui Neagoe Basarab Învățăturile către fiul său Teodosie redactată în perioada 1518: 1521, în Odae cum harmoniis... din 1548 (ediția I) datorată lui Johannes Honterus, în Octoihul diaconului Coresi, în Psaltirea Scheiană, Psaltirea

Voronetiană, Codicele voronețean, Psaltirea Hurmuzachi Codex Sturdzanus, Psaltirea lui Varlaam, cronici, letopisește etc., din care este dedusă și o bogată terminologie muzicală, inclusiv cea legată de instrumente. Sunt surprinse primele informații referitoare la începuturile muzicii ostășești (Jean de Wawrin, Anciennes croniques d'Engleterre vol. II, Paris, 1859, p. 534), la apariția cântecului patriotic semnalat de cronicarul polon Matei Strykowski, la 1574, când a auzit melodii care proslăveau „marile vitejii ale principilor și voinicilor.” O bogăție de informații despre instrumentele muzicale a fost desprinsă din textele lui Neagoe Basarab, Coresi, ca și din Codicele voronețean, Codex Sturdzanus, Cazania lui Varlaam, Predoslavia Psaltirii de la Alba Iulia, Psaltirea în versuri a lui Dosoftei, Palia de la Orăștie. Din asemenea texte a fost întocmit un glosar al termenilor muzicali, al cuvintelor care exprimă ideea de muzică, acest vocabular denotând legături profunde cu fondul greco-latin, precum și diversele modificări morfologice, funcții sintactice, derivații și evoluții semantice. Peste vechiul fond greco-latin amestecat cu influențe slavo-bizantine vor fi suprapuse și unele elemente turco - arabe care vor pătrunde în viața muzicală românească.

Un spațiu mai amplu a fost rezervat vestitei Școli muzicale de la Putna, valorii operelor date la iveală și valorificate în ultimii ani, permanenței lor în cultura românească. Cărțile realizate de psaltii și protopsaltii Putnei sunt opere capitale ale culturii muzicale românești, însemnătatea lor depășind granițele țării, fiind cunoscut faptul că în Polonia și Rusia se cântau creații ale reprezentanților Școlii de la Putna. Ea este

rezultatul unei evoluții de secole, câștigând un anume contur și un anume specific în epoca de înflorire a artelor din timpul domniei lui Ștefan cel Mare și a primilor săi urmași. O asemenea moștenire este un dat obiectiv, și ea se cere interpretată în perspectiva consonanței spirituale dintre prezent și trecut. Evoluția culturii muzicale devine mai complexă, pe teritoriul Transilvaniei dezvoltându-se filonul constant al muzicii gregoriene, concomitent înmulțindu-se manuscrisele muzicale de proveniență apuseană și repertoriul aparținând școlilor europene, sporind numărul instrumentiștilor și compozitorilor angajați la curțile transilvănene. Se detașează manuscrisul *Partituri pentru tenor* de la Apoldu de Sus, conceput în anul 1596 de parohul Johann Wallendorfer, cuprinzând știmatele pentru tenor la multe compoziții pe patru și pe opt voci aparținând unor mari creatori europeni ca Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina ș.a., precum și unor muzicieni transilvăneni: Anton Jung Claudiopolitanos, Gregor Ostermayer, Gregor Gerhardi etc. Sub pana unor muzicieni ca Girolamo Diruta, Philippo de Monte, Giovanni Pierluigi da Palestrina se mărturisește considerația față de unii principii transilvăneni care au contribuit la înflorirea vieții muzicale la curtea de la Alba Iulia unde fuseseră angajați mai mulți muzicieni italieni care își desfășurau activitatea în cadrul capelei de aici. Palestrina a dăruit lui Sigismund Băthori, în 1584, volumul intitulat *Motetorum a 5 vocibus*, iar Girolamo Diruta a intitulat o metodă pentru orgă și cembalo ii Transilvano cu următoarea dedicație: *Al Serenissimo principe di Transilvania il Signor Băthori*. Afirmarea muzicii vocale este întovărășită de

înflorirea genurilor și formelor instrumentale, de pătrunderea unei bogate literaturi care explorează formele de dans aflate în uz prin unele țări europene. Prin diferite colecții și tabulaturi de epocă pătrund melodii de dans ce se înscriu în perimetrul muzicii românești cum ar fi: *țarina*, *haiducească*. *Banul Mărăcine*, *bătuță* ș.a. Asemenea elemente se întâlnesc în: *Tabulatura* polonezului Jean din Lublin (1537-1548), *Tabulatura* luthist-ului münchenez Wolfgang Heckel, *Lautenbucher* (1556-1562), în *Tabulatur Buch* (1592), în tratatul de dans *Orchesographie* al lui Thoinot Abreau (Jean Tabouront) din 1588-1589, în *Tabulatura* lui Jacob Paix din 1583, în *Tabulaturile de orgă* ale lui Augustus Normiger din Dresda (1598).

Este evocată viața și activitatea componistic-interpretativă a lui Valentin Gref Bacfarc, născut la Brașov în 1507 sau, după cercetări recente, în 1527, decedat la Padova în 1576. A fost virtuoz de talie europeană călătorind prin câteva din centrele muzicale continentale, a realizat transcripții și compoziții pentru luth, parte editate la Lyon și Cracovia în anii 1552 sau ianuarie 1553 și, respectiv, 1563; este relevantă contribuția *tumerilor*, *suslarilor*, *buciumașilor* și *trompetiștilor* la îmbogățirea vieții muzicale a târgurilor și cetăților, precum și a muzicanților virtuozii, la sfârșitul secolului al XVI-lea fiind semnalată pătrunderea *viorii*. O formă aparte de manifestare artistică o reprezintă muzica de orgă, instrumentul fiind consemnat în primele decenii ale secolului al XV-lea la Sibiu și Feldioara, în secolul următor numărul orgilor sporește la Cluj-Napoca, Brașov, Bistrița etc. Organistul Gregorius (Georg)

Ostermayer, născut la Brașov în 1530, fiul organistului brașovean Hieronymus Ostermayer, s-a stabilit în Germania, compunând amplul motet *Si bona suscepimus*. Nu poate fi trecut cu vederea valorosul renescentist Giovanni Mosto care a activat la Alba Iulia.

În lucrare sunt aduse în prim plan monumentalele creații populare *Miorița* și *Meșterul Manole*, apoi cântecele vechi sau baladele cu diversitatea lor tipologică, cântecele care proslăvesc figuri de eroi populari sau figuri de voievozi, se face o incursiune în lumea sonoră europeană pentru a se observa relațiile muzicii românești cu muzica altor popoare - preocupare singulară până în prezent. Încercări s-au făcut și în trecut dar insuficient nuanțate, ele rămânând doar la stadiul intențiilor. Datele noi privind mișcarea de idei a epocii și diversele orientări estetice solicită un cuvânt nou și interpretări inedite asupra acestor momente artistice. Elementele novatoare din câmpul artei sonore europene, dimensiunile noi ale gândirii muzicale sunt receptate în țările române datorită sensibilității și deschiderii locuitorilor acestor meleaguri la circuitul valorilor universale aparținând Renașterii și Reformei.

În centrul unor asemenea evenimente este plasată *Scoala muzicală de la Putna*, care stă, asemeni Carpaților, în mijlocul țării prin monumentele lăsate moștenire. Numai descifrând treptele unor evenimente de primă importanță și preferențele anterioare pot fi înțelese înfăptuirile psalților și protopsalților de la Putna care continuă pe cele de la Neamț, în fruntea lor aflându-se Evstatie, protopsalt și domestikos al așezământului, român la origine și nu bulgar cum se susținea

până nu demult, apoi Dometian Vlahul și Theodosie Zotica, de asemenea și ei români. De zestrea putneană s-au ocupat mai mulți cercetători români și de peste hotare, unele păreri fiind întemeiate, altele nefundamentate sau chiar tendențioase. Printre ei se numără George Breazul, Gheorghe Ciobanu, Octavian L. Cosma, Grigore Panțîru, Marin Ionescu, Viorel Cosma, Titus Moiescu, C. C. Ghenea, Anne E. Pennington, Larisa Agapia, R. Pava, Dimitri Conomos, Emil Kaluzniacki, Raina Palikarova Verdeil, Stoyan Petrov, Hristo Kodov, Elena Tonceva, Milos Velimirovic, A. I. Iațimirkii ș.a. Până în prezent au fost descoperite 11 manuscrise putnene, unele ca *Anastasimatarul* și *Irmologhionul* fiind probabil pierdute. Cum cercetările sunt în plină desfășurare, este posibilă depistarea și a altora. Cele 11 manuscrise cu sigla în paranteză sunt următoarele:

1. Ms. 56/544/576 I, f. 85-160, din Biblioteca Mănăstirii Putna; „Stihirar” din prima jumătate a secolului al XV-lea (P/II);
2. Ms. 350 din Muzeul Istoric de Stat din Moscova (fondul Șciukin), 158 file împreună cu cele 14 file înstrăinate aflate în Biblioteca Academiei de Științe din Petersburg, cu care face corp comun, și înregistrate la Ms. 13.3.16 (fondul A. I. Iațimirkii): „Antologhion” scris de Evstatie Protopsaltul Putnei la 1511 (M și L);
3. Antologhionul din 1515 (M 1102) ce se află la Muzeul Istoric de Stat din Moscova;
4. Ms. 56/544/576 I, f. 1-84 din Biblioteca Mănăstirii Putna; „Antologhion” din a doua decadă a secolului al XVI-lea, circa 1520 (P/I);
5. Ms. 258, f. 145-418, din Biblioteca Mănăstirii

Leimonos din insula Lesbos, Grecia: „Antologhion” scris de diaconul Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț la anul 1527 (LM 258);

6. Ms. 1-26 din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași: „Antologhion” scris de Antonie Ieronahul la anul 1545 (I);

7. Ms. 52/1886 din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna: „Antologhion” de la mijlocul secolului al XVI-lea (D);

8. Ms. slav 283 din Biblioteca Academiei Române: „Antologhion” de la mijlocul secolului al XVI-lea (B 283);

9. Ms. slav 284 din Biblioteca Academiei Române: „Antologhion” de la mijlocul secolului al XVI-lea, în cel de-al treilea pătrar (B 284);

10. Ms. 816 din Biblioteca Muzeului de Istorie Bisericească din Sofia: „Antologhion” de la mijlocul secolului al XVI-lea (S);

11. Ms. sl. 12 din Biblioteca Universității din Leipzig: „Antologhion” din al treilea pătrar al secolului al XVI-lea, ante 1570 (Lz 12).

Unele din aceste manuscrise au fost descifrate amănunțit și tipărite în facsimil, altele urmează a fi cercetate în etapa următoare și date tiparului pentru a se asigura un fundament concret tuturor susținerilor teoretice și analizelor. Valorificarea lor antologică este gândită într-o construcție unitară, personalitatea și originalitatea *Scolii muzicale de la Putna*, fiind încadrate într-o largă perspectivă de cultură europeană. Valorificarea este proiectată în cadrul a trei mari colecții: „Documenta”, lucrările editate sub această titulatură fi-

ind ediții de facsimile, „Transcripta”, constând din ediții de transcriere a muzicii în notație lineară și „Subsidia” - cărți de analiză și sinteză, studii, cataloage etc. Aceste colecții au în vedere nu numai fondul putnean de manuscrise, ci întreaga moștenire muzicală de pe teritoriul românesc, prioritate având tezaurul muzical bizantin și psaltic. Din colecția „Transcripta” a fost dat la iveală volumul III B - „Școala muzicală de la Putna”, Ms. nr. 56/544/576 I (P II), „Stihirar”, realizat în notație lineară de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. Acesta este cel mai vechi manuscris de muzică bizantină, elaborat la începutul secolului al XV-lea, și se păstrează în Biblioteca Mănăstirii Putna. Acțiunea de transcriere este oarecum convențională deoarece nu toate semnele vechii muzici bizantine - *diastematice* și *chironomice* pot fi notate cu exactitate în scrisul linear. Metoda autorilor se întemeiază pe câștigurile muzicologiei universale precum și pe tradiția orală a cântării bizantine, pe tradiția vie statornicită de Ioan D. Petrescu. În privința naturii ehurilor, a sunetelor de bază ale acestora și valorii ritmice a neumelor - problematică dificilă, încă neelucidată, autorii transcrierii și-au asumat anumite riscuri în chestiuni atât de controversate. Volumele următoare (unele aparținând secolelor XVII și XVIII au văzut deja lumina tiparului) vor înfățișa numeroase elemente particulare ale muzicii vechi bizantine sau apusene folosită pe teritoriul țării noastre. Clarificări notabile propun volumele *Vigiliale*, manuscris din anul 1507, realizat în localitatea Șura Mare de prin părțile Sibiului, transcris de Elena Maria Șorban (Editura Muzicală, București, 1986) și *Odae cum harmonūs* aparținând

umanistului brașovean Johannes Honterus, transcrierea datorându-se lui Gernot Nussbächer și Astrid Philippi (Editura Muzicală, București, 1983). O asemenea lume sonoră asimilată din Apus va cunoaște o amplificare în secolele următoare și va exercita o înrâurire stimulatorie.

Nenumăratele studii și exegeze dedicate culturii muzicale autohtone din cele mai îndepărtate timpuri până la sfârșitul secolului al XVI-lea, inclusiv vestitei *Școli muzicale de la Putna*, au adus lumină în interpretarea fenomenelor artei sunetelor. Pe măsura trecerii timpului cercetările aduc noi date, noi precizări despre confesiunea sonoră a oamenilor acestor meleaguri și a timpurilor. O sinteză posibilă a lor, cu limitele inerente unei asemenea acțiuni de selectare a faptelor, risipite prin multe cărți și publicații greu de procurat datorită puținătății exemplarelor sau epuizării lor, o încearcă autorul în paginile primului volum din *Monumente ale culturii muzicale românești* care face parte dintr-o serie de mai multe volume diferite ale altor epoci menite să înlesnească cunoașterea adâncită a valorilor. Fondul actual de informații va fi îmbogățit prin succesiunea mulțimilor de momente ce situează muzica românească într-un larg context universal.

Pătrunderea în istoria culturală a Europei care se înfăptuiește în secolele al XV-lea și al XVI-lea, laolaltă cu cultura europeană însăși, se face printr-o zestre de obiceiuri, credințe și graiuri de sorginte folclorică moștenite din Antichitate. Pe acest fundament de certitudini se întrezărește modernitatea civilizației noastre care se înalță la întretăierea Orientului și Occidentului, momentul fiind fixat între mijlocul veacului al

XVI-lea, când aproape se încheie acest prim volum, și sfârșitul veacului al XVIII-lea care formează obiectul următoarelor două volume. Civilizația aceasta în devenire este surprinsă nu întotdeauna după criteriul cronologic dar întotdeauna din unghiul de vedere al originalității ei și al locului pe care îl ocupă în istorie, loc ce are o durată infinită. Considerațiile au în vedere și câteva repere Orientale dar mai ales pe cele Occidentale aflate în plină Renaștere și Reformă care au avut un rol modelator. Mentalitatea colectivă schimbată îi stârnește curiozitatea lui Răzvan Theodorescu într-atât încât și-a propus să urmărească într-o recentă lucrare: „cum au fost posibile și cum s-au exprimat unele recordări stilistice ale fenomenului artistic românesc la cel atât de complex sub veșmântul formelor și ideologiilor - al barocului; cum s-au conturat de timpuriu unele aspecte regionale și provinciale diferite pe harta, dealtminteri unitară, a artei românești, dând măsura viabilității, a bogăției, a luxurianței acesteia, cum, în sfârșit s-au pregătit la palierele decisive ale creației românești - la cel autentic și la cel popular, deopotrivă - înțelegerea, asimilarea și mai apoi exprimarea formelor într-un limbaj esențialmente modern.”<sup>15</sup>

Prin ce se impune, ca noutate, cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea? Răspunsul nu este greu de aflat dacă suntem dispuși să luăm în considerație înfăptuirile pe tărâmul culturii muzicale de tradiție orală, apariția unor colecții și manuscrise de real interes, a muzicii de orgă, înflorirea vieții muzicale și artistice de tip bizantin cu centre vestite cum a fost

<sup>15</sup>Vezi *Civilizația românilor între medieval și modern*, voi. I, Editura Meridiane, București, 1987, p. 6-7.

cel de la Putna, sau de tip apusean cum o întâlnim la curtea de la Alba Iulia, la castelul de la Hunedoara, la curtea episcopală de la Oradea sau la Bistrița ardeleană. Aruncând o privire asupra criteriilor interne ale devenirii culturii românești care nu au fost luate în considerație întotdeauna, devine necesară îmbrățișarea și a altor orizonturi precum cel legat de viața istorică românească aflată în profundă schimbare, de artele figurative, de înrâuririle Renașterii și Reformei, forme renașcentiste putând fi semnalate și în Moldova, la Probota sau la Biserica Sf. Dumitru din Suceava, presupuse a fi venit pe calea Bistriței ardeleni, legat de începuturile conștiinței de neam afirmate de cărturarul călător Olahus sau de aventurierul Despot devenit voievod al Moldovei. Noutatea picturii murale care acordă oarecare însemnătate și muzicii se afirmă de prin 1530, crește și se dezvoltă în forme luxuriante nu numai în interiorul bisericilor, ci și exteriorul lor, ceea ce invederează mutațiile devenite deja postmedievale. Picturilor spectaculare orânduite în exteriorul bisericilor li se alătură, după sfârșitul deceniului al treilea al secolului al XVI-lea, pagini de retorică datorate starețului de la Neamț și episcopul de Roman, Macarie, egumenului Eftimie de la Căpriană și apoi lui Azarie. Primului îi era hărăzită chemarea „să înfrumusețăm cununa cuvântului cu cuvinte împletite cu aur”, al doilea istorisește cu epitete nuanțate despre „minunatul Alexandru” (Lăpușneanu), iar al treilea - Azarie - afișează un epic surprinzător al cronicii sale. Narația și epigrafia înfloresc după deceniile 7-8 ale veacului al XVI-lea, fiind puternic înrâurite de noua etapă. În Transilvania, precizează Răzvan Theodorescu, „exemplele cele mai expresive provin din bisericile sașilor pentru care unii

parohi și profesori luterani ce se îndeletniceau cu istoriografia [...] au redactat asemenea cronici murale («Wandchroniken») ce «popularizau» istoria săsească și ardeleană, coborând până la veacul colonizării sau referindu-se la stricta contemporaneitate, într-un spirit educativ și civic legat de climatul Renașterii. Este cazul celei din biserica sibiană - această cronică fiind pictată la 1566-1569 -, al celei de al Aței din 1577, al celei din Biserica Neagră din Brașov datată în 1581-1585, al celor de la Bratei (1585) și Bistrița (1590), în fine, al celei din 1592 de la Sighișoara.<sup>16</sup> Același spirit îl găsim exprimat prin cronică murală sau mărturie epigrafică în ctitorii din Oltenia și Moldova. Cu precădere Moldova, prin înrâuririle transilvănene și poloneze, afirmă noua spiritualitate și mutațiile remarcabile înfăptuite de voievozii de la Suceava și Iași - Alexandru Lăpușneanu cu ctitoria sa de la Slatina, Despot Vodă, la a cărui curte se aflau cărturari ca I. Sommer, care întemeia un „Collegium” și scria elegii latinești, fauri, zidari, arhitecți din Germania sau Italia, ori Petru Șchiopul care, la curtea ieșeană, încuraja pictura de șevalet. În Muntenia, Petru Cercel a promovat în epocă înnoirile în sfera culturii, el însuși manifestându-se pe tărâmul imnului religios conceput în italienește. Planul casei domnești de la Târgoviște vădește gustul occidentalizat al domnitorului și o concepție arhitecturală reprezentativă. Semnele noului apar deci pretutindeni, ele se produc lent dar distinct pentru a fi receptate de cititorul avizat ca și de cel dornic să pătrundă tainele unei civilizații ce va influența esențial mentalitatea colectivă și individuală din secolele următoare. Sigur, pot fi invocate momente de referință din is-

<sup>16</sup> *Op. cit.*, voi. I, p. 21-22.

toria Reformei transilvane, din jurul curții de la Alba Iulia unde apăreau cărți cu gravuri sau imagini ori reliefuri pe sarcofage dinastice, din Brașov, unde Valentin Wagner tipărea cărți cu gravuri și concepea versuri personale în latină, printre imagini figurând și scene cu tâlc biblic-moralizator. Pot fi invocate legăturile unor curți domnești cu Germania, Italia, Polonia și cu Stambul, dialogul Occidentului cu Orientul în care au fost antrenate și provinciile românești, cu consecințe pozitive. În primii ani de după 1600, spre exemplu, se va înălța mănăstirea de la Dragomirna, ctitorie a lui Anastasie Crimca, care vădește o viziune proprie Răsăritului exprimată în forme autohtone, și câțiva ani mai târziu biserica ieșeană Sf. Sava, considerată ctitorie singulară, monument fără egal pe plan arhitectonic. Le vor urma Secu, Solea, precum și ctitoriile mănăstirești ieșene datorate unui Vasile Lupu ș.a.m.d. În jurul anului 1600 se produc interferențe specifice între arta moldavă și cea munteană, surprinse în asemenea termeni de Răzvan Theodorescu atunci când se referă la arta aulică: „Deloc paradoxal, ultimele decenii ale veacului al XVI-lea și cele dintâi ale celui următor - ca două etape distincte, dar unite printr-o sumă de tendințe culturale ce permit a se vorbi de «momentul 1600», înaintea unei împrejurări ce va fi proprie primelor trei sferturi de secol XVII, într-o lume românească despre care se poate spune fără teama de a greși că se înnoia acum, păstrând unele tradiții medievale însemnate, spre deosebire de secolele precedente ce atârâseră aproape complet de tradiția bizantină medievală în ciuda prezenței unor înnoiri: am în vedere ceea ce voi numi de aici înainte - pentru cea mai mare parte a acestui veac - «înnoirea moldovenească» și «tradiționalismul

muntenească», fațete diferite și complementare ale fenomenului de civilizație românească, explicabil prin condiții ale politicii și prin legături culturale cu ariile învecinate [...]; legăturile politice din timpul efemerei stăpâniri a lui Mihai Viteazul și alternările de voievozi între Iași și București odată cu Radu Mihnea - au contribuit la receptarea pe sol moldav a unor noutăți din arhitectura muntenească învecinată, în timp ce dramaticele împrejurări prin care a trecut Țara Românească a doua zi după dispariția Viteazului, noua epopee militară în fruntea căreia a stat un Radu Șerban, jafurile la care a fost supus pământul românesc dintre Carpați și Dunăre, apropierea geografică a Imperiului otoman - cu tot ce decurge de aici - au micșorat pentru un timp emulația culturală și activitatea ctitoricească la miazăzi de munți, ducând - acolo unde și atunci când se înălțau încă monumente - la o receptare aproape stereotipă a procedeele tehnico-decorative ale veacului abia încheiat.”<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Op. cit., vol. I, p. 184-185