

RECITAREA ORHESTICĂ, UN STIL DE INTERPRETARE A DRAMEI ARHAICE

DE

MIHAI NASTA

EVOLUȚIA INTERPREȚĂRII DRAMATICE

Înainte de spectacolului de tipul tragediei clasice, tradiția păstrează amintirea unor manifestări artistice populare, care aduceau în fața spectatorilor ficțiunea reprezentației dramatice. Cu astfel de spectacole cutreieră satele Tespis, urcînd pe o masă de sacrificiu, el însuși sau un ins din grupul coreuților, ca să facă o introducere și să dea unele replici corului¹.

Cum apare acest personaj care va ține mai tîrziu rolul unicului actor? Mai întîi, el s-a numit „ὕποκρίτης” — sensurile cuvîntului circumscriu exact funcția sa străveche: „cel care răspunde sau care interpretează spusa cuiva (un semn, un oracol etc.)”. Niciodată practica limbii n-a îndreptățit apariția unei semnificații tehnice cum ar fi aceea pe care a căpătat-o cuvîntul corespunzător din limbile romanice: „actor” — artistul care execută o acțiune dramatică. Trebuie să ne menținem deci, la accepțiunea literală, sensul pe care-l întăresc și mărturiile antice despre Tespis. „Hypokrites” și-a dobîndit consacrarea ca termen scenic, în momentul în care poetul, printr-o diviziune a muncii, își rezervă o serie de atribuții speciale și părăsește scena unde vor evolua subalternii săi, încetînd să mai fie el însuși actorul poemelor pe care le crease².

Tespis îi învață pe coreuți să interpreteze pantomima. De aceea Atenaios ne spune că: „vechii poeți, Tespis, Pratinas și Frinios erau

¹ Pentru mărturiile cele mai semnificative despre arta lui Tespis și „experimentul actorului” cităm: *Marmor Parium* (în jurul anului 534 î.e.n.); Horațiu, *Ep. ad Pisones*, vv. 275–7; Plutarh, *Solon*, LXI; *Diog. Laerlius*, III, 56 cu afirmația semnificativă pentru vederile expuse de noi mai jos: ὡς περ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκρίτην ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν.

Pentru deghizarea arhaică anterioară introducerii măștilor, cf. Suidas, Θέσπις. Pentru scena improvizată dintr-o masă de sacrificiu *Etymol. Magn.* s.v. θυμέλη; cf. și Pollux, IV, 123. Pentru numele Θέσπις, care ar putea reprezenta un simplu epitet, cf. *Odiseea*, I, 328–9; VIII, 497–8; XVII 385.

² La această situație din primele timpuri se referă Aristotel, *Retorica*, III, I, p. 1403 b 23.

numiți maștrii de orhestică (*orhestai*) fiindcă nu se limitau la transpunerea dramei compuse de ei într-o pantomimă a corului, ci în afara creațiilor proprii mai instruiuau și pe alți doritori să execute o pantomimă”¹.

Coroborat de Atenaios, care vorbește despre coruri, ca despre unica formă de expresie a tragediei și a spectacolului satiric, Aristotel menționează acei soliști ai corului ἑξάρχοντες, promotorii dialogului dramatic². Filozoful stagirit nu se arată preocupat, însă, de aspectul tehnic al activității primilor dramaturgi. Pentru cercetările de istorie literară el întrebuințează aceeași metodă deductivă pe care o aplicase unor sectoare extrem de diferite ale cunoașterii. La baza raționamentelor aristotelice stă convingerea că natura găsește de la sine formele corespunzătoare unui conținut anume (de ex. formația genurilor literare precede apariția personalităților care le-au ilustrat) — învățătură diametral opusă ambiției sofistilor de a găsi „un inventator” pentru fiecare creație a spiritului uman.

Reprezentarea corală ca modalitate de expresie dramatică a fost reconstituită, prin analiza pătrunzătoare a pasajelor arhaice din tragediile care ni s-au păstrat, în exegeza lui Walther Kranz, definită în subtitlu ca „o cercetare despre forma și conținutul tragediei grecești”³.

În studiul nostru vom analiza mai întâi gesticulația ritmică a coreuților din punct de vedere a psihologiei fenomenului dramatic, trecând apoi la o expunere succintă despre transformările prin care a trecut expresia ritmică (sub cele trei aspecte: melodie, mișcare fizică, îmbinarea cuvintelor în metru).



Potrivit concepției tradiționale avem un rudiment de spectacol dramatic în momentul în care un individ se desprinde din grupul coreuților și angajează un dialog cu ansamblul corului sau cu alt reprezentant al său. Fenomenul apare în multe regiuni ale lumii mediteraneene cu prilejul manifestărilor de cult care celebrează „pasiunea unei divinități” (astfel în misteriiile lui Osiris, Atis, Dionisos Zagreus etc.), legate de anumite aspecte ale vieții materiale a societății respective⁴. Mai târziu, în orice împrejurare indiferent de oportunitățile cultului, poporul apreciază acest spectacol

¹ Athenaios, *Deipnosophistae*, I, p. 229: „...φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταί, Θεσπίης Πρατίνας, Φρόνιχος, ὄρχησται ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς, ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἕξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοῦς βουλομένους ὄρχεῖσθαι.”

² Aristotel, *Poetica*, IV, p. 144 9 a 9 sq. ἑξάρχοντες și accepțiunea dată cuvintului la Homer, *Il.*, XXIV, 720; XIX, 49, 318, 603; Pausanias, V, 18 ξ, 4.

³ Stasimon, *Untersuchungen zur Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlin, 1933. În special capitolele: *Die Urform der attischen Tragödie* und *Komödie* și *Das Chorlied der attischen Tragödie*. Pentru aspectul antropologic, vezi I. E. Lips, *Oblrșia lucrurilor*, Buc., Ed. științifică, 1958, p. 374 și urm.

⁴ Despre misteriiile lui Osiris comparate cu pasiunea lui Dionisos Zagreus cf. Plutarh, *De Iside et Osiride*, cap. 35. Pentru serbarea ἡπόλις în care Dionisos ar fi deținut rolul unui protagonist salvator al Semelei cf. Nilsson *Gr. Fest.*, p. 286 sq. Pentru teorii care explică originea tragediei din lamentații rituale cum era tînguirea Korei la misteriiile elucside cf. Dietrich, *Arch f. Rel.*, 1908, p. 181 sq. Pentru misteriiile lui Osiris și transformarea lor în teatru laic cf. lucrarea lui Etienne Drioton, *Le Théâtre égyptien*, Cairo, 1942. Vezi și Matie, *Miturile Egiptului antic*. Buc., Editura științifică, 1958, cap. *Drama religioasă egipteană și însemnătatea ei politică*. Preoții mascați oficiază ritualul dramatic. Se desprind pe rînd din „cor” pentru a juca rolul unei divinități (*ibidem.*, p. 74). Pentru legătura acestor misterii cu ritualurile populare și pentru actorii ambulanti în genul lui Tespis cf. *ibidem*, p. 86.

uman redus la dimensiunile unei drame lumești. În mod similar misterele medievale conviețuiesc cu drama liturgică a „mizei” (ceremonie care figurează numai simbolic „Pasiunea lui Crist”).

Momentul apariției actorului în drama greacă nu poate fi confundat cu desprinderea solistului din grupul coreuților, oficanți ai cultului dionisiac. Structura lirică a tragediei arhaice, definită mai exact ca un oratoriu sau o cantată corală (numele ei înseamnă „cântarea țăpului”) a creat necesitatea dialogului de tip coral cu strofă și răspuns antistrofic sau cu replici vorbite (în tetrametru trohaic) la frazele cîntate de coreuți (așa numita „dicțiune epirematică”) ¹. Cîtă vreme protagoniștii dramei erau horegii și corurile înseși, dialogul liric consacrase aceste forme tradiționale; era extrem de greu, însă, ca într-un spectacol ritual, să se facă abstracție de cor și să rămînă în scenă acei ἐξάρχοντες emancipați (conducătorii grupului coral) pentru a susține singuri dialogul. Inovația actorului trebuie să-și facă drum în spiritul tradiției lirice, corurilor să li se dea un auxiliar care să sporească interesul situației dramatice. După cum arată numele, ὑποκρίτης în afara prologului și a tiradelor (— ῥήσεις — în care se adresează direct publicului pentru comentarii), mai are menirea de a răspunde în replici scurte de tip epirematic. De fiecare dată corul păstrează inițiativa întrebărilor, iar hypokrites se limitează la răspunsuri informative. Dacă dialogul ar fi susținut la paritate, într-un schimb firesc de replici dintre coreuți și actori, nuanțele interpretării corale s-ar contopi într-un amalgam diform. Cel mult, se poate admite o alternanță simetrică de întrebare și răspuns în replici egale de două sau de trei versuri (*stihomiti*). Adesea în tragedia arhaică (mai cu seamă în reprezentația prototip pe care încercăm s-o reconstituim cu ajutorul tragediilor sau a ritualurilor străvechi) personalitatea actorului ne apare ca un fel de replică sau dedublare a corifeului (χορυφαῖος sau *horeg*). Corul poate avea un prieten sau o rudă; e cazul lui *Danaos* în „Rugătoarele” — tatăl danaidelor; *Okeanos* în „Prometeu” — tatăl oceanidelor; *Pelasgos* protectorul danaidelor etc. În alt rol apare un dușman (crainicul, dușman al danaidelor, *Penteu*, prigonitor al bacantelor), premergătorul celebrului antagonist, element dinamic care determină cu timpul predominanța actorului și a conflictului dramatic. Trebuie să admitem de asemenea existența unui cor antagonist menținut pentru simetrie în dramele arhaice, deoarece conflictul se putea reda numai prin dialogul corurilor antagoniste. Un asemenea personaj colectiv nu apare pe scenă în „Rugătoarele”, dar acțiunea și legenda presupun implicit existența sa. Mă refer la corul feciorilor lui *Aigyptos* care figurau probabil ca personaje într-o versiune străveche a ritualului dramatic care ar fi precedat tragedia lui *Eshil*.

Actorul din perioada arhaică nu se identifică, așadar, cu solistul sau conducătorul corului care va rămîne o individualitate distinctă în

¹ Pentru Walther Kranz, *op. cit.*, p. 14 dialogul de tip ἐπιρρηματικόν este nucleul în jurul căruia s-a format tragedia; același rol li revine *parabazei* la geneza comediei: „Wie das Schwesterspiel der Komödie den eigentlichen Kern, um den die übrige Handlung herumwuchs, die Parabase, viele Jahrzehnte lang unversehr erhalten hat, so hat auch die Tragödie der Frühzeit treu die Keimzelle ihres Spieles bewahrt: es ist das zwischen Chor und Hypokrites spielende Epirrhematikon”.

tragediile în care ansamblul coreuților deține funcția de protagonist. Exemplu clasic, „Rugătoarele” lui Eshil ne înfățișează drama unei colectivități: corul danaidelor susține până la deznodământ rolul principal. La introducerea actorului, lăsând corului funcția de protagonist, primii dramaturgi au complicat intriga prin adăugarea personajului care figurează ruda corului, dușmanul sau protectorul său. Spre deosebire de cor, actorul nu era obligat să stea în permanență pe scenă. Ieșind în culise el putea să-și schimbe personalitatea; cu diferite măști și costume izbutea să apară în două sau trei roluri diferite.

Aspectul cel mai interesant al acestui stil de interpretare îl constituie reticența dramaturgului de a introduce doi actori diferiți. În primul rînd se invocă aici specificul interpretării lirice: nu existau încă formele unui dialog vorbit care să permită un schimb susținut de replici între două personaje izolate. În al doilea rînd, se poate vorbi de un scrupul religios, cîtă vreme noțiunea de personaj colectiv (corul și reprezentantul său horegul) se integra într-o concepție sacrală a interpretării dramatice. Față de situația din tragedia arhaică, raporturile se inversează în tragedia clasică unde corul figurează ca un confident al protagonistului și ca un martor imparțial care asistă la desfășurarea conflictului. Cînd recitativul coral nu umple intervalul dintre două epizoade dialogate, corifeul ține isonul unui personaj în vorbire epirematică (uneori se întîmplă să dea cîteva răspunsuri finale după o tiradă lirică — *threnos* sau *comos* debitate de un actor —; aici corifeul se comportă ca un *hypokrites*!)¹.

Am semnalat fenomenul de „diviziune a muncii”, inovație în urma căreia poetul a lăsat în sarcina unui interpret special rolurile actorului. Separarea funcțiilor a cunoscut o evoluție similară, întrucîtva, cu dezvoltările identificate de antropologi la execuția corurilor populare. Punctul de plecare îl constituie artistul care a luat inițiativa lansării unor teme reluate în refren de ansamblul interpreților și care se consideră autorul cîntecului respectiv. Am arătat, însă, că horegul sau corifeul din tragedia arhaică nu trebuie confundat cu acest *ἑξάρχων* — improvizator plin de fantezie. La greci funcțiile s-au separat într-una, pornind de la un fascicul de atribuții concentrate în mîna unui singur artist. Rînd pe rînd se delimitează domeniul unor individualități distincte: tragedia se organizează ca spectacol înzestrat cu accesoriile scenei, artiști profesioniști și un autor care își dobîndește drepturile, ajungînd să semene cu persoana „literaturului” din timpurile moderne (mă refer în special la situația dramaturgului din epoca tîrzie).

Schematic fazele procesului pot fi consemnate după cum urmează:

1. Un artist priceput în interpretarea corală sau orhestică hotărăște să introducă rolul actorului, element complementar corului. Ca să încerce efectul acestei inovații, deține el însuși rolurile actorului, improvizînd eventual unele răspunsuri sau modificîndu-le după inspirația momentului. Acest reformator încarnează tipul artistului popular de inițiativă, cel care prezintă, comentează și însuflețește spectacolul în „*Commedia dell'Arte*”. Pentru a obține un efect unitar, „maestrul de

¹ Cf. situația descrisă de Walther Kranz, *op. cit.*, 244 și urm.

orhestică” al epocii străvechi se preocupă în același timp de compoziția unui poem cu ritmuri sugestive pentru cor instruind el însuși ansamblul coreuților.

2. Cu timpul actorul a fost integrat în tradiția interpretării dramatice; se scriu poeme speciale pentru cor și hypokrites. Actorul devine un profesionist ales de poet ca să dețină noua atribuție. Ca maestru al corului și dramaturg, acesta din urmă (poetul) promovează noul stil de interpretare și face școală printre amatori. Dintr-o dată numărul elementelor care asigură reușita unui spectacol dramatic se ridică la trei: poetul, regizorul al corului; actorul care deține mai multe roluri; corul și horegii săi (de obicei ansamblul coreuților se împarte în două grupuri).

3. În perioada clasică, deși se interesează de aproape de problemele execuției, poetul lasă în sarcina unui χοροδιδάσκαλος instruirea și regizarea corului. Grupul coreuților și conducătorul său dețin o funcție complementară rolurilor interpretate mai întâi de doi, și apoi de trei actori. În afara poetului care a ieșit din sfera interpretării, distingem: un χοροδιδάσκαλος (maestru al corului), trei actori, grupul coreuților.



Stadiul inițial din care s-au desprins aceste transformări calitative ridică problema interpretării dramatice în perioada în care întreaga acțiune era susținută de ansamblul coreuților. Traducând mărturia lui Atenaios despre dramă am redat termenul de ὄρχησις τοῦ χοροῦ prin „pantomima corului”. Soluție de compromis pentru a face mai accesibilă noțiunea spectacolului care nu-și are un corespondent exact în analele teatrului european. Arta primilor dramaturgi consta din compunerea unui text cu ritmuri bine marcate și din coordonarea mișcărilor (atitudini orhestice σχήματα) după formula ritmică a poemului, susținută melodic de acordurile instrumentelor. Debitînd recitativul, interpreții calcă în ritmul unei rostiri care se împletește cu progresiunea lor fascinantă, figurînd parcă un îndemn interior. Iluzia necesității interioare care conferă mișcărilor o expresie plastică, figurativă, corespunde necesității reale de a concretiza valorile cuvîntului poetic: îmbinarea silabelor redată prin mișcări sacadate pentru silabele scurte și pauze sau pași apăsați pentru silabele lungi.

În societatea primitivă, cel care vorbea sacadat, pășind în ritmul cuvintelor sale, executa probabil un ritual magic: gestul trebuie să conștinească „lucrarea” cuvîntului, ca și cum oficiantul se lega să îndeplinească sau contribuia la realizarea faptelor despre care vorbea, legate de diferitele aspecte ale vieții materiale ale societății și în primul rînd de asigurarea reușitei la vînat, pescuit, fertilizarea pămîntului etc.¹ Dintre termenii care desemnează cele mai vechi unități metrice din poezia cultă a grecilor două cuvinte păstrează amintirea acestei întrebuițări cultice. *Dactilii* își datorează, probabil, numele confrerii de preoți care-și aveau riturile de inițiere pe muntele Ida în insula Creta². *Spondeul* este ritmul

¹ Cf. M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive*, Buc., Ed. științifică, 1957, p. 134 și urm.

² *Dactilii* din legendă sînt identificați la un moment dat cu fături mitologice, *cureții*, apoi denumirea se aplică și preoților Cîbelei, *corybanții*. *Dactilii* sînt pitici fâurari, apoi în general

formulelor de libațiune când se încheiau tratate de pace sau alte înțelegeri sancționate prin formule sacramentale (*spondai*). Pe cât se pare la ceremonialul latin al *lustrației*, aspersiunile pentru purificare se execută și ele în ritmul formulelor scandate o dată cu mișcarea circulară a officianților¹.

Dacă gesticulația ritmică a corului ar deriva dintr-un „joc” de factură banală (*χορός*, hora sau dansul circular caracteristic pentru aria balcanilor)² ar fi necesar să reconstituim modalitatea prin care pașii sau înaintarea procesională concretizează ritmul silabelor. În ce dans folcloric pașii urmăresc cantitatea silabelor (unități silabice îmbinate în metru) și executanții recită ei înșiși cuvintele partiturii lirice? Chiar dacă dansatorii au suflul necesar pentru a debita un cântec, în același tempo cu mișcările lor, cuvintele pot fi cel mult adaptate unui ritm care să nu distoneze cu figurile coregrafice: de o suprapunere perfectă a celor două planuri interpretative nici nu poate fi vorba. Tocmai pentru a reda fidel durata silabelor coreuții pășesc în ritm procesional. Corul circular în jurul altarului de sacrificiu — pe locul orchestrei poate fi comparat cu ritul *lustrației*: aceeași evoluție lentă și armonioasă a grupului de officianți.

Prin ceremonialul actului ritual (*δραμα* în accepțiunea arhaică) expresia verbală capătă un conținut activ pe care nu-l au de obicei cuvintele, legate de anumite aspecte ale vieții sociale, într-o epocă în care exista „o dominare aproape totală a omului de către natura exterioară lui, natură neînțeleasă și străină pentru dînsul”³.

Corurile tragice au depășit faza sugestiei (referindu-se la unele practici străvechi, istoricii religiilor menționează „rituri de fasci-

meșșugari pricepuți, ființe cu însușiri supranaturale pentru oamenii care nu cunoscuseră încă prelucrarea metalelor în pragul epocii bronzului. Pentru numele lor care amintește porecle foarte des întâlnite în basmele folclorice (cf. Petit-Poucet sau Däumeling) vezi și explicațiile lui Pollux, *Onom.*, II, 156. Izvorul principal rămîne Apollodor, *Κατάλογος* veiv. De acolo se inspiră Diodor Siculus, V, 64, 65. Pausanias V, 7, 6; Strabon, X, 473. Dactilii au fost puși în legătură cu Rhea correspondentul cretan al Cibelei frigiene, ei l-au dădăcit pe copilul Zeus.

Muzica instrumentală în societățile gentile este un apanaj al meșșugarilor, de aceea Dactilii vor fi investiți în a moment dat cu apanajul muzicii instrumentale, considerată un dar al Muzelor (Pollux, *Onom.*, II, 156; vezi și K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1899).

¹ Pentru *lustratio* se poate consulta articolul corespunzător din Pauly-Wissowa, *Real-Encyklopaedie*. Totuși lipsește o interpretare antropologică a manifestărilor rituale. Pentru celebrarea libațiunilor este semnificativă titulatura *ἐπισπονδορχηστικί*, slujbași ai cultului, trei la număr, atestați pe lângă θεόκολοι și σπονδοφόροι la Olympia (cf. Dittenberger, *Inscriptionen v. Olympia*, 214 și L. Weniger, in *Klio*, V, 1905, 209). Desigur că acest „maestru de ceremonii” scandează procesional (cum arată denumirea de *δρχηστικός*) o formulă sacramentală.

² De obicei *δρχησις* desemnează dansul interpretat de un solist, *χορός* sau *χορεία* dansuri executate de un ansamblu. Totuși, noi am ales *δρχησις* ca termen convențional fiindcă sensurile cuvintului înglobează coregrafia savantă apoi *pantomima* și chiar acrobația. Nu ne referim în lucrarea noastră la genurile pur coregrafice din categoria *δρχησις*. Este preferabil totuși să întrebuițăm acest termen pentru stilul de interpretare al corului, deoarece epitetul „coral” sau cuvîntul *χορός*, rămîn apelative cu o sferă prea largă.

Recitative scandate în mers au primit, e drept, și denumiri speciale: *προσόδια* și *θεωρία* — procesionale, *ἐμμελείαι* — dansurile din tragedie și ritualuri de comemorare a eroilor.

³ K. Marx și F. Engels, *Opere alese în două volume*, vol. II, ed. a II-a, Buc., E.S.P.L.F.P., 1955, p. 273. Vezi și A. F. Losev, *Современные проблемы изучения античной мифологии*, în *Вестник истории мировой культуры*, 1957, nr. 3: „Trebuie să subliniem că în formațiunea comunei primitive omul înțelegea cel mai bine relațiile gentilico-tribale care îi erau cel mai apropiate; pe baza acestei realități pe care o înțelegea cel mai bine. el își crea o părere despre natură, societate și întreaga lume și, din această cauză, pentru el,

nație")¹; ritmul exprimă o stare sufletească, gesticulația reprezintă concretizarea ingenioasă a conținutului de idei izvorât din realitățile vieții materiale². Pe de altă parte, pantomima corului nu încearcă să redea prin gesturi ceea ce se poate spune în cuvinte; ritmica interpreților urmărește inflexiunile unui recitativ conferindu-le o dimensiune nouă: mișcarea fizică. Cum se proiectează pe un zid palele vâpăilor, expresia fidelă a metrului desfășoară figurația pașilor, evoluția stărilor interioare: recitativul amplu și solemn, expresia încrederii (cf. *Agamemnon*, v. 105 sq. dactili și spondei); apăsât și sonor pentru împlinirea unor dorinți (*Agamemnon*, v. 160 sq. tripodii trohaice catalectice); pățimaș și jalnic cu pasul înalt, suspendat o clipă ca să zvicnească din nou în sacade (iambi și tribrahi în versuri catalectice); ritmurile indignării și ale deznădejdiei (cf. în corul din *Eumenide* v. 837 sq. — bahic IV — când Atena hărăzește divinităților împlinzite noua lor menire —) etc.

Pasul ascultînd docil de articulațiile vorbirii, tragedia corală nu era interpretată ca un *melos* oarecare; de aceea am preferat termenul de „recitativ”, iar mișcarea interpreților am calificat-o drept „progresivă”. Pe de altă parte nu vom încadra evoluția coreuților printre manifestările pur coregrafice. Gesturile alcătuiind un limbaj convențional, ritmica tragediei arhaice aduce mai degrabă cu baletul clasic, *dansul programatic*. Lirismul și metafora gestului transpun alegorii sau exteriorizează inefabilul: patima, elanurile iubirii, dilemele sau bucuria exultantă etc. Dar, în timp ce coregrafia pură dezvoltă un libret care se „citește” din atitudinile executanților, corul insistă asupra cuvintelor, proiectează valorile sale afective. Pe scena teatrului modern deambulația actorului în timpul unui monolog, cu opriri și elanuri subite, cu apostrofe din mers sau gesticulație monotică, ar izbuti să ne dea iluzia agitației interioare care pune stăpînire pe coreuți. Să presupunem însă că un spectacol întreg ar dubla recitarea cu diverse ritmuri orhestice, studiate după indicațiile textului: gestul susține *da capo al fine* o dicțiune lirică, un fel de vorbire emfatică, cum este dialogul cîntat al operei.

Dacă ar fi să parafrazăm unele constatări din estetica lui Lessing dansul programatic și recitativul corului de tragedie „desfășoară” enunțul verbal, un conținut epic *stricto sensu* turnat în tiparele figurației plastice³. Astfel drama lirică povestește, dezbate și totodată propune spectatorului „tablouri” cu figurația lor măiastră. Fără să încremenească într-o figurație statică, spectacolul se construiește, totuși, sculptural, nu decurge ireversibil din succesiunea liniară a momentelor dramatice. Efec-

cea mai convingătoare explicație a naturii era cea cu ajutorul relațiilor gentilece. Iată de ce cerul, aerul, pământul, marea, lumea subpămînteană și întreaga natură s-au dovedit a fi pentru el doar o imensă comunitate gentilică, ai cărei reprezentanți sînt în mod obligatoriu ființe vii de tipul omului, avînd anumite relații de rudenie și reproducînd colectivismul primitiv al primei formațiuni istorice”.

¹ G. Méautis a discutat aceste probleme în *Mythes inconnus de la Grèce antique*, Paris, 1919; capitolul *Dionysos ou le pouvoir de fascination*, p. 35—53. cf. și A. F. Losev, *op.cit.*

² Vezi și M. O. Kosven, *op. cit.*, p. 148 și urm.

³ Vezi constatările marelui estetician din *Laokoon* (ed. romînă din *Opere*, București, 1958, p. 151 și urm.) despre „imitația succesivă” caracteristică narațiunii epice și imitația simultană a operelor plastice.

tele se acumulează prin repetarea și descompunerea gestului (pasul amănunțeste recitativul, reia mișcările o dată cu revenirea metrului, după cum în balet poante și piruete se succed în evoluții savante). Chiar tragedia clasică păstrează cadența amplă a construcțiilor simetrice: patru părți dialogate (ἐπεισόδια) se întretaie cu meditații lirice ale corului (στάσιμα); înăuntrul părților lirice ritmurile *strofei* se repetă în *antistrofă*; întregul poem dramatic este încadrat de câte o procesiune a corului (πάροδος inaugural; ἔξοδος final).

Fiindcă nu redă de-a dreptul întâmplările de pe scenă, ci figurează liric reacțiile personajelor, interpretarea coreuților se deosebește de pantomima „anecdotică” (imitația care aduce pe scenă adevărate bătălii, răpiri și dueluri, farse de arlechin sau povestiri comprimate în câteva „tablouri animate”). Martin P. Nilsson încearcă să-și imagineze la obârșia dramei o pantomimă rituală a culturilor dionisiace¹: după sfîșierea țapului — Dionisos, oficianții care s-au mînjit cu sîngele victimei își dispută hălcile de carne crudă, molipsindu-se parcă de pornirile menadelor, dorind să celebreze cu aceleași apucături domnia unor forțe de neînfrînt ale vegetației veșnice. Ne depărtăm astfel de premisele reale care au hotărît specificul mișcării procesionale a coreuților.

Interpreții tragediei corale nu sînt disponibili pentru orice acțiune mimetică fiindcă le lipsește libertatea deplină a gestului: coregrafia lor aproape simbolică se concentrează asupra suportului verbal (textul pe care și l-au însușit înaintea *figurației*). Iată de ce drama preclasică din Atica nu este un spectacol primitiv, deși îi lipsește acel fior dramatic care însuflețește tragedia clasică după introducerea actorului: acțiunea vie, ciocnirea personajelor într-un dialog sobru și uscat (cum este celebra confruntare dintre păstor și Oedip sau polemica dintre Antigona și Creon).

Am revendicat în legătură cu această manifestare premergătoare (drama arhaică) termenul de recitare *orhestică* pentru a însuma caracteristicile definite pînă aici. “ὄρχησις” capătă astfel o semnificație convențională specifică, mai restrînsă decît sensurile date de dicționar, diferențiate o dată pentru totdeauna de χορός și derivatele sale moderne (cor, corist, coregraf, coregrafie etc.).

În perioada arhaică a literaturii grecești (secolele VII, VI), măștile coreuților mai exercită încă fascinația lor asupra spectatorilor; efectele de sugestie care au fost încercate de-a lungul veacurilor se suprapun mijloacelor de expresie perfecționate de lirismul coral (Stesihoros, Arion, Bacchylides, Pindar).

O dată stabilit principiul interpretării corale trebuie să căutăm în modalitățile de expresie care dau viață cuvîntului ritmat amprenta tradiției artistice schițate în rîndurile de mai sus. Ne vom convinge astfel de o tendință inerentă mișcării procesionale: executanții devin pe nesimțite actorii narațiunii lirice pe care o debitează cu inflexiuni nuanțate ale glasului și ale trupului.

¹ Studiul din *Neue Jahrbücher*, XXVII, p. 609 și urm.

RECITAREA MELODICĂ ÎN RITMUL MIȘCĂRII COREUȚILOR

Mișcarea orhestică sau scandarea rituală (în accepțiunea exactă reluată de noi) datează din vremuri străvechi. Totuși, în afară de figuri arhaice, cum ar fi aceea a lui *Olen*, nu avem nici un nume de artist-compozitor pînă la corintianul *Eumelos* prin secolul VIII. Urmează intervalul de un veac pentru care nu dispunem de nici o informație istorică. Cînd apare din nou ca o formă artistică, în a doua jumătate a secolului VII, reprezentarea corală este asociată cu religia apolinică. Situație firească, de vreme ce creația poetică și interpretarea poemelor, ori de cîte ori aceste îndeletniciri au fost considerate o profesie, au stat mereu sub patronajul lui Apolon și al muzelor, singura întrecere dintre poeți care poate primi calificativul de „preistorică” fiind concursul instituit la Delfi (după mărturia lui Pausanias în zilele lui *Filammon și Hrisotemis*)¹.

Pentru arhaicele ritualuri apolinice sînt atestate coruri: peanurile atestate de Homer, imnurile către Eileithyia, partenile din Delos menționate în imnul homeric către Apolon Delianul². Din vremuri imemorabile în toate comunitățile doriene corurile fuseseră asociate cu festivalul pandorian în cinstea lui Apolon „Karneia”. La Sparta aceste manifestări degeneraseră în ritualuri interpretate după modelul altor datini folclorice, pînă la învierea din secolul VII cunoscută sub numele de a doua renaștere poetică, în vremea școlii lui *Taletas*³.

Eclipsarea artei corale pentru o perioadă îndelungată de timp se datorează unui întreg concurs de împrejurări. La cauze interne care țin de natura dicțiunii ritmate se adaugă considerente de ordin extern: schimbarea configurației sociale, slăbirea unor tradiții culte etc. La un moment dat dansurile populare și în general tot ce intră în categoria χορός (Dionisos primește adesea epitetul de φιλόχορος, probabil de la horele menadelor), trebuie deosebit de recitarea orhestică. Această separație a genurilor nu se opune însă supraviețuirii unor forme artistice mai elaborate, prin intermediul datinii populare care-și revendică din nou drepturile cînd statul și artiștii profesioniști se întorc la o tradiție arhaică. Oricît de aproximative ar fi cunoștințele noastre despre arta corală, ne dăm seama că elementele constitutive au fost împrumutate unor arii de civilizație diferite. După proveniența lor le vom împărți în trei categorii:

a) fondul egean care în ultima instanță a iradiat influențele sale din Creta⁴,

b) elementele miceniene și vechi helenice,

c) contribuția traco-frigiană și alte influențe din Asia Mică (în special Lidia, Misia și aporturi care au pătruns din Egipt).

După toate probabilitățile, ritualul de recitare a formulelor sacre sau îndemnurile scandate în ritmul eforturilor fizice (la muncile agricole,

¹ Pausanias, X, 7, 2. Data verosimilă pentru inaugurarea concursului pare a fi 582 î.e.n.

² Imnul homeric pentru Apolon Delianul, v. 150.

³ Literalmente „a doua ctitorie” — δευτέρα κατάστασις — o nouă școală de compoziție după ctitoria lui Terpandru. Cf. *Testimonia* din Edmonds, *Lyra Graeca*, Londra, 1952, p. 34 și urm.

⁴ Cf. Athenaeus, V, 181 b și Angelo Mosso, *Scavi di Creta*, p. 259 urm. Pentru epoca miceniană este reprezentativ genul μολπή, discutat mai departe p. 51. Cf. Homer, *Il.*, XVIII 492—95; 567—72, 590—607; XVI, 617; *Od.*, VI, 65. Deși nu face distincția între recitativ scandat și orhestică pură, este instructiv capitolul *Saltatio* din Daremberg-Saglio.

grădinarit etc.) își au obirșia la Creta, în era minoană și apoi la greci în epoca de înflorire a Micenei. Încă de pe atunci manifestările pur coregrafice se dezvoltă divergent, fiind incluse cu timpul în sfera improvizației sau a divertismentului. Printre ritualuri aflăm de un dans procesional în arme $\pi\acute{\upsilon}\beta\acute{\rho}\rho\iota\chi\omicron\varsigma$ sau $\epsilon\nu\omicron\pi\lambda\omicron\varsigma$ $\theta\rho\alpha\chi\eta\sigma\iota\varsigma$ ¹. Executanții fac parte dintr-o confrerie războinică sau de inițiați din Creta; *coreuți* officianți ai vechiului cult htonic consacrat lui Zeus pe muntele Ida. Faptul că această manifestare se transformă mai târziu într-un dans-pantomimă de tip banal, asociat Atenei sau lui Dionisos, dar nu degenerază într-un joc lipsit de semnificație ne arată clar tendința mișcării orhestice de a recurge la forme dramatice.

Metrul cretic — U — (un pas în trei), alături de formele arhaice ale dactilului și de anapest, se numără printre cele mai vechi ritmuri străine cunoscute de greci după coborirea lor în bazinul mediteranean. Marșuri războinice, lucrări agricole și meșteșuguri, festivități ale cultului sau ceremonii mai speciale de inițiere au fost însoțite de ritmuri orhestice care scandau imnuri, formule de invocatie, îndemnuri, incantații.

Dactilul preluat din centrele civilizației egeene se adaptează greu dicțiunii grecești, al cărui ritm firesc se potrivește mai bine cu versificația iambo-trohaică. Trecând dintr-o limbă în alta, adaptat unei recitări melodice, metrul afectează însușirile fonației: timbru, intensitate și durată. Regulile versificației dactilice respectate în epopee exclud succesiunile de trei silabe scurte, frecvente în limba greacă, precum și combinațiile — U — sau — — U —. Un canon metric atît de pretențios nu s-a constituit desigur prin complicarea versificației autohtone; de aceea ipoteza adaptării dintr-o limbă străină se arată mult mai plauzibilă. Acest proces a întîmpinat însă dificultăți destul de considerabile. Pentru cine studiază din punct de vedere istoric versificația dactilică — în poezia elenilor se reliefează două categorii de fapte care ne orientează în direcții diferite (coordonate semnificative pentru interpretarea tuturor problemelor mari legate de versificația greacă). În primul rînd ne surprinde acțiunea profundă exercitată de ritm asupra cuvintelor ca și cum vorbirea ar fi subordonată mișcării: melodie sau gesticulație ritmică. Urmărind această direcție asistăm la desfășurarea perioadei ritmice interpretate de coreuți. Mai târziu, de la expresia lirică fascinantă figurată prin gesturi se aprinde scînteia gesticulației dramatice impregnată totuși de lirism și de sensuri figurate în tragedia arhaică. Altă coordonată trece prin labirintul formelor mai tiranice de versificație; modulația ritmică vie este supusă unei cadențe fixe, țintuită de formula versului. Unitatea de ritm — picioarele — vor fi subordonate unor perioade mai cuprinzătoare cu accentuarea fixă — metrii. Apar în vers poziții sau picioare privilegiate pentru ținuta tonului, pentru accentul de intensitate și pentru pauze — cezuri. Mișcarea se desprinde astfel de reprezentarea ei concretă: pasul și gesticulația recitatorului — coreut. Executantul cîntă sau declamă singur melopeea sa. Dacă vor să-l acompanieze, coreuții în cel mai bun caz urmăresc cadența regulată a metrilor; prea puțin contează modulația silabelor, ritmul cuvintelor. Bătaia-

¹ Cf. materialul interpretat de Séchan în articolul *Saltatio*, precitat. Vezi de asemenea Emmanuel, *De saltationis disciplina apud Graecos*, p. 31—65.

timpilor accentuați ține locul oscilației periodice a duratelor interpretată mai înainte spontan după configurația ritmică a cuvintelor. Marcarea intensă a timpului accentuat devine o constantă a interpretării solistice (monodia). Trăsătură la fel de caracteristică pentru recitățile homerice de prin secolul VII cît și pentru toată producția lirismului monodic din perioada marilor artiști eolieni (Safu, Alceu, Corinna). Aceste genuri poetice interzic „desfacerea” timpului accentuat, substituirea silabei lungi prin două scurte echivalente ($\bar{\text{—}} = \cup \cup$), tocmai, fiindcă tonul trebuie să insiste asupra duratei marcate prin *ictus* (bătaia timpului tare).

O dată stabilite aceste coordonate ar fi interesant să deslușim în substratul versificației dactilice — cel mai arhaic ritm pentru care ni s-au păstrat documente scrise — cum poate fi definit stilul arhaic al dicțiunii ritmice. Versul care ni s-a păstrat nouă, hexametru rigid, poate fi considerat oare indisolubil legat de ritmul pe care l-a subordonat formulei sale? Oricît de temerară sună întrebarea înlesnim cercetarea noastră dacă deosebim exigențele versului de modificările caracteristice pe care le impune ritmul cuvintelor. Mai exact, acolo unde observăm alterări excepționale ale cuvintului sub acțiunea ritmului dactilic, nimic nu ne autorizează să punem pe seama hexametruului (unitate de versificație) o acțiune deformată pe care nici un alt vers din repertoriul formelor metrice elenice n-a exercitat-o asupra materialului pe care-l oferă limba. În versificația dactilică s-au moștenit unele scandări muzicale care datează probabil din perioada în care modulația ritmică nu era stînjinită de constrîngerea versului (există deci numai constrîngerea ritmului).

Astfel, recitatorii și poeții hexametrilor homerici mai întrebunțează procedeul unei lungiri arbitrare pentru necesitățile metruului. Cel mai interesant fenomen a primit de la gramatici denumirea de *διέκτασις*, „distensiunea” silabei lungi provenite din contracție. Printr-un compromis curios, la verbele contrase aedul articulează forma desfăcută, păstrînd totuși timbrul vocalei contrase; —*αω*— apar sub forma —*οω*— ca și cum s-ar fi produs o asimilare: *μνώνοντο*, λ 287 pentru *μνάοντο*; *έίλας*, τ 374 pentru *έίεις*; *δρόρωτε* Δ 347 pentru *δράοιτε*; *μαιμώωσι* N 75 pentru *μαιμάουσι*.¹

Iacob Wackernagel a explicat natura procedurii arătînd că avem de a face cu o notație muzicală cum se obișnuiește adesea în scrierea textelor care însoțesc un portativ, pentru a se indica ținuta suplimentară a tonului: se notează *θαίξσω*, (I 194) *έράσθε μνάσθαι* (*α*, 39) *μαιμώωσι* (N, 75) fiindcă era necesară obținerea unui timp suplimentar. În toate cazurile citate mai sus se poate vorbi de o modulație ritmică în stare să altereze timbrul vocalelor; în cel mai bun caz formele corecte ar suna: *μνάεσθαι*, *μαιμίωσι*, *θαίξσω*, *έράεσθε*.²

Se spune de obicei că aezii nu erau conștienți de operarea unei asimilări; ei cunoșteau formele contrase (care apar acolo unde o permite metrul *ἀμῶεν*, *ἀρᾶται*, *ἰάτο*, *ἦυδα*, *διφῶν*, *ένάμων*), le-ar fi substituit celor desfăcute, dar, în felul acesta, nu mai obținem același număr de picioare. Iată de ce ei păstrează forma necontrasă cu timbrul vocalei con-

¹ Cf. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer*, p. 66 și urm.

² Exemple în Chantraine, cap. *διέκτασις* „Distension”, din *Grammaire Homérique*, Paris, 1953.

trase. Dar, pe lângă durata obținută prin menținerea grupului ne-contras, adeseori una din scurtele acestei secvențe este lungită suplimentar. Astfel vom întâlni secvențe :

ε. 122, τῶφρᾶ | cī | ἡγᾶ | ἄσθε̄ θε̄ | οι

pentru | ἡγᾶεσθε θεοι

sau pentru | ἡγᾶσθε̄ θεοι

T. 164 θυμφ γε μένοιῶν|ᾱ̄ | πῶλε̄|μῑζειν

pentru μένοιῶεῖ | πῶλε̄μῑζειν''

Față de structura cuvintelor rapsozii și-au luat libertăți care nu pot fi calificate totdeauna drept „conservarea unor forme arhaice sau născocirea unor soluții de compromis”. *Chantraine* face o deosebire netă între cuvintele adaptate la metru prin modificarea structurii lor ritmice (lungiri metrice propriu-zise sau homerice) și libertăți metrice determinate de poziția cuvintelor în cadrul unui hexametrul¹. În ciuda reticențelor exprimate de acest filolog se vedește totuși în asemenea cazuri acțiunea versului asupra materialului limbii. Din *prima categorie* cităm exemplele silabelor cu o durată (cantitate) variabilă. Același cuvânt, numele zeului Apolon este scandat cu ᾱ̄ în A 14 : . . . ἐκῆβῶλοῦ 'Ἀπολλῶνός (la fel în A 21, 36 etc.); dar cu ᾱ̄ în A 507 νεμεσῆσε δ 'Ἀπολλῶν (cf. și B 371, O 220 etc.). Mai semnificative sint lungirile care ne arată în ce fel *modulația ritmică* alterează timbrul vocalelor. Astfel apar formele οὔρα (E 666) pentru ὄρα, μαχεόμενον (403) pentru μαχούμενον, ἐρείομεν (A 62) pentru ἐρέομεν etc. Din fericire grafia notează aceste lungiri pe care metricienii s-ar fi străduit altminteri să le motiveze prin tot felul de interpretări.

Libertățile metrice determinate de poziția cuvintelor în cadrul hexametrului apar probabil mai târziu, când ritmul dactilic nu mai poate fi conceput deosebit de versul compus din șase picioare, când bătaia puternică (*ictus*) nu mai admite „desfacerea” timpului tare. — În perioada „modulației” se mai întâlneau totuși pe cât se pare răsturnări de ritm, substituții prin *anapești* :

I,5 βῶρεῆς καὶ Ζεφυρῶς . . .

χ 195 βῶρεῆ καὶ Ζεφυρῶ . . .

sau tribrahi

β 818 . . . θωρήσονται μεᾶδῶτες ἐγχείησι

E 371 . . . δ' ἀγκὰς ἐλάζετο θυγάτερᾶ ἦν

Mai târziu nu se cunosc decât licențe prozodice în locuri privilegiate ale versului :

— silabă scurtă în jumătatea accentuată a primului picior, așa-numitul στίχος ἀκέφαλος; τὰ περικάλᾳ în Φ 352 διὰ (în α 375 etc.)

— scurtă în prima jumătate a piciorului στίχος μείουρος (ἐφίεις în A 51, δῶκος în B 26, μ 318).

— silabă scurtă lungită la cezură (în α, 326 εἴατ' ἀκούοντες ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἀείδεν etc.).

¹ *Op. cit.*, cap. „L'adaptation des mots au mètre”, în special, p. 105.

Cu privire la scandarea muzicală a cuvintelor discutate mai înainte, cercetătorii s-au referit la interpretarea textului pe melodia unui cântec. În poezia greacă ar fi cazul monodiei, categoria cântecului solistic din care face parte și recitarea epică. Totuși lirica monodică, deși a recurs la un stil asemănător de interpretare — acompaniament cu instrumente de percucie (λύρα, φόρμιγγι, βάρβιτος) pentru marcarea timpului tare (*ictus*, bătaia) — nu a continuat tradiția adaptării muzicale a cuvintelor; s-a mărginit cel mult la folosirea unor asemenea forme cu silabe lungite moștenite din patrimoniul dialectului epic. Efectiv, nu orice declamație cântată notează riguros ținuta silabelor. Cadența marcată puternic, ritmul intensiv se dispensează de o proporție armonioasă a duratelor.


Or, în repertoriul formelor homerice procedeul notației speciale pentru lungiri, este semnificativ mai ales dacă ne referim la mentalitatea interpreților. Cu timpul artiștii greci, creatorii poemelor epice și-au însușit deprinderea. Totuși ei aplică procedeul unui număr limitat de forme. Înainte de constituirea poemelor homerice, la frigieni, cretani sau micenieni, asemenea tratări muzicale, nu erau probabil simple expediente de versificație. Etnografiile și colecționarii de folclor cunosc fenomenul din refrene sau formule stereotipe intonate în cor la ritualuri sau cu prilejul gesturilor sincronizate ale muncii colective¹. Așadar caracterul „modulației silabelor” poate fi explicat mai verosimil în lumina premiselor teoretice pe care le-am stabilit noi înșine mai sus: necesitățile mișcării fizice, ritmul imprimat coreuților-recitatori, de succesiunea duratelor din „partitura” declamată. Lungiri arbitrare ale silabelor n-au fost introduse de un solist (cântăreț) care se acompania singur. În schimb, cei care debitează o melopee și totodată dau viață cuvântului prin mișcarea trupului, au de partea lor autoritatea gestului armonios, un criteriu mai sigur care impune pazele și tărgănarea în isonul modulației flautului.

Îată deci originea unor adaptări la metru pe care le-a folosit mai târziu interpretarea monodică a versului epic. Vom ține seamă de perioada în care dactilul, după caracterizarea lui Atenaios, era un „ritm orhestic liniștit și mai nuanțat cu mișcările cele mai naturale” (*Deipnosophistae*, XIV, 629; cf. de asemenea Pollux, *Onom.*, II, 156). Nu putea fi vorba atunci de un vers cu anumite reguli, fiindcă existau numai fraze ritmice (κῶλα).

Veniți în Asia Mică cu ultimul val de migrațiuni indo-europene (sec. XII î.e.n.), frigienii s-au dovedit un factor activ al sincretismului cultural care a contopit tradiții ale popoarelor din Asia Mică cu elemente din civilizația miceno-egeană. În orice caz influențele orientale au favorizat dezvoltarea dansului procesional cu ritmuri de structură binară (măsura $\frac{2}{4}$) — ὄρχησις la care șirul executanților (cum va fi fost *teoria* de fete în procesiunea solemnă către Apolon Delianul) scanda o melopee; manifestare introdusă cu mult înaintea compozițiilor corale din epoca literară.

¹ Cf. Edmonds, *op. cit.*, p. 619 și refrenele discutate de noi la p. 51.

Deși se baza pe alternanțe cantitative, versificația indo-europeană nu cunoștea raportul riguros simetric între durata scurtă și timpul accentuat — durata lungă. Nu existau secvențe ritmice consacrate, bazate în mod exclusiv pe o structură binară a metrului (secvențele notate „ — = 00 ”; dactili, spondei, anapești, tribrahi). Îmbinarea armonioasă a cuvintelor nu obținea efecte speciale prin modulația silabelor. Dacă cercetăm procedeele artiștilor de școală care au versificat compoziții mai vaste, la principalele popoare indo-europene — șiruri de *ĕloka* tradiționale la indieni, balade lituaniene sau *bīline* rusești — foarte greu vom găsi analogul alterărilor sistematice ale cuvintului din repertoriul formelor homerice.

În schimb există puncte de atingere între modulația ritmică de structură binară străină indo-europenilor și configurația metrică a poemelor corale din epoca literară (secolele VII, VI î.e.n.). Cu privire la acest fenomen — „lirica mare” cum o numesc francezii — Antoine Meillet a demonstrat inanitatea oricăror tentative de interpretare a faptelor grecești prin comparația cu tipurile vedice : „Marea lirică rezultă dintr-o dezvoltare savantă care-și are punctul de plecare în Asia Mică (ca și la Creta, adăugăm noi) unde influențele străine (« non helléniques ») au intervenit în mare măsură”. Urmează exemple de ritmuri complexe cu trei timpuri și lungire suplimentară¹. Un raport asimetric exagerat marchează locul timpului tare :
 — / 000 (măsura $\frac{6}{8}$)  . Din punct de vedere al analizei ritmice asemenea raporturi își au originea în ținuta suplimentară a timpului tare : scandări de tipul „distensiunilor” homerice (care „dilată” și ele o secvență mai săracă de tip iambo-trohaic, transformînd-o într-un dactil, la fel cum ținuta prelungită a metrului binar îl transformă într-un gen ternar ; din — 00 căpătăm peonul — 000). Dacă ținem seamă de faptul că modulația ritmică în poezia corală evită pauze îndelungate cum sînt cezurile, sau terminațiile verbale suprapuse ultimului timp al metrilor, secvențele, de tipul — 000 înlesnesc o pauză infimă, detașarea ultimelor silabe fără ținută specială ; un repaus al coardelor vocale. La fel pentru bătaia cordului o revoluție completă în trei timpi comportă cinci unități de durată armonios repartizate : $\frac{1}{5}$ sistola auriculară — $\frac{2}{5}$ sistola ventriculară (conrac-

ție) și $\frac{2}{5}$ diastola (destindere)². Cu raportul — = 00 : căpătăm un peon II

ritmat astfel 0—00. În ciuda asemănărilor dintre versificația corurilor și modulația primitivă a dactilului, metricienii n-au pus problema unui stil de interpretare comun procesiunilor arhaice și poemelor culte din epoca lui Pindar. Totuși această înrudire revelă modalități interesante. Dacă lirismul coral de prin secolele VI, V î.e.n. se arată influențat de cadențele liricii monodice, analiza unor efecte eshileene ne arată că tragedia primitivă continua mai direct tradiții orhestice străvechi (situația va fi examinată mai departe, p. 60 și următoarele). Ne gîndim în special la procesiuni

¹ A. Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923, cap. X — „Indétermination du problème”, p. 65.

² Cf. art. *Coeur*, în *La Grande Encyclopédie*, vol. XI.

anapestice sau dactilice, secvențe libere cu inversări de ritm sau distensiuni care fac să apară unități din genul ionic. Asemenea dansuri dramatice existau probabil chiar înaintea constituirii hexametrelui, când monodia, poezia cultă nu acaparase încă procedeele artei corale.

Schröder, dar mai cu seamă Antoine Meillet au caracterizat destul de convingător elementele versului arhaic al grecilor moștenit de la indo-europeni¹. Cu aceste tipare ale versului elenii au pătruns în sfera de influență „a ritmurilor binare”. Deși ambele sisteme de versificație se bazează pe alternanța străveche dintre lungi și scurte mai există diferențele specifice din care nu s-au tras concluzii grăitoare pentru evoluția culturii elene.

Pe deoparte ritmul ternar $\uparrow\uparrow\frac{3}{4}$ este caracteristic unor forme de versificație elaborate cam după aceleași principii în fazele arhaice ale literaturilor indo-europene: în *vede*, versuri *saturnine* la italici, producțiuni epice lituaniene, epopei sanscrite, „*iambi*” grecești etc. O apariție firească, spun cercetătorii fiindcă această cadență ternară corespunde „ritmului firesc al limbii vorbite de indo-europeni”; idiomele grecești menține în cazul ritmului binar — de tip dactilic — care deformează adeseori forma cuvintelor homerice, ar fi necesar să presupunem existența unei limbi egeene sau microasiatice cu o structură diferită propice secvențelor sonore din această categorie. Ipoteza transpare ca o premisă implicită în constatările lui Meillet despre „adaptarea dactilului”, fenomen care ar fi determinat o dilatare a ritmului firesc din limba greacă (reiau expresia lingvistului francez: „le rythme s'est étalé”)². Se citează exemplul succesiunii frecvente de silabe scurte care apar atunci și care în urma comparației cu alte forme indo-europene înrudite pot fi considerate inovații grecești. Astfel se diferențiază la un moment dat două formații paralele: față de *scr. bhārama* căpătăm grecescul φέρμεν, secvența ritmică devine 000; iar la participiu mediu se pot compara *scr. bāramnō* cu gr. φερόμενος (0000). Nu mai citez alte exemple similare culese de cercetători cu discernământ indiscutabil. Sintem îndreptățiți totuși să mai zăbovim asupra unor afirmații prea generale. Formele de versificație exercită asupra limbii o acțiune limitată. Nu trebuie să confundăm dicțiunea epică cu dialectul arhaic ahean sau cu idiomele vorbite de populația ioniană sau eoliană din Asia Mică. Chiar dacă identificăm limba epopeelor cu limba vorbită (aheană — dialect arhaic grecesc al micenienilor) nu vom suprapune mecanic materialul lingvistic pe care ni-l oferă epopeea peste formele din vorbirea curentă. De altfel comparația nici nu se face în condiții acceptabile: inscripții cu scriere minoană sau mărturii epigrafice dialectale din Asia Mică atestă situații diferite la intervale mari de timp înainte sau după cristalizarea

¹ Cercetările pentru a recunoaște un nucleu metric original din care ar fi provenit diverse tipuri de $\kappa\omicron\lambda\alpha$ și versuri ale poeziei grecești, au fost inițiate de Usener, *Allgriechischer Versbau. Ein Versuch vergleichender Metrik*, Bonn, 1887, p. 78 și urm. Printre continuatorii acestor investigații în afară de Meillet, *op. cit.* și Schröder, *Vorarbeiten zur griechischen Versgeschichte*, Leipzig, 1908, cităm încercările de reconstituire a tipului primitiv: *Urvers* la Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berlin, 1921, p. 88 și urm.

² Cf. Meillet, *op. cit.*, p. 45.

poemelor. În cazul secvențelor de silabe scurte, perioada arhaică a dialectului epic (poate chiar limba vorbită), pune la dispoziția poetilor un material bogat fiindcă nu se operaseră încă o serie de contracții. Avem aici o determinare independentă de acțiunea metrului. Ce-i drept, mai departe, la fixarea unor forme ca $\phi\acute{\epsilon}\rho\omicron\mu\epsilon\nu$, $\phi\acute{\epsilon}\rho\acute{\iota}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ a intervenit probabil și acțiunea versului. Cu toate acestea ar fi temerar să interpretăm faptele unilateral, să facem din procedeele unei limbi artificiale cauze suficiente pentru modificările din vorbirea curentă. Interdependența fenomenelor, suprapuneră influențelor justifică mult mai verosimil evoluția limbii. Deși reprezintă o apariție spontană, scurtarea de tipul $\phi\acute{\epsilon}\rho\omicron\mu\epsilon\nu$ și în general dilatarea ritmului firese al vorbirii, a fost accentuată de procedeele dicțiunii epice. Însă, dacă menținerea formelor necontrase și a silabelor scurte contribuie la consolidarea unor caractere morfologice, „distensiunile” (dilatarea ritmului prin lungirea silabelor) conjugate cu sporirea numărului de silabe în cuvinte necontrase de tipul $\mu\alpha\chi\epsilon\omicron\upsilon\beta\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ ¹ reprezintă o notație muzicală, modulație care nu apare în limba vorbită sau în dicțiunea prozaică. Aici se zămbește diferența calitativă dintre stilurile de interpretare a producțiilor poetice. Totodată apreciem cum se cuvine ceea ce s-ar putea numi: experiența „ritmurilor binare”. În versificația indo-europeană și la grecii străvechi alternanța periodică dintre lungi și scurte nu se obține prin stabilirea unui raport cantitativ determinat; la baza procedurii stă contrastul dintre timpul tare cu o ținută mai lungă și timpul slab caracterizat de obicei prin ținuta scurtă. Repetînd cele spuse mai sus amintim că importă mai cu seamă poziția lungilor respective într-o unitate metrică determinată. Arhetipul, unitatea primordială a formelor metrice nu este silaba sau „piciorul”, ci însăși combinația ritmică cu o cadență ușor sezisabilă: versul. La un moment dat formula versului ca să fie corectă cere un minimum de timpi lungi accentuați (în piciorul 3, 5, 7); în celelalte picioare timpul tare poate fi înlocuit printr-o scurtă accentuată, iar timpul neaccentuat este aproape indiferent (se întîlnesc respectiv variantele: două scurte, o lungă, o scurtă — sau absența oricărei silabe). După metoda lui Schröder vom reconstitui o formulă — arhetip cu următoarea înfățișare pentru a marca — *exempli gratia* — variantele posibile de tip indo-european (semnul V redă absența silabei):

$$\begin{array}{ccccccc}
 \begin{array}{c} \text{V} \\ \text{u} \quad \text{uu} \\ \text{uu} \quad \text{u} \end{array} & \left| \begin{array}{c} \text{u} \\ \text{uu} \end{array} \right| & \begin{array}{c} \text{V} \\ \text{uu} \\ \text{u} \end{array} & \left| \begin{array}{c} \text{u} \quad \text{uu} \\ \text{uu} \quad \text{u} \end{array} \right| & \begin{array}{c} \text{u} \\ \text{uu} \end{array} & \left| \begin{array}{c} \text{V} \\ \text{uu} \\ \text{u} \end{array} \right| & \begin{array}{c} \text{u} \quad \text{uu} \\ \text{uu} \quad \text{u} \end{array} & \left| \begin{array}{c} \text{V} \\ \text{u} \quad \text{uu} \\ \text{uu} \quad \text{u} \end{array} \right| \\
 & \text{Cezura} & & \text{Cezura} & & & &
 \end{array}$$

Sugestiile de reconstituire nu au decît valoarea unei ipoteze de lucru cît mai generale. Metricienii s-au oprit însă aici. Cu toate acestea, concluziile lor vor fi susceptibile de o dezvoltare mai fecundă dacă analizăm îndeaproape realitatea vie, concretă, la care se referă schemele metrice. Secvența care opunea silaba lungă, silabei scurte neaccentuate, nu este o trăsătură atît de caracteristică pentru limbile indo-europene spre deosebire de celelalte limbi. Este combinația cea mai simplă și cea

¹ Cf. discuția acestei forme la p. 42.

mai frecventă în vorbirea emfatică, sau chiar în recitativul „cîntat”, oricare ar fi structura limbii respective ¹. În al doilea rînd proporția exactă nu are nici o importanță; în versificația indo-europeană numai prin contrast timpul tare este urmat de o scurtă (timpul neaccentuat poate fi reprezentat la fel de bine prin două scurte etc.).

După cum observa și Meillet² frecvența substituțiilor prin dactili, a favorizat introducerea ritmului corespunzător în versificația grecilor indo-europeni. Dar schema de mai sus ne arată suplețea raporturilor cantitative. Vom spune deci că la greci înainte de includerea variantelor binare, cea mai mică unitate ritmică era silaba lungă accentuată după cum unitatea metrică era versul de tip indo-european (hendeca și dodecasilab, tetrametru' catalectic etc.). Acestea sînt caracterele unui vers declamat sau cîntat la care conștiința vorbitorului nu percepe decît efectele contrastului dintre timpi, periodicitatea lor relativă (deși cadența este accentuată intens). Puțin importă structura exactă a ritmului. Urechea se obișnuiește cu formula *ternară*, dar substituțiile în ritm binar nu supără cîtuși de puțin (abia dacă sînt percepute). Cu totul alta este situația cînd ne referim la cuvîntul ritmat prin mișcarea dansului. Muzicienii știu că dansul și uneori compozițiile instrumentale recurg în mod spontan la ritmuri *binare*, fiindcă după cum e și firesc, periodicitatea este determinată de raportul riguros dintre o lungă ținută doi timpi și scurta, ținută simplu ³. Același principiu l-au descoperit grecii în momentul în care picioare ca dactilul și spondeul n-au mai fost considerate simple substitute ale declamației (ritmul *ternar* firesc în vorbire), ci articulații de bază ale ritmicii. Ca atare, chiar în metrica lor, unitatea fundamentală a devenit silaba scurtă — ținuta simplă. Aceste realități nu le-au perceput nemijlocit prin adaptarea unui ritm caracteristic din vorbirea străinilor — egeeni sau populații orientale — ci numai atunci cînd au executat ei înșiși un recitativ dansat, o performanță orhestică (după exemplul „orientalilor” sau al egeenilor). Metricienii n-au înțeles pe deplin esența fenomenului discutat de noi fiindcă au comis greșeala de care s-au făcut vinovați și teoreticienii ritmului din evul mediu. Recent, inovația dactilului a fost examinată numai din punct de vedere lingvistic; nu erau studiate ca modalități distincte *declamația și cîntecul* în opoziție cu *recitarea orhestică*. S-a plecat de la metrii declamației pentru a justifica ritmica recitării orhestice (în evul mediu, așa-numiții „mensuraliști” socoteau proporția ternară un tip fundamental de structură ritmică a dansului, călăuzindu-se și ei după secvențele firești ale declamației).

Pentru cine urmărește evoluția sensibilității grecești o cotitură de mare însemnătate coincide cu momentul în care artiștii eleni devin conștienți de coloratura stilistică a sistemelor ritmice. Ne vom strădui să prezentăm mai departe cîteva aspecte din această problemă în legătură cu diversitatea figurilor orhestice ⁴. *Ca o concluzie a cercetării noastre din*

¹ Cf. P. S. Coculesco, *Essai sur les rythmes toniques du Français*, Paris, 1925 capitolele: „Du rythme au moyen des syllabes” și „Esquisse d'une monographie tonique”.

² Cf. Meillet, *op. cit.*, p. 62—63.

³ Cf. *La Grande Encyclopédie*, art. *Rythme*.

⁴ Vezi secțiunea: *Influența procesiunilor; psihologia ritmului*, p. 54 și urm.

acest capitol consacrat unei tradiții înviorate de maestrul tragediei arhaice putem vorbi de prioritatea cuvîntului articulat în ritmul dansului. Atragem însă atenția asupra modalității specifice: oscilațiile perioadei ritmice nu sînt impuse dinafară cum ar fi reglată cadența unui dans obișnuit; executanții se căldăzesc după ținuta proporțională a silabelor o dată cu rostirea cuvintelor. De aceea, ei pot schimba ritmul mai lesne; îl supun com-pri-mărilor sau dilatărilor.

Primele comunități grecești înainte de stabilirea în bazinul mediteranean nu cunoșteau decît ritmurile declamației, cuvîntul supus recurenței periodice a timpului tare după indicațiile versului, formula metrică din care nu se pot desprinde unități ritmice de sine stătătoare. Iată de ce dactilul va fi transformat în piatră de construcție pentru formula hexametrlui, versul recitărilor monodice compus pe tiparul tradiționalilor dodecasilabi din genul ternar. Ulterior, prin secolul VI, deși se crease opoziția între versificația populară, primitiv elenă, bazată pe ritmul ternar (iambo-trohaic) și genul solemn (ritm de structură binară : dactil, spondeu, anapest) *lirica logaedică* va recurge la primele combinații de ritmuri variate. Totuși momentul hotărîtor va fi marcat prin reluarea interpretării orhestice. Nu se mai respectă interdicția desfacerilor ; orice timp tare poate fi înlocuit de componentele sale. Formula versului a fost abandonată pentru tiparul mai expresiv al frazelor ritmice ($\kappa\omega\lambda\alpha$) în poemele compuse de *Stesihoros*, *Bachylides* și *Pindar*. Și în coruri tragice, succesiunea timpilor cunoaște inversiuni dese cu efecte surprinzătoare ; dintr-un sistem ritmic accentuat în prima jumătate a metrlui se poate trece la secvențe accentuate pe ultima silabă. Recitarea nu suferă soluții de continuitate cum erau sfîrșiturile de vers. Mai totdeauna trecerea de la un *kolon* la altul se face prin „*synaphie*” ; astfel, sfîrșitul cuvintelor nu coincide cu intervalul dintre *kola* ¹.

Maestrilor de orhestică, în perioada preclasică a tragediei le rămîne să dramatizeze acest discurs liric ; prin $\delta\rho\chi\eta\sigma\iota\varsigma$ (figurația ritmică) se revelă oglinda stărilor interioare, se citește conflictele, antagonismul situațiilor.

Pînă aici corelația dintre cuvînt și gesticulația ritmică a fost dedusă din examenul critic al prozodiei. Mai departe vom interpreta mărturiile vremii despre stilul de interpretare al compozițiilor poetice, filiația lor exactă cu dansul și melodia (raportul *lexis — orhesis — melos*).

MELOS — RECITATIV — RITMICĂ

De obicei, raporturile dintre cele două genuri melice (coral și monodic) sînt descrise formal : monodia este un cîntec sau un recitativ cîntat de solist, poemul coral o adaptare pentru dans. Deși aria monodică cu acompaniament horegrafic ($\acute{\upsilon}\pi\acute{\omicron}\rho\chi\eta\mu\alpha$ hiporhemul) trece drept un stadiu premergător din care se dezvoltă recitativul coreuților, noi am arătat că poemul coral nu trebuie considerat ca un simplu vlăstar al lirismului monodic. Stabilind deosebirea dintre metrii declamației și ritmurile de structură binară am

¹ Cf. pentru *synaphie* ($\sigma\upsilon\nu\alpha\varphi\epsilon\lambda\alpha$) Irigoin-Guichandut, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque*. Thèse complémentaire, Paris, 1952.

pătrunde substratul unui fenomen care nu-și mai trădează originea în urma procesului de asimilare și sincretism a formelor de versificație (am invocat exemplul hexametrelui, ritmul orhestic aservit declamației monodice).

Ce-i drept, ritmurile monodice de tipul *hiporhem* nu mai dictează pas cu pas mișcările executanților; totuși ele se armonizează cu melodia. La Platon îmbinarea dintre μέλος și ῥυθμός poartă numele de ἄρμονία¹. În textul platonice, prin dezvoltarea aceluiași raționament, dansul armonios în definiția sa implică utilizarea elementului ritm pe două planuri paralele: ἄρμονία se realizează prin ρυθμός și μέλος; dansul armonios — χορεία prin ἄρμονία și ῥυθμός. Cu alte cuvinte ritmul ca numitor comun al dansului — mișcare fizică — și al melodiei — cîntec, declamație, melopee — comportă nuanțe ușor sevizabile. Platon și teoreticienii muzicii sau ai coregrafiei din antichitate nu au mers mai departe în sensul acesta fiindcă nu se preocupau de un al treilea element din ecuația ritmică: cuvîntul sau dicțiunea ritmată (λέξις ρυθμική). În general cum se vede din clasificările lui Athenaios și Pollux adeseori formele de versificație erau confundate cu varietățile ritmului coregrafic². Confuzia este lesne de motivat de vreme ce, foarte curînd după răspîndirea ei, aria monodică acompaniază dansul coreuților (faza *hiporhem* menționată mai sus). Dar, tocmai fiindcă rămîne un simplu „acompaniament”, ritmul versurilor nu implică sincronizarea perfectă a mișcărilor cu timpii concretizați de ținuta silabelor. Versificația ritmurilor iambo-trohaice și logaedice nu cunoaște decît cadența metrului; unitate ritmică care înglobează mai multe silabe, două sau trei picioare.

Dacă se potrivește cu recitativul solistului interpreții dansului acompaniat de *hiporhem* ascultă cadența metrului și nu se preocupă de oscilația ritmică a duratelor (silabe). Astfel se interpretează probabil dansul comediei — κόρδαξ, acompaniat de un recitativ în tetrametru trohaic. Nu ne referim în mod exclusiv la coincidența pasului cu silaba sau cu „picioarul”; însăși proporția ritmică dictată de succesiunea silabelor este indiferentă pentru cadența pașilor o dată ce a dispărut identitatea recitator-coreut.

În consecință teoreticienii antici care nu deosebesc ritmurile coregrafice de formele versificației au avut intuiția unui mare adevăr numai cînd studiau recitarea orhestică, sincronizată proporțional cu măsura pașilor. În asemenea cazuri cadența metrului se suprapune piciorului; în pasul *dactilic*, la *spondei* — pasul formulei de libațiune, — *anapești* — pasul războinic etc.

Aria monodică de acompaniament nu mai respectă sincronizarea mișcărilor în detaliu; singura verigă comună celor două forme de expresie, indispensabilă pentru armonia spectacolului — cîntec și dans — rămîne cadența dansului, respectiv bătaia (*ictus*) sau accentul de intensitate al unității metrice (cu alte cuvinte nu importă fiecare accent sau timp tare al secvențelor din vers — picioare —; se reliefează numai accentul al doilea pe care-l bate și pasul coreuților). Tocmai fiindcă ritmurile declamației

¹ Platon, *Protagoras*, 315 c, *Legile*, II, 654, 728c, 665a; *Thaet.*, 175 și *Resp.* 397b și Aristofan, *Norii*, 638.

² Cf. totuși Platon, *Resp.*, 397b; pentru Athenaios și Pollux se poate consulta art. lui Warnecke în *R.-E.* (vol. 35, art. *Tanzkunst*, col. 2233).

sînt folosite tot mai frecvent în acompaniamentul dansurilor, lirica logaedică menține strict cadența, oprind „desfacerea” timpului accentuat.

În sensul acesta, Aristoxenos din Tarent, vorbește de poezii secolului VI (maestrii liricii monodice) amatori de ritmuri φιλορhythμοι în opoziție cu artiștii din vremea sa amatori de melodie φιλομελεῖς (mai exact adepții unei tratări melodice a ritmului). Muzicianul antic vede în păstrarea riguroasă a cadenței fixe o predilecție pentru construcția ritmică. De fapt e vorba de respectarea unei condiții esențiale pentru acompaniamentul dansurilor. Cu toate acestea, tratarea cromatică a ritmului și „filomelia” contemporanilor lui Aristoxenos este mai înrudită cu ritmica procesională care își asimilează perfect ritmurile dicțiunii dar, tocmai din pricina acestei identificări, nu mai are nevoie de cadență fixă, poate modifica oricînd structura metrilor¹. Aristoxenos vede în compozițiile ditirambului nou din vremea sa o nuanțare melodică exagerată, străină de cadența regulată a poemelor logaedice. În privința aceasta observația lui este cu atît mai justificată dacă ne gîndim că ditirambul nou nu mai acompania nici un fel de manifestare coregrafică, nu mai respecta simetria strofelor cu replica lor antistrofică, folosea valori mimetice ale ritmului pentru o figurație servilă a realității : imitație de sunete din natură — onomatopei, — imitația flautului etc.².

Interdependența care a existat totuși între monodia cu acompaniament coregrafic și recitativul orhestic poate fi demonstrată prin varietatea metrilor din lirica logaedică imitată, desigur, după varietatea ritmurilor procesionale. Pentru a clarifica problema acestor filiațiuni vom încerca să înfățișăm mai departe evoluția raporturilor dintre muzică, dans și cuvînt ritmat.

Deocamdată putem schița o nouă premisă de lucru. Dacă tradiția procesiunilor egeene și orientale s-a eclipsat pentru o perioadă de timp, melodiile care le însoțeau au supraviețuit desigur în repertoriul auleților din Frigia și Lidia. Or, tocmai pe această cale citarezii și poezii helenici din Asia Mică iau cunoștință de modulația ritmică variabilă bazată pe raporturi proporționale între duratele „metrului”. Experiența metrului de structură binară se repetă pe o scară mai largă în mediul favorabil *căutărilor ritmice* unde s-a dezvoltat lirica logaedică și hiporhemul. *Căutățile metriche* care au consacrat numele poezilor lesbieni vor fi continuate în perioada unor experiențe mai îndrăznețe cînd se afirmă curentul general de promovare a recitativului orhestic : lirica mare, corală. Totuși numai prin orhestica tragediei care se întoarce la „matca” tradițiilor procesionale, o specie demult uitată a dansului liric va căpăta din nou drept de cetate.



Pe baza datelor care ne-au parvenit din antichitate se poate încerca o clasificare istorico-literară și antropologică a stilurilor de interpretare, după cum au fost utilizate cele trei elemente : melos, ritmică, îmbinarea cuvintelor. Vom distinge următoarele tipuri :

¹ Cf. Edmonds, *op. cit.*, p. 588.

² Cf. Pickard-Cambridge, *The later Dithyramb*, in *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927, p. 53.

— *genul procesional orhestic* care întrunește cele trei componente (προσώδιον, ὕμνοι, κῶμος θρήνος, ἐμμελίαι etc.),

— un melos de tipul *hiporhem* care acompaniază dansul: genul ὑπόρχημα cu χορός (χορεία),

— declamație cu acompaniament melic desprinsă de mișcarea fizică, păstrând numai ritmurile arhaice care o însoțeau (astfel a evoluat poezia monodică, epopeea, melica monodică, elegia și iambul).

Genul solemn al epopeii eroice, cel mai vechi specimen de poezie cultă, care ni s-a păstrat, ne înfățișează o fază de tranziție între genul recitativului orhestic și tipul *hiporhem*. Totuși, la Homer „molpé” (μολπή) implică îmbinarea strânsă între cîntec și dans. Hector (*Iliada*, VII, 241) se laudă cu priceperea sa de a năvăli prin iureșul de care și de a cînta — jucînd dansul lui Ares în toiul încăierării. De trei ori în *Iliada* găsim fraza κυνῶν μελπῆθρα γενέσθαι „să ajungi prada cîinilor”, referindu-se de fapt la o sarabandă a cîinilor care-și dispută prada. De fiecare dată gestiunea procesională (nu atît melos cît, mai ales, mișcare fizică) explică sensul metaforei. Pierzîndu-și caracterul ritual sau orhestic, dansul precede la un moment dat cîntecul, cum se întîmplă în execuția baladei interpretate de aedul Demodocos în *Odiseea* (VIII, 266 — idila dintre Ares și Afrodita); mai tîrziu cele două performanțe se execută simultan dar disociaț. Pe scutul lui Ahile, într-o serbare de la Cnossos, tinerii dansează acompaniați de aezi, călăuziți însă de niște artiști profesioniști care indică mișcările (un fel de jongleri a căror întrebunțare ne arată în ce fel a degenerat tipul străvechi de conducător al mișcării orhestice)¹. În sfîrșit, însăși epopeea eroică derivă din al treilea tip de performanță poetică, versul recitat de solist în ritmul unui acompaniament instrumental. Inițial, se presupune că aedul interpreta un preludiu împreună cu grupul coreuților executînd ceremonia de invocatie a zeului sau imnul de laudă. Aceeași formă de expresie era comună imnurilor religioase și laudelor care preamăreau eroii micenieni, κλέα ἀνδρῶν². După actul ritual al procesiunii orhestice urma o dezvoltare lăsată în seama solistului, recitativ în care se acompania singur cu lira: compoziția epică propriu-zisă, premergătoare recitărilor de curte în stilul epopeii clasice. Treptat, preludiul coral a fost abandonat transformîndu-se într-o convențională invocatie recitată de solist.



După cum semnalasem înainte, lungiri sau modulații speciale deformează cuvintele în refrene corale din folclorul multor popoare și apoi în ritmica procesiunilor rituale de factură „egeeană” sau orientală. Printre refrenele unor imnuri tradiționale din lirica greacă cităm „strigătura” în cinstea lui Apolon: ἔε ἴηε παῖδν și refrenul imnului nupțial: ὕμν ὕμνατε. Se crede că avem de a face cu refrene dintr-o limbă străină pe

¹ Desigur acest personaj se bucura de mare trecere în anumite ritualuri. Am menționat funcția de ἐπισπονδορχηστής (p. 7, nota 10). Horegul care se ocupă cu asigurarea materială și recrutarea corului de tragică în perioada clasică, a fost mai înainte fruntașul mișcării procesionale sau al corului (χορωφία). Sînt apreciate calitățile unei astfel de conducătoare a corului, Ἀγχισηχόρα în *Aleman* (παρθένειον I, p. 45 din *Lyra* lui Edmonds).

² Cf. Edmonds, *op. cit.*, p. 585.

care grecii le-au preluat, tot așa, cum au păstrat baladele folclorice din Anglia refrane aproape intraductibile. La formele citate mai sus remarcăm distensiunile caracteristice pentru modulația ritmică, sugestive, totodată, pentru înaintarea procesională.

După ce a dispărut suportul lingvistic al riturilor procesionale egeene sau orientale, muzica frigiană va păstra melodiile care însoțeau mișcarea orhestică sau procesională. *Primele compoziții lirice atestate în Helada de mărturiile antice, reproduc partituri ale ritmurilor procesionale interpretate de flautiști frigieni*. Nu se știe dacă aceste compoziții se cântau pe un text; în orice caz, grecii le cunosc în prima perioadă ca melodii instrumentale pentru soliști care poartă numele de „nomi” și erau folosite, probabil, în acompaniamentul dansurilor. De aici provine o mare varietate de ritmuri care au pătruns în versificația greacă prin intermediul muzicii. *Terpandru* (începutul sec. VII î.e.n.) a introdus cel dintâi un „nucleu epic” în partitura nomilor întocmind texte dactilice cu predominantă spondaică¹. Primul compozitor de nomi (din perioada în care se cunoșteau numai melodiile), frigianul *Olimpos*, a fost numit de Plutarh: „călăuza învățaturii muzicale armonioase și helenice”². Imnurile sale cu structură melodică fixă erau destinate unor serbări sau ritualurilor tradiționale, legate în forma lor inițială de diversele activități sociale, practici de fertilizare a solului, sporierea șeptelului, succesul la vânătoare, pescuit etc. Un nomos ἀρματίων sau ἰππεύς cinstea pe Dioscuri (sau poate pe luptătorii din care). Ritmuri entuziastice preamăreau pe Ares și pe Cibele, cîntece de jale și înmormîntare θρηνητικά, ἐπιθυμίδια făceau să răsune tonalități de tînguire³. Scara melodică (intervalul dintre sunete) fixează formele cîntării (se admiteau variații melodice dacă se respecta intervalul); flautul prin modulațiile sale obține tonalitățile obsedante sau de insinuare, după cum reține sunetul sau îl emite puternic. Starea reflexă care creează atmosfera ceremoniilor de cult (dispoziția sufletească instaurată în urma executării unor mișcări procesionale la unison) apare acum prin sugestie auditivă. Tipurile de structuri melodice sau „modurile” (game diferențiate numai prin semitonuri) corespund stărilor sufletești care trebuie să predomine la diverse solemnități: modul dorian exprimă un elan viril, modurile frigian și hipodoric sau eolian se potrivesc unor înclinații pătimașe, entuziastice; lor li se opun modurile lidian, hipolidian sau beoțian, hipofrigian sau ionic, expresia unei dispoziții pasive. În aceste categorii tonale se încadrează ritmurile a căror varietate (combinație) se va îmbogăți treptat pînă ce adaptarea lor pentru recitative, îmbinarea în metru a cuvintelor va ignora calitățile melodice ale acompaniamentului. Flautul *aulos* (mai apropiat de oboi sau de clarinetul nostru cu două țevi), rămîne instrumentul clasic pentru cultul orgiastic în cinstea lui Dionisos și a divinității frigiene Cibele. Aceste practici au întîmpinat opoziția aristocrației elene în epoca destrămării societății gentilice (sfîrșitul sec. VIII și sec. VII).

¹ Mărturie în Edmonds, *op. cit.*, p. 16 și urm.

² Plutarh, *De Musica*, 11.

³ Plutarh, *De Musica*, 5, 33, 18, Aristofan, *Cavalerii*, 7; Apollodor, 1, 4; Platon, *Banchetul*, 315; *Ion* 533b; Strabon, 10, 470; 12, 578.

Abia cînd va fi folosită pentru acompaniamentul elegiei — gen literar care precede avîntul poeziei lirice din Ionia — aulodia va cunoaște din nou o mare popularitate. Era necesar un suport verbal ca ritmurile și melodiile auleitice să pătrundă în sferile artei complexe pe care grecii au considerat-o un fel de cult al muzelor : musiké ("μουσική" — în accepțiunea modernă termenul a sărăcit considerabil).



Datorită conflictului dintre cele două stiluri — cel elen și cel oriental — versiuni cvasi-legendare revendică pentru eleni, invenția instrumentelor și a genurilor noi sau introducerea unor forme echivalente. Unui zeu elenizat pe deplin i se dă atributul lirei, împrumutată și ea de la popoarele învecinate (Egipt, Lidia, Misia) sau mai degrabă moștenită de la cretani prin intermediul micenienilor și perfecționată abia mai târziu după modelul unor instrumente „exotice” de tip similar din Asia Mică. Încă din *Iliada* ni se înfățișează un Apolon cu *forminx* însoțind în acordul strunelor sale corul alternat de muze¹.

Nomii au fost adaptați pentru *kitharis* de același Terpandru, lesbian din Antisa, conducătorul unei școli interpretative și componistice. Lirismul cult debutează în Elada sub auspiciile citarediei religioase, singura îndeletnicire artistică care putea concura cu meșteșugul aezilor. Imnurile versificate în hexametria după modelul epopeii reluasera tradiția din care s-a desprins cîndva recitarea profană despre faptele eroilor. Intervenția lui Terpandru aduce în repertoriul imnurilor sugestia rituală exercitată de nomi la solemnitățile cultului. Deși mai recurge substanțial la versificația dactilică el încadrează recitarea epică în contextul unei compoziții muzicale elaborate.

Nomul citaredic cuprinde trei părți principale : o invocatie către zeu (ἀρχή), un nucleu epic extras de obicei din Homer (δμφαλος) și un final sau epilog (ἐπίλογος). Tranziția între părți, determină numeroase subîmpărțiri : în μεταρχά se preface invocatia ; κατατροπά și μετακατατροπά înseamnă „întorsătură”, adică interludii sau schimbarea care ne pregătește pentru narațiunea propriu-zisă (δμφαλος). Σφραγίς cuprinde „pecetia”, intervenția personală a citaredului care completează narațiunea expusă după Homer. Compoziția codificată de maeștrii italieni va intitula părțile după caracterele mișcării sau ale măsurii care predomină în secțiunile respective ; la fel, notațiile de conținut din structura nomilor se refereau probabil și la caracteristica muzicală : fraza melodică. Din această îmbinare a temelor, cu părți de tranziție și dezvoltări secundare culminînd în σφραγίς sau în epilog se inspiră compoziția unor coruri inaugurale (πάροδοι) din tragedia arhaică. Exemplul clasic analizat ori de cîte ori se studiază preludiul poate fi găsit într-un πάροδος din tragedia eshileană *Agamemnon*².

¹ Cf. *Iliada*, A 601—604 și imnul către Apolon Pitianul (partea a doua din imnul către Apolon Delianul, v. 202). Zeul este înfățișat într-o situație caracteristică pentru interpretarea recitativului orhestic ; se acompaniază și execută în același timp pasul înalt pentru a conduce procesiunea cîntată a muzelor : φόρμιγγ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων ἑρατὸν κιθαρίζων καλὰ καὶ ὕψι βιβάζε.

² Cf. pentru comparația cu *Agamemnon* și analiza numelui citaredic : Carlo del Grande, *Intorno alle origini della tragedia e altri saggi*, Napoli, 1936, cap. „Nomo citaredico”.

INFLUENȚA PROCESIUNILOR. PSIHLOGIA RITMULUI

În legătură cu influența riturilor procesionale asupra formelor de versificație din poezia lirică, am citat exemplul celor două refrenuri la imnul nupțial și la pean. Pe de altă parte se poate urmări lesne în ce fel anumite fraze ritmice din repertoriul melosului oriental au fost preluate de lirica logaedică ca unități fixe de versificație, elemente ale strofei. Ni se pare semnificativă judecata lui Edmunds: „Adoniceul, epoda strofei safice — secvență care apare ca refren al imnului elean către Dionisos, și în strigătul $\delta\tau\epsilon\beta\acute{\alpha}\chi\chi\alpha\iota$ sau printre variantele de refren la pean — utilizată de Safo într-un poem coral cu întrebare și răspuns ne îngăduie să întrezărim originea formulei metrice într-un ritual folcloric consacrat lui Adonis”¹. De altfel schema strofei logaedice reprezintă o juxtapunere compozită de fraze ritmice ($\kappa\omega\lambda\alpha$), încerenite, dispuse după criteriile unei versificații populare de tip indo-european: endecasilabi, deca sau enasilabi. Cu ajutorul unor dipodii trohaice, adeseori catalectice sau precedate de o silabă indiferentă se încadrează motivul ritmic (de tip, arhaic, procesional la origine). Astfel în strofa safică, endecasilabul este compus dintr-o pereche de trohei și un „aristofanian” (ritm orhestic oriental): — o | — o | + | — o o | — o | — o. În strofa alcaică, endecasilabul cuprinde un „gliconic” (de aceeași proveniență ca și aristofanianul) precedat de o silabă scurtă + troheu: o | — o + | — — | — o o | — o | —

Citaredia din Lesbos de inspirație profană ajunge să redea prin *cadente* variate efecte pe care le obține ritmica orientală prin nuanțele frazării. Dar dominantele metrice din poezia monodică n-au nimic comun cu desfășurarea dramatică a modulației ritmice într-un cor de tragedie. De altfel eliberându-se de constrângerea strofei cu schemă fixă și complicată, poezia politică și gnostică sau poemul de invectivă folosesc încă din sec. VI iambul popular într-o versificație mai liniară, săltăreată și aprigă. În sfârșit, pentru dansurile grotești ale satirilor se potrivește tetrametrul trohaic. Aceste forme de versificație vor fi preluate în părțile vorbite ale tragediei.

De la mișcarea orhestică (mersul procesional) lentă și „analizabilă” lirismul împrumută aranjamentul triadic al strofelor. În melica monodică sau uneori, chiar în poemul coral de „circumstanță” triada subsistă ca o armătură pentru combinațiile metrice și nu corespunde întotdeauna unităților de sens. În corul de tragedie fraza nu depășește limitele strofei care dezvoltă un conținut de idei cât durează prima evoluție a coreuților; la rîndul lor, antistrofa și epoda împlinesc unitatea de conținut (meditație filozofică sau dezbateră dramatică).

Expresia lapidară a sentimentului în strofele monodice corespunde evocărilor efemere, lirismului personal; poezia subiectivă reprezentînd un tropism sau o direcție spre care tinde inevitabil dicțiunea lirică în epoca

¹ Cf. Edmunds, *op. cit.*, III, p.625.

tiranilor și a legiuitorilor, adică într-o perioadă tranzitorie, care favorizează emanciparea personalității¹. Din acest punct de vedere formele monodice amintesc de răspîndirea sonetului în Renaștere.

Utilizarea ritmului pentru o poezie personală n-a oprit însă dezvoltarea firească a nomilor, evoluția multilaterală a imnologiei. Peanul, ditirambul, epinichiile, corurile tragice exaltă spiritul civic, fala orașelor, valoarea învingătorilor la concursuri sau faptele eroilor epici, venerația față de zei și solidaritatea umană. Astfel, paralel cu evoluția poeziei monodice, răspîndirea imnurilor de diferite genuri atestă o ascensiune a lirismului programatic, sub oblăduirea forurilor religioase și din inițiativa statului; activitatea artistică apare deci strîns legată de orînduirea socială respectivă, de bazele ei materiale, economice, de condițiile concrete, istoricește formate, ale vieții poporului, de situația și interesele claselor sociale și de lupta dintre ele, de trăsăturile caracteristice ale concepției despre lume, ale ideologiei și psihologiei din societatea respectivă². Organizarea concursurilor atletice și poetico-muzicale — μουσικοί ἀγῶνες — în marile centre ale Eladei prin sec. VII și VI î.e.n. reprezintă prilejuri de solidaritate și de emulație între triburi; datini legate de cultul eroilor se celebrează oficial în stilul unor serbări dionisiace. Chiar producțiunile epice se vor fi recitate cu emfaza imnurilor de laudă.

În adunări solemne, la concursuri poetice sau la ceremonii ale cultului domnește prestigiul *armoniei*: melodia supusă ritmului. Acest fenomen nu reprezintă un simptom de propășire culturală ca oricare altul. Autoritatea morală a cuvîntului ritmat, faima „reprezentațiilor” de cult se propagă în ambianța creată de sugestia nomilor. În asemenea împrejurări își fac din nou apariția coreuții-recitatori; sînt reconstituite datini procesionale. Ascensiunea lirismului coral nu compromite versificația monodică, deși slobozește resursele frazării libere a ritmului. Pe de altă parte riturile procesionale au fost dezbatute de nota superstițioasă. În această privință un specimen de lirism coral executat ca poem de circumstanță se deosebește de „corul tragic” — o datină comemorativă cum este ritul celebrat la Siciona. Așadar manifestări tradiționale au rezistat tendinței de a transforma reprezentația corală într-un simplu divertisment.



Sărăcia mărturiilor despre semnificația exactă a figurilor executate în timpul dansului de coreuții tragediei, a fost exagerată în studiile prea unilaterale ale cercetătorilor. Coregrafia elenilor în afara pașilor variați recurge la o gesticulație complexă care angajează fiecare mădular: umerii, șoldul, capul. Limbajul miinilor (χειρονομίαι) studiat special amintește de subtilitatea dansului indian, atitudinii (σχήματα) și elanuri (φοραι) ale trupului definesc caracterul pătimaș al dansului dramatic. Cel mai important resort rămîne *ritmul* și dozarea elanului după indicațiile duratelor silabice. Pentru sensibilitatea elenilor prestigiul *ritmicii* este același, oricare ar fi expresia pe care i-o conferă mișcarea fizică, glasul sau sunetul instrumentelor.

¹ Vezi și G. Herzen, *Opere alese*, vol. I, Buc., Cartea rusă, p. 144 și urm.

² V. I. Lenin, *Opere*, vol. 16, Buc., ESPLP, 1957, p. 322.

În comunitățile doriene și în Peloponez gimnastica și pregătirea fizică a tinerilor prin exerciții războinice nu se deosebește prea mult de coregrafia festivităților civice sau religioase. Iată de ce numai la Sparta își menține caracterul educativ și ritual „*pirricul*”, dansul în arme cu strigături scandate ritmic. Am semnalat decadența acestui spectacol care desemnează apoi, în celelalte comunități eline stilul dansurilor dionisiace. Corul solemn și recitativul orhestic al tragediei se dezvoltă pe temelia consolidată de orhestica spartană.

Gymnopedia spartană sau ritmica stasimelor din corurile tragice — dansul *emmeleia* — se execută după același principiu: sincronizarea perfectă a mișcărilor cu acordurile melodiei sau cu modulația dicțiunii (cum arată și termenul ἐν-μέλος)¹.



S-au emis judecăți cronate în legătură cu substratul psihologic al ritmurilor și cu menirea lor moral-educativă: expresia stărilor de suflet. Iureșul dansurilor dionisiace ne face să atribuim mișcărilor violente, ritmului dezordonat, paroxistic o acțiune de sugestie care justifică mai simplu halucinația extazului.

O afectare sistematică a dicțiunii în recitarea unui text liturgic, accentuarea sau ținuta ritmică a silabelor revelă simptomele „inspirației divine”. De aceea Sibila sau Pitia, interpreții voinței oraculare debitează în versuri profetiile enigmatice pe care le așteaptă mulțimea.

Înainte de sugestia gesticulației figurate, elenii au experimentat fascinația ritmului procesional cu inversiuni frecvente și „dilatări” pătimașe. Ori de câte ori apreciază efectul suveran al melodiei, anticii se referă la procedeele ritmicii orientale — cităm din Plutarh: „să luăm de pildă gama enharmonică, întrebuințată de Olimpos cu modul frigian și peonul epibatic (οο — ο), o combinație care dă preludiului din nomul Atenei înfățișarea sa caracteristică: atît melodia cît și ritmul se îmbină într-o variație măiastră ca peonul să dea impresia troheului. Efectul este completat prin utilizarea gamei enharmonice”². Se bucură de o prețuire înaltă procedeele iluziei ritmice.

O dată ce au descoperit principiul ținutei proporționale a silabelor, artiștii greci vor obține efecte speciale de contrast; gestul și melodia pot accentua raportul asimetric al timpurilor în ritmurile ternare. Din exemplul citat mai sus se vede că ținuta lungă reprezintă uneori patru unități de durată (οοοο); altădată măsura normală (οο).

Din punct de vedere tonal timpurile accentuate sînt despărțite prin intervaluri mici (sferturi de ton, gama enharmonică sau cromatică). Această tratare a timpilor este caracteristică pentru ceremoniile de cult orientale. Nu sîntem de acord cu Wilhelm Schmidt care vede în lungirea timpului tare din secvențele iambo-trohaice „atenuarea vivacității din metrul popular”³. Mai degrabă vom considera acest procedeu o disten-

¹ Cf. Krause, *Gymnastik und Agonistik der Griechen* și art. *Saltatio*, din Daremberg, precitat.

² *De Musica*, 9.

³ Cf. Schmidt-Stählin, *Griechische Literatur—Geschichte*, vol. I, München, 1934, p. 121.

siune orgiastică a metrilor folclorici ; în versificația greacă primele încercări de a reda, prin dilatarea secvenței ritmice zbuciumul sufletesc. Sistemele ionice, peonii sau creticul nu se întîlnesc la tot pasul în ritmica dansului dramatic, tocmai fiindcă tragedienii n-au vrut să banalizeze efectul lor puternic.



Pînă tirziu sensibilitatea grecilor a rămas sub ascendentul limbajului cromatic pe care l-au introdus nomii. Cităm mărturia lui Aristotel cu privire la muzică : „demonstrația ar fi limpede, dacă ne-am schimba cumva firea (caracterul) prin lucrarea muzicii. Or, această prefacere este o realitate evidentă care se poate dovedi prin multe alte exemple, dar mai cu seamă prin compozițiile lui Olimpos. În opinia tuturor, alcătuirile sale poetice strecoară în suflete „entuziasmul” (ἐκστασις, ἐνθουσιασμός), iar acest „*patos*” definește o stare caracteristică pentru natura sufletului : ὁ δ' ἐνθουσιασμός τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἦθος πάθος ἐστίν”¹. Concepția formulată de Aristotel talmăcește finalitatea urmărită de culturile traco-frigiene : prin extaz individul este sustras condiției sale („în afara” zbuciumului), răsplătit printr-o senzație de euforie. În definiția entuziasmului stagiritul ajunge la o concluzie mai realistă decît speculațiile metafizice despre „natura sufletului” lăcaș al rațiunii, sediu al inteligenței. În general, acțiunea muzicii și practicile *orfico-dionisiace* ofereau inițiaților prilejul unor experiențe tulburătoare. Oamenii încearcă fascinația manifestărilor psihice care le dau iluzia unei realități sensibile, pentru mentalitatea superstițioasă „concretizează” esența sufletului. Astfel reacții senzoriale și „simptomele” unui limbaj inefabil al muzicii (melos și ritm : armonie) au fost utilizate de propaganda religioasă la Sparta pentru a distra atenția maselor de la realitățile vieții sociale. În condițiile acestea *ritmica* nu se putea dezvolta pînă la treapta limbajului de semnificație (cînd gesticulația comentează inflexiunile recitativului, coreuții „imită caractere, patimi și acțiuni”) ².

Perfecționările tehnici muzicale sau inițiativele poetice erau socotite daruri ale divinității apolinice prin care poeții inspirați își exercitau dominația asupra sufletului. În jurul figurilor centrale ale poezilor legendari Orfeu, Musaios, Amfion se formează genealogii care încearcă să reconstituie filiația dintre aezi și citarezii apolinici. Însuși Olimpos trece drept fiul satirului Marsias, cîntăreț din flaut, rivalul zeului Apolon. Terpandru, „după ce-și făcea datoria către zei, în invocatie, trecea la dezvoltarea unui pasaj din Homer sau din alt poet ; muzica interpretată de el îi aparținea lui Orfeu”³. După alți autori, adevăratul compozitor al partiturilor sale ar fi unul dintre slujitorii lui Apolon *Filammon din Delfi*. Oricum, nu ieșim din sfera legendelor orfico-apolinice de unde provin mai toate figurile de inspirație și magicienii ai cuvîntului pe care grecii îi venerază ca pe ade-

¹ Aristotel, *Politica*, VIII, 5.

² Cf. Aristotel, *Poetica*, I, 1447 a οὗτοι (sc. în tragedie) διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

³ Cf. Edmonds, *op. cit.*, vol. I, p. 7.

vărații fondatori ai lirismului : Olen, Linus, Pamfos, Orfeu, Hrisotemis, Filammon, Tamiris, Eumolp, Musaios. Cine ar vrea să demonstreze autoritatea psihologică a ritmurilor muzicale în epoca arhaică dispune de o profuziune de mărturii despre funcția socială îndeplinită de primii poeți-recitatori.

„Spartanii nu aveau aptitudini pentru arta muzelor preocupându-se mai mult de exerciții fizice și deprinderea armelor. Ori de câte ori aveau însă nevoie de ajutorul muzelor la vreo molimă sau sminteală, sau atunci când o cereau treburile obștești, ei aveau obiceiul să trimită la oracolul din Delfi după străini cu puteri de vindecare și purificare. Așa de pildă, ei au trimis să-l cheme pe Terpandru și pe Tales, pe Tirteu și pe Nimfeu din Cidonia”¹. În secolul VII poetul joacă rolul unui vraci care tămăduiește mintea și sufletul. Pentru Plutarh „arta nobilă a poeziei trebuie cultivată de toate statele cirmuite după legi înțelepte”². Ca pildă ni se dă tocmai răscoala potolită prin intervenția lui Terpandru în vremea războaielor meseniene. Lucrarea aceasta a cuvîntului ritmat și modulată (adevărat descîntec ridicat la rangul unei compoziții liturgice) se transferă de la tarele fizice asupra „smintelii” care a dus la încălcarea dreptului sau la prejudicii morale. Potrivit concepției despre emoția estetică, practicii de sugestie prin care se trezește „conștiința de sine” grăbesc „însănătoșirea”, prilej de a recupera sănătatea fizică sau judecata dreaptă (σωφροσύνη, sănătatea morală). Raționamentele orfico-pitagoreice cu pronunțat caracter mistic, sprijină doctrina claselor exploatare de la Sparta. Deși intenția compozitorilor nu se identifică întru totul cu destinația pe care au dat-o spartanii muzicii lor, nomii „se oficiază” uneori după răscoalele sclavilor sau după reprimarea unor conflicte de clasă, pentru liniștirea spiritelor. Totuși compozițiile premiate cu prilejul concursurilor carneene, devin populare în rîndurile oprimaților ; spartanii vor fi nevoiți să interzică executarea lor în afara sărbătorilor, tocmai pentru a nu compromite sortilegiul acestor cîntece sacre. Hiloții luați prizonieri de către invadatorii tebani ai Laconiei (prin 370 î.e.n.) la cererea ocupanților refuză să cînte poeme de Terpandru, Alcman sau Spondon arătînd că niciodată stăpînii lor nu le-ar fi acordat această îngăduință.

PROCESIUNI LIRICO-DRAMATICE. IMNURI. ORGANIZAREA CORURILOR
CICLICE. FIGURI ORHESTICE ȘI FORME ALE DICȚIUNII LIRICE
ÎN CORUL TRAGIC. RITURI FUNEBRE ȘI DE COMEMORARE A EROILOR

A existat totuși la Sparta o renaștere a ritualurilor populare o dată cu reluarea *gimnopediilor* din inițiativa lui *Taletas* (sec. VII), fondatorul noii școli citaredice cunoscută sub numele de „a doua ctitorie”. *Taletas* își făcuse un renume la Creta unde i se prețuiau calitățile de „legiuitor” : melodiile și ritmurile sale aduceau în suflet concordia și supunerea înțeleaptă. Aceași apreciere a măștrilor de orhestică revine în dialogurile socratice unde oamenii care cinstesc pe zei prin dansul lor sînt în același

¹ Aelianus, *Varia Historica*, XII 50.

² Plutarh, *Viața lui Licurg*, 28.

timp cei mai buni la război. Tot sub forma unor cîntece războinice de marș, își formulează *Tirteu* îndemnurile sale morale către spartani. Taletas, cea mai proeminentă figură de artist pe care a dat-o străvechea insulă egeană, purtătoarea civilizației minoene, rămîne totodată în amintirea elenilor pentru introducerea metrilor peani și crețici adaptați la Creta din auletica lui *Olimpos*. Cunoscînd efectul dramatic al acestor ritmuri asimetrice (5 unități de durată în raportul 2/3) găsim o componentă orhestică de la care se pot urmări tendințele mimetice ale lirismului coral. Devine din nou actuală noțiunea evoluției ritmice lente de tipul procesionalului. Propriu-zis, *gimnopedia* (evoluția tinerilor desbrăcați) este un pean — imn de laudă pentru războinici, care mai tîrziu, în 546, a cinstit pe cei căzuți la Thyrea. Dacă punem în legătură cea mai veche formă a refrenului $\tau\eta\ \Piαι\acute{\alpha}\nu$ cu numele metrului cunoscut ca marele pean, înfățișarea originală a ritmului cuprinde 5 silabe lungi care pot fi scandate silabic (fiecare silabă marcată de pasul coreuților). Acesta ar fi cel mai bun sistem de scandare pentru imnul atribuit lui Terpandru : $\text{Ze}\acute{\upsilon}\varsigma\ \pi\alpha\nu\tau\acute{\omega}\nu\ \acute{\alpha}\rho\chi\acute{\alpha}$. Originea cretană a peanului este menționată de imnul homeric către Apolon Pitianul (aproximativ 600 î.e.n.). Peanul însoțea ritualul public la toate sacrificiile de la Delfi în afară de cele trei luni, din lipsa lui Apolon, cînd ditirambul lua locul peanului. *Un rit procesional* cu rugi sau cîntări de laudă era întrerupt pentru intonarea recitativelor liniștite — *stasima* — care iau adesea forma unor narațiuni dramatice ; totodată se îndeplineau sacrificiile și libațiunile (moment propice pentru înconjurarea unui altar la fel cum se proceda în practica lustrației). După modelul peanului, ritul ceremoniilor procesionale nu diferă prea mult de la un cult la celălalt. Cu prilejul peanului care cîntea memoria războinicilor căzuți în luptă, marșul triumfal al tinerilor coreuți bătea ritmul anapest sau prosodiac (procesional $\cup\ |\ -\cup\cup-\cup\cup\ |\ -$). Dacă primele peane se mai versificau în hexametri, o dată cu introducerea flautului își fac apariția *ritmurile melice* care se întrebuițează paralel cu „genurile” cretane introduse de Taletas. Refrenul unui cîntec din „Viespile” lui Aristofan (vv. 863 și urm.) păstrează diviziunea în cuplete sau strofe care se întind aproape cît jumătate din întregul poem ; indiciu clar pentru forma dialogată a innurilor arhaice (peanul s-a executat astfel cu prilejul unei competiții de la Atena în cîntea lui Antigonos și Demetrios). Cît dura stațiunea la altar, actul ritual era însoțit probabil cu o povestire sacră sau cu o legendă eroică pe teme din sfera cultului respectiv. Tot în imnul homeric către Apolon Pitianul divinitatea conduce procesiunea peanului pășind „cu pas înalt” $\upsilon\psi\iota\ \beta\iota\beta\acute{\iota}\zeta\varsigma$, o mișcare caracteristică, în genul mersului procesional condus probabil de regelepreot la Creta¹.

Ducînd mai departe tradiția artei lui Taletas, *Polimnastes* din Colofon introduce în versificație genul ionic. Ritmul întrebuițează durată cea mai lungă de cinci timpi. Ținuta tonului se obține cu ajutorul flautului, instrument care se impune chiar în concursurile de la Delfi. *Aulodia* aduce cu sine preocuparea artiștilor pentru compoziții folclorice. Cităm printre altele : elegia sau cîntecul de tînguire, cîntecul funiei (o melodie care

¹ *Loc. cit.* din Imnul homeric, p. 9, nota 2.

stimulează mișcarea lucrătorilor în timpul unor munci), un cîntec al grădinarilor, în sfîrșit, tînguirea funebră sau „*threnos*” (cunoscută de asemenea sub numele de ἐπιχήμειον) și o categorie mai cuprinzătoare a corurilor „*komos*” (κῶμος — din care se va dezvolta corul de comedie). La acestea se adaugă o serie de cîntece licențioase care aduc contribuția lor la dezvoltarea genurilor minore ale lirismului melic. Auletica revine la tradițiile cele mai autentice ale nomilor (citaredia reprezenta doar o dezvoltare secundară a tehnicii muzicale frigiene sau microasiatice). De aceea, *Xantos*, compozitor de nomi auletici, găsește din nou formula îmbinării frazelor melodice într-o compoziție dramatică, de tipul *Orestiei* (poemul său lirico-dramatic cu acest nume este prima încercare artistică cunoscută de noi care se inspiră din celebra legendă miceniană). De acolo va fi învățat Stesihoros (începutul secolului VI) să construiască un poem care ia forma narațiunii dramatice. Expansiunea structurii metrice și sintactice consolidează schelăria unității epice: *episodul*. Astfel au fost compuse: *Elena*, *Dafnis*, *Calice*, poeme care se mai intitulează uneori preludii (προοίμια) în amintirea îmbinării dintre cîntec și poezia epică din compozițiile lui Terpanđu.



Numele lui *Stesihoros* (Στησι — χορος „cel care dispune un cor”) vorbește de la sine pentru talentul acestui artist de a fixa evoluțiile coreuților. Călătoria lui *Arion* în Sicilia, patria lui Stesihoros, a hotărît vocația citaredului lesbian care a organizat, cel dintîi, coruri ciclice¹. Legenda povestește cum a fost salvat poetul cu lira fermecată, trecînd vîltoarea apelor pe spînarea unui delfin (acest pește se întilnește de asemenea pe blazonul simbolurilor delfice ca un semn al inițiaților în riturile apolinice). Arion stabilește evoluția circulară a corului în jurul altarului punînd capăt mișcărilor dezordonate care mînau pe coreuți în vîrtejul ditirambului. Locul evoluției orhestice era indicat de cercul din jurul altarului — ὄρχήστρα.

Reforma lui Arion și sprijinul inițiațivelor oficiale au dat o strălucire excepțională *concursurilor timelice* care se reprezentau în jurul altarului („*thymele*”). Ni se mai spune despre Arion că instruia pe „*satiri*” să declame în ritm; poetul dramaturg introduce *scandarea* în spectacolele groțești, de factură populară. Mai tîrziu, se păstrează *modul tragic*; gama cu tonalități stridente adaptată de același Arion pentru necesitățile mișcării orhestice. Renumele de poet-*taumaturg* al citaredului se datorează în bună măsură activității sale de organizator de coruri — reprezentații cu efecte morale salutare (spectacole de atmosferă, cum am zice noi).

Procedeele de sugestie ale corului anunță zorile fenomenului dramatic; acest preliudiu de incantație lirică este străbătut de fiorul tragediei. Interpretarea alternată reia cuvinte și sonorități, ecouri fascinante care subliniază evoluția simetrică a dansului armonios (*emmeleia*). Bipartiția grupului de coreuți nu corespunde neapărat necesității de a reda o dezbatere sau un antagonism. Trecerea de la recitativ alternat la dialog dramatic se desăvîrșește pe nesimțite de-a lungul secolului VI în reprezentații cvasi-fol-

¹ Cf. pentru *Arion* Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 131.

clorice din care nu s-au păstrat nici un fel de vestigii în afara specimenelor corale din cuprinsul primelor tragedii eshileene.

Cu prilejul ceremoniilor de cult se înfiripează cîntece alternate vers cu vers în genul *stihomitiilor* din drama clasică. Se întîlnesc threnoi, lamentații construite astfel în „Perșii” sau în „Cei șapte împotriva Tebei”. Spre deosebire de formele dialogului evoluat, specificul acestui recitativ alternat determină corelația intimă dintre adresare și replică, realizată în primul rînd prin asonanțe și repetiția cuvintelor. Walther Kranz citează, *exempli gratia*, un cîntec final „exodos” din „Perșii” (1002—1007), un „epirematicon” (vv. 547 și urm.) și un schimb de replici din „Rugătoarele” (vv. 274 și urm.).

În general se reia primul cuvînt sub aceeași formă sau cu variații :

Νῦν δὴ πρόπασα μὲν στένει
γαῖ' Ἀσίας ἐκκενούμενα·
Ἐέρξης μὲν ἤγαγεν, ποποῖ,
Ἐέρξης διαπώλεσεν, ποποῖ,
Ἐέρξης δὲ παντ' ἔπεσπε δυσφρόνως

Și mai departe :

νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ,
νᾶες δ' ἀπώλεσαν, ποποῖ,
νᾶες πανωλήθροισιν ἐμβολαῖς... („Perșii” 560 și urm.)
XO. ἴδε με τὴν ἰκέτιν φυγάδα περιδρομον,....
BA. ὄρω κλάδοισι νεοδρόποις κατάσκιον
XO. πᾶν ἐπικραίνεις ἄγος φυλάσσου.
BA. Ἄγος μὲν εἶη τοῖς ἐμοῖς παλιγκίτοις,....

(„Rugătoarele”, epirematicon, vv. 346 urm.)

Desigur un recitativ alternat nu comportă de fiecare dată repetiții. La serbările cultului, în toiul cortegiului festiv, glasuri alternate invocă divinitatea. La festivalurile leneiene, în cinstea lui Dionisos, un grup de participanți purtători de făclii lansează strigătura : „chemați pe zeu”. Alt grup răspunde printr-o apostrofă similară : „Iachos, fiu al Semelei, dă-ne sănătate”. Asemenea formule de invocatie semnalau probabil un moment al ceremoniei.

Strofa și antistrofa reprezintă o mișcare orhestică în care se iau aceleași formule sau unități verbale mai restrînse. N-avem nici o indicație precisă cu privire la execuția acestor figuri coregrafice. Totuși forma circulară a locului de dans ne îndreptățește să menținem ipoteza rotației alternate în sensuri opuse. *Paralelismul* și *simetria* se regăsesc adesea ca principii arhetip ale plâsmuirii artistice ; raportul simetric dintre *melos* și *ritm* în strofă și antistrofă realizează o armonie impresionantă prin suprapunerea paralelismului verbal. Formula de fascinare se mai face auzită în corurile tragediei clasice ca un fel de refren reluat cu antistrofa. În acest procedeu subsistă elementul liric al vechii narațiuni corale, momentul

înduplecării eroului sau a divinității pomenite de legendă. Corul inaugural din „Rugătoarele” face să rimeze primele versuri din strofă și antistrofă; apoi se repetă expresii din interiorul strofelor :

νῦν δ' ἐπικεκλομένα v. 40

ὄντ' ἐπιλεξάμενα v. 48

și mai jos :

πίπτει δ' ἀσφαλές . . . v. 90

ἰάπτει δ' ἐλπίδων . . . v. 95

Mai departe se reia un cuvânt în sintagme diferite cu aceeași schemă ritmică; variație subtilă pe o temă solemnă (ca un acord fundamental îmbogățit cu armonicele sale) :

Ζεὺς αἰῶνος κρέων ἀπαύστου . . . str. 4 (v. 575)

„Zeus stăpînitor deasupra veacului fără sfîrșit . . .”

λαβοῦσα δ' ἔρμυ Δῖον ἀψευδεῖ λόγῳ

γείναιτο παῖδ' ἀμεμφῆ,

δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον . . antistrofa 4 (v. 583 urm.)

În „Perșii”, cînd prinde viață dialogul halucinant dintre umbra lui Darius și bătrînii sfetnici, teama religioasă (cf. cuvintele lui Darius vv. 699 τὴν ἐμὴν αἰδῶ μεθεῖς) este redată printr-o revenire triplă a structurii sintactice :

σέβομαι μὲν προσιδέσθαι .

σέβομαι δ' ἀντία λέξαι

σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει

ΔΑ. ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος . . (vv. 694—697).

Și după acest răspuns a lui Darius :

δεῖμαι μὲν χαρίσασθαι,

δεῖμαι δ' ἀντία φάσθαι

λέξας δὺςλεκτα φίλοισιν (vv. 700—702)

Ca la formule de blestem se repetă de trei ori ritmul, așezarea și numărul cuvintelor. Într-o exprimare similară din „Coeforele” (v. 327, 328) deși e limitată la un singur vers, imprecizia reia cele trei caracteristici ale frazei (ritm, topică, numărul cuvintelor) : ὁτοιύζεται δ' ὁ θνήσκων/ ἀναφαίνεται δ' ὁ βλόπτον. Unele coruri compuse de Eshil în stilul riturilor funebre reiau simetric sonorități și cuvinte; ecouri stîrnite periodic prin evocarea calamităților în melopeea tînguirilor :

Ξε. βεβᾶσι γὰρ οἴπερ ἀγρίται στρατοῦ

Χο. βεβᾶσι, οἶ, νόνημοι, . . . („Perșii” v. 1002—7)

Ξε. ἰή, ἰή, ἰῶ, ἰῶ

Χο. ἰῶ, ἰῶ, δαίμονες, . . . („Rugătoarele” v. 346)

și mai departe

Ξε. πεπλήγμεθ' οἶαι δι' αἰῶνος τύχαι

Χο. πεπλήγμεθ', εὐδηλα γάρ. . . .

cf. și alte ecouri din Parodos : ὄραϊς—ὄρων vv. 991—992 ; παπαῖ. vv. 1031—32 etc.

Tot atâtea formule triadice cu rimă și paralelism. Antigona și Ismena iau parte la un cor antifonar din „Cei șapte împotriva Tebei” amintind prin dialogul lor liric stihomitiile debitate în tragedia arhaică de corifeii celor două coruri :

AN. ἰὼ ἰὼ, πανδάκρυτε σύ

ΙΣ. σύ δ' αὖτε καὶ πανάθλιε.

AN. πρὸς φίλου ἔφθισο

ΙΣ, καὶ φίλον ἔκτανες

AH. διπλᾶ λέγειν

ΙΣ. διπλᾶ ὄρᾳ cf. („Cei șapte contra Tebei” vv. 949—65).

Dispoziția ternară a cuvintelor sau repetițiile corespund figurilor coregrafice și ritmice pe care le notează dispoziția versurilor în triadă (strofă, antistrofă și epodă). La origine, acest aranjament corespunde unui ceremonial anume cum este datina perpetuată la Sparta : „Confruntarea vîrștelor”. Trei coruri reprezentînd cele trei vîrste își declinau fiecare calitățile într-un dialog rudimentar ; oamenii maturi răspund bătrînilor, iar tinerii fac încheierea :

1. Ἄμεις ποκ ἤμεσ ἀλκιμοὶ νεχνῖαι

2. Ἄμεις δὲ γ' εἴμεσ αἰ δὲ λῆς ἀγχάσδεο

3. Ἄμεις δὲ γ' ἐσσίμεσθα πολλῶ κάρρονες.

Într-un ceremonial de proslăvire lirică a trecutului, formula de încheiere conține pecetea întregului ritual : „*epodé*” sau „descîntecul”. Evoluția formelor lirice menține termenii incantației primitive ca simple articulații, amplificate după asemănarea părților constitutive ale nomilor. Conturate ca unități autonome strofele se pot recita în dialog de îndată ce nucleul dramatic al corurilor tragice dezvoltă natura antagonistă a reprezentației. În corul de tragedie, ori de cîte ori triada cuprinde o meditație, epoda face încheierea arătînd poziția și hotărîrea grupului de coreuți față de situația comentată în strofele anterioare. De fiecare dată corul vorbește despre sine la persoana întîi considerîndu-se o unitate indivizibilă :

ἐμοὶ δι' ὅτε μὲν ὀμαλὸς ὁ γύμος, ἀφοβος

(„Prometeu” v. 901).

ἐγὼ δὲ τλν. . . Διὸς κώραν ἐμελπόμεν χοροῖσι. . .

(„Troad.” vv. 552).

Aceste concluzii subiective se extind și la alte cîntări fără structură triadică ori de cîte ori corul ne împărtășește opinii personale, discută o situație.

sau își arată năzuințele. Recunoaștem „pecetia” (σφαγίς) nomului citareidic prin care poetul exprimă mulțumirea sau dorințele sale la încheierea imnului (vezi Timotheos, „Perșii”, vv. 215 urm.).



Mărturiile despre geneza tragediei ne-au lăsat numai câteva slove din cronică nescrisă a primelor încercări. Prin fața noastră se perindă câteodată priveliști pe care învățații le vor aieveau.

Acolo unde aflăm coruri ciclice și un poet apolinic — Arion din Methymna — care se adapă la izvorul artei florelor și citaredice din Sicilia de la sine se prezintă imaginea figurilor orhestrice; un cor dă viață triadei. Secolul IV reține în special cealaltă „instituție” a lui Arion: modul dorian sau, poate, *gama stridentă* ὄρθιος (sc. νόμος) prin care incitația citareidic, bătaia ritmului, se comunică ansamblului de coreuți. Același reformator adoptă subiecte eroice pentru *ditirambii* săi și dă titluri poemelor (probabil după eroii preamăriți).

Ditirambii compuși de Arion sau *Bachilide* cuprind fragmente din legenda eroică care se încadrează în categoria *πρακτικὰ μέλη*. Potrivit aprecierilor lui Aristotel acestea sînt „cîntece de acțiune”, fără tendință morală definită care, prin influența lor asupra sufletului amintesc de lirismul exaltat al cînturilor sacre *ἐνθουσιαστικὰ μέλη*: sensibilitatea auditorilor trece mai întîi prin zbuiciumul unei intense participări afective, apoi se liniștește ca și cum ar fi găsit un leac și o „katharsis”¹.

În Corintul dorian, patria de adopțiune a lui Arion, unde a fost codificat ditirambul, se păstra datina de a răsplăti pe învingător dăruindu-i un taur. Nu greșim dacă vedem în acest ritual destul de straniu, supraviețuirea ipostazei teriomorfe a zeului Dionisos. Ditirambul primește calificativul de *βοηλατής* „cel care aduce taurul” (drept premiu), după cum drama lirică se va numi *τραγωδία* „cîntarea țapului” (dela răsplata competiției respective). Mai rustice și mai răspindite, *competițiile artistice dionisiace* au dat tonul, marilor festivaluri democratice din secolul V. Recitativul antistropic este înrudit cu altă practică folclorică: — recitativul alternat sau „amebeic” pentru competiția dintre două coruri. Întrebarea lansată de unele grupuri și răspunsul născocit de celălalt pe aceeași temă, caută să biruie prin surpriză sau ingeniozitate. Adesea totul degenerază în ceartă cu ocări violente și glume obscene.

Totuși la Corint sau în *concursuri festive*, cinstind memoria eroilor, zelul competitorilor rămîne în limitele întrecerii solemne: recitativul alternat se avîntă cu patos, dar adversarii nu se încaeră. O temă unică a fost prevăzută dinainte cu dezvoltări emfatice.

Serbările funebre (în genul concursurilor la moartea lui Patrocle, *Iliada*, XXIII) se numără printre cele mai vechi competiții cunoscute de antropologi. Chiar dacă nu acceptăm vederile lui Ridgeway despre originea dramei², în multe împrejurări se poate verifica în ce fel ritualul morților a influențat evoluția lirismului dramatic, atît prin atmosfera

¹ Aristotel, *Política*, 1341 b 32.

² William Ridgeway, *The Origin of Tragedy with special reference to the Greek tragedians*, Cambridge, 1910.

locurilor sacre unde se executau poemele, dar mai cu seamă prin relieful virtuților patriotice și morale pe care le exaltă imnurile corale (de la *peanul* sau *procesionul* de prin sec. VIII, pînă la Pindar sau Semonides în sec V).

Herodot vorbește despre datini la Siciona care cinsteau prin coruri tragice isprăvi din viața unui erou : καὶ δὴ πρὸς τὰ πίθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον¹.

Istoricul ionian trăiește într-o epocă în care calificativul de *tragic* nu se aplică decît reprezentației atît de răspîndite prin sec. IV. Corurile de la Siciona sînt deci primele manifestări investite cu demnitatea epitetului *τραγικός*. Tiranul Clistenes a profitat de împrejurarea unui război cu arginienii ca să înlătore din Siciona cultul eroului Adrastes, originar din Argos. Sacrificii pentru eroul „destituit” se vor oficia în cinstea lui Melanippus, personaj din legenda tebană ; corurile tragice vor sta de acum înainte sub egida religiei dionisiace.

Prin 1927 Pickard-Cambridge² a supus unei critici necruțătoare teoria lui Ridgeway despre altarul dionisiac *θυμέλη* care primea, în s. VI, onorurile cuvenite în vechime eroilor legendari sau eponimi. Ulterior, cercetările arheologice (după cum se poate vedea din monografia lui Fernand Robert³) au demonstrat însă destinația *thymelei* pentru sacrificii htonice cerute de cultul morților. La fel, în *peanuri* și *threnoi* (lamentații sau bocete care se celebrau în multe regiuni ale Greciei) memoria defunțiilor însuflețea lauda sau tînguirea, descîntecul sau pantomima rituală. *Ritualul dionisiac* răspîndind practicile extazului și forme de manifestare stereotipe (serbarea naturii, cortegii falice sau orgiastice din lumea satelor) șterge amprenta culturilor regionale din care se inspirau adesea reprezentațiile corale.

O atenție deosebită merită tînguirile — *threnoi* — care cîntesc periodic amintirea eroilor prin gesticulație ritmică în stilul „*corurilor tragice*” de la Siciona : *threnoi* pentru Ahile la Elis, Crotona și Rhoetum, pentru copiii Medeii la Corint, pentru Hipolit la Trezena și pentru Leucotea în diferite localități. Aportul acestor datini organizate de un *ἐξάρχων* constituie o contribuție importantă pentru formarea tragediei.

Eroii și peripețiile legendelor locale au fost preamărite, de asemenea, în *ceremonii închise ale aristocrației gentilice* care s-au transformat treptat contopindu-se în *culturile inițiatice de la Eleusis sau Delfi*⁴. Un cult special mai popular consacră figurile marilor binefăcători ai oamenilor : *Prometeu*, divinitatea meșteșugarilor, *Triptolemos*, cel care a născocit plugăritul sau *Icaros* primul cultivator al viței de vie. Nu mai vorbim de oficiile multiple ale semizeului *Heracles* : asanarea mlaștinilor, stîrpirea monștrilor, smulgerea unor muritori din ghiarele morții. Un adevărat „martiriolog” care se pretează foarte ușor dramatizării. Reprezentații populare, folclorice, pantomime sau tînguiuri (*threnoi*) rituale ar fi precedat reprezentații de aparat în genul corului dialogat „*Heracles*” care figurează printre ditirambii

¹ Herodot, *Historiae*, V, 67.

² Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 175.

³ Fernand Robert, *Thymélé. Recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans l'architecture religieuse de la Grèce*, Paris, 1939. Ridgeway, *op. cit.*, lua ca precedent exemplul de la Siciona.

⁴ Cf. Del Grande, *op. cit.*, p. 20.

lui Bachilide. Drama eșhileană ne înfățișează în mod sugestiv cum este conjurată umbra lui Darius sau cum învie trecutul în amintirea Clitemnestrei. „Oficianții” corului tragic se arată solidari cu suferințele personajelor din legendă, comentează peripețiile, se substituie chiar eroilor în tirade debitate la persoana întâi (ῥήσεις). Astfel, pe rând, corul dintr-un ditiramb despre „solia care a cerut la Troia restituirea Elenei” povestește în vorbire indirectă, apoi declamă emfatic o cuvântare a lui Menelau. Într-un recitativ liric, Antigona încearcă să-și imagineze suferința Niobei, închisoarea de aramă în care a pățimit Danae. Tonul întregului monolog cu narațiuni lapidare și apostrofe directe, ne sugerează tonul rapsodic al tînguirilor de comemorare (θρήνοι)¹. Martori ai „pasiunii” executanții corului asumă treptat personalitatea eroilor preamăriți. Orientarea democratică, în politica religioasă, universul deschis al serbărilor dionisiace au grăbit laicizarea reprezentațiilor liturgice.

Termenul dorian care desemnează spectacolul ritual — ΔΡΑΜΑ : fapta unei activități — se referă la gesturile executate în conformitate cu prescripțiile unui ceremonial. Δρώμενα sînt „acțiunile” din figurația misterilor de la Eleusis. Riturile de comemorare a eroilor afectează și ele un caracter ocult. Fără să mai cunoască semnificația mișcărilor, executanții mimează exaltarea, practici de conjurare a duhurilor, „atitudini” convenționale. Astfel, acolo unde se venerau relicvele copiilor uciși de o mamă sălbatică — legendara Medee — „ceea ce săvîrșesc oficianții pare să fie un threnos inițiativ exaltat”². La cenotaful închinat lui Ahile o procesiune de femei lovește mormîntul și gesticulează cu însuflețire.

Gesticulația corului dramatic în orice împrejurare exprimă în primul rând agitația interioară. Gesturile nu sînt necesare înțelegerii literale a peripețiilor. În spectacolul arhaic, cînd se reda fără cuvinte o activitate, figurile coreutilor se referă de obicei la operații cu străvechi sensuri legate de viața materială a societății sau încearcă să impresioneze prin atitudini fascinante³. Eriniile se prind de mîni ca să încingă corul lor vrăjitoresc înaintea îndeplinirii jertfelor : „pămîntul duduie sub săritura lor înaltă, flutură hainele negre, iar treapădul de ciudă umple văzduhul” (vezi „Coeforele”, vv. 307, 372, 370). La fel de sălbatic se încinge corul fecioarelor sfinte din Brazilia. Dansatoare călăuzite de un bătrîn corifeu bat ritmul în cercuri trasate cu apă lustrală.

Bătaia din mîni, săritura, pasul tîrît, legănarea brațelor sau oscilația din sold cu aruncarea capului pe spate reproduc atitudini din extazul menadelor sau din riturile cretane de inițiere a războinicilor — χορεύματα σχήματα. — Orhestica rituală, mai exaltată în corurile tragice (anterioare „tragediei”) oferă un spectacol sobru și armonios în odele marilor lirici : o dată cu Semonides, Pindar și Bachilide expresia fascinantă a figurilor ritmice se transformă într-un limbaj de semnificații, elaborînd stilul de interpretare a corurilor din drama clasică.

¹ Cf. Sofocle, *Antigona*, „Stasimon” III.

² Friedrich Pfister, *Der Reliquienkult im Allertum*, Giessen, 1912, p. 499.

³ Vezi și M. O. Kosven, *op. cit.*, p. 133 și urm. ; I. E. Lipș, *op. cit.*, p. 378 și urm.

CARACTERELE DRAMEI ARHAICE ȘI ORIGINEA TRAGEDIEI

Cu excepția lui Ridgeway, în general, cercetările cu autoritate despre originea tragediei explică geneza fenomenului dramatic printr-o serie de raționamente deductive care operează cu noțiuni schematice, legate între ele ca niște vase comunicante: rituri dionisiace, dansuri de satiri sau τράγοι, coruri ditirambice, pantomime rituale. Formal, tragedia continuă drumul ditirambului: același tip de competiție cu răsplată rituală, conținut similar din sfera legendei eroice, spectacol interpretat de ansamblul coreuților în atmosfera exaltată a melodiilor orientale. De unde s-ar putea deduce însă existența unui ditiramb-pantomimă despre patimile lui Dionisos, transformat treptat în „pasiune dramatică” cu tipuri eroice? Ce rost ar avea atunci tradiția lirismului autentic, îndreptat pe făgașul imitației dramatice prin reformele lui Arion?

Aristotel derivă tragedia și comedia greacă (studiate ca două ipostaze ale aceluiași fenomen) din trunchiul comun al improvizațiilor populare: genul serios s-a dezvoltat din corul ditirambic, genul comic și-a luat înfățișarea de la ceremoniile falice¹. Istorici moderni ai dramei au completat mozaicul fără nici o ezitare: τράγοι sînt țapii, deghizarea coreuților sau corespondentul atic al satirilor; „cîntarea țapului” stă la originea ditirambului satiric². Deși Aristotel se călăuzește el însuși, după afinități formale, reconstrucția sa nu merge atît de departe. Prin ce prefaceri miraculoase trece spectacolul satiric atenian ca să merite calificativul de cîntare lirică premergătoare corului tragic?

Dacă tragedia răsare dintr-o „improvizație”, aceasta nu implică neapărat tonul licențios și obscen din cortegiile falice, atmosfera imaginată de Walther Kranz în reconstrucția sa, unde drama arhaică este echivalentul unui satyrikon³. Printr-o inovație îndrăzneată coreuții lui Tespis figurează o întruchipare a eroilor mitici. Ei își păstrează conducătorul ritual — corifeul — dar în afara clasicului dialog liric, care se infiripa cîteodată între corifeu și cor, (sau între două coruri) apare dialogul cu răspunsuri date de actorul izolat.

Ditirambul popular care se intona pe textul improvizat o dată cu melodia de un ἐξάρχων priceput n-a supraviețuit reformelor lui Arion. Într-un comos, la un satyrikon sau la coruri falice, mai apar de bună seamă personaje cu inițiativă, ἐξάρχοντες care dau tonul întregii adunări. Cu toate acestea, ar fi destul de hazardat să menținem termenul pentru Arion sau Lasos, Tespis, sau Frinîhos, Hoirîlos sau Epigene. Pe de altă parte rolul actorului (inovația lui Tespis) nu l-au asumat horegii sau corifei, deși această funcție ar corespunde rangului ocupat de arhaiul ἐξάρχων — conducător al corului tragic. Așa cum rezultă din analiza funcțiilor dramatice, de la care am plecat în cercetarea noastră, atribuțiile sînt net diferențiate chiar de la început. Pentru figurația orhestică, unui

¹ Cf. Aristotel, *Poetica*, cap. III, p. 1448 a 29 sq. și 1449 a 9 sq. Comentariu în Pickard-Cambridge, *op. cit.* *Aristotle on the origin of Tragedy*, p. 121.

² Cf. Max Fohlenz, *Die Griechische Tragödie*, 1954², vol. II, p. 8. 9.

³ Walther Kranz, *op. cit.*, p. 9–13 și p. 17 și urm.; vezi și I. E. Lips, *op. cit.* p. 378 și urm.

ansamblu îi revine funcția de protagonist : corul exprimă devenirea personajului pe care-l incarnează la modul rapsodic ca și cum ar povesti despre el. În mod convențional se preferă soluția personajului colectiv : tebanii, danaidele, bacantele, ciclopii etc.¹.

Executanții unui ditiramb compus de Arion sînt feciorii lui Antenor, cincizeci la număr². Antenorizii nu-l asistă pe corifeul care interpretează rolul tatălui. O denumire generică tribală este pretextul figurației multiforme a corului : o dată reprezintă acțiunile venerabilei Teano, maica lor, alte ori povestesc rapsodic cum s-au adunat Troienii la sfat, recită dialogul dintre Antenor și solii ahei, apoi declamă cuvîntarea lui Menelau. Apar în sfîrșit coruri antagoniste care dețin fiecare un rol unic.

Cu prilejul riturilor tebane de comemorare, corifeii eroului Polinice înfruntă corul eroului Eteocle. La Heraia, se menționează chiar acest gen de titlatură după numele personajului unic : „șaisprezece femei (alese din fiecare trib) alcătuiau două grupuri ; corul eroinei *Physcoa* și corul *Hippodamiei*”. Se vede clar din acțiunea „Rugătoarelor” că interpreta-corifeu nu se deosebește de grupul celorlalte Danaide. Este un simplu element funcțional cum era probabil într-un δρῶμενον mai vechi, frunțașul corului advers (feciorii lui Aigyptos)³. Dialoguri care fac să progreseze acțiunea vor fi susținute de corifei ; rugă, confesiuni, povestea vicisitudinilor prin care a trecut personajul colectiv (Danaidele de pildă), zbuciumul său sînt approximate prin melopeea și gesticulația de ansamblu.

Această interpretare neverosimilă pentru mentalitatea modernă trebuie situată în ambianța pantomimei procesionale. În riturile tribale de comemorare, executantul nu are inițiativă. Corul sau mai exact *teoria*, șirul — monom de oficanții copiază mișcările după frunțașul grupului. De aceea membrii corului aparțin unei singure făpturi, „hidră cu multe capete” cum o poreclise recent un critic uimit de răsfrîngerea nuanțată a impulsului unic în evoluția coreuților virtuoși ai Teatrului Național din Atena. Acest organism nu dă impresia reduplicării absurde ; diversitatea gesturilor în orhestica din tragedia clasică surprinde vibrația multiformă a personajului liric, „fețele” caracterului său. De bună seamă coreuții dramei orhestice nu mai sînt oficanții gesticulației superstițioase ; ei s-au trezit pe nesimțite la conștiința figurației dramatice.

În demul Icaria, patria lui Tespis, se celebra o pantomimă dramatică : povestea lui Icarus (regele eponim) și a nenorocitei sale fiice Erigona. Niște păstori care nu cunoșteau vinul au fost ospătați de Icarus cu această băutură. Simptomele beției pe care le observă și le trăiesc pentru prima dată îi fac să bănuiască o cursă criminală. Gazda este ucisă, iar mai tîrziu, cînd vinovații devin conștienți de fărădelegea lor, leșul va fi ascuns într-o sepultură improvizată. Erigona pleacă în căutarea tatălui său călăuzită de ciunele Maia. Aflînd mormîntul, ea se spînzură de ramurile unui copac.

¹ În această privință sînt foarte instructive titlurile tragediilor arhaice ; cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 87—90 și A. D. Fitton Brown, *The size of the greek chorus, in Classical Review*, 1957, nr. 1.

² Cf. Bachilides, ed. Edmonds — Ditirambul 3 (p. 93) : Ἀντιγορίδαι ἢ Ἑλένης ἀπαίτησις.

³ Pausanias, *Perieg.*, V, 16, 6. Pentru ritualul Danaidelor celebrat la Ugarit, vezi S. Segert, *Ugarit und Griechenland*, în *Das Altertum*, IV (1958), nr. 2, p. 76 și 79.

Prin comemorarea acestor întâmplări dramatice locuitorii demului ispăseau moartea lui Icarus și a Erigonei. De fapt, toată povestea a fost plăsmuită pentru explicarea unei datini străvechi de magie agrară în strînsă legătură cu viața economică, și anume cu fertilizarea ogoarelor. Cînd se purifică ogoarele, un șir de oficianți execută „legănări” în ritm. De asemenea, se vărsa în țărîna sîngele unei victime pentru fertilizarea pămîntului. Într-o pantomimă mult mai rudimentară decît mișcarea corului tragediei, cortegiul tribal oscilează așa cum s-a legănat trupul Erigonei spînzurat deasupra mormîntului unde odihnea tatăl său ¹.

Figurația lirică întreruptă de momente scenice cu expresie dialogată, mai directă, ne ajută să reconstituim fazele spectacolului primitiv. O serie de peripeții nu se petrec direct pe scenă ci sînt aduse la cunoștința auditoriului δι' ἀπαγγελίας „prin anunțare”. În afară de povestirile crai-nicilor sau ale altor personaje, în dramele lui Eshil, dar chiar și la ceilalți tragici, subsistă dialogurile „informative” cu întrebare și răspuns.

Dacă reușim să scoatem la iveală fizionomia dramei arhaice, în mod implicit putem indica trăsăturile caracteristice care vor determina mai tîrziu specificul tragediei. Cităm o definiție a genului formulată din unghiul spectatorului : „ceea ce vede publicul care asistă la un spectacol de tragedie, nu reprezintă întotdeauna expresia acțiunii ca realitate fizică (o înlănțuire de întâmplări care se petrec pe scenă) ; sînt mai degrabă grupuri de oameni (mai cu seamă în tragedia arhaică, dar și mai tîrziu) care pregătesc acțiunea, exprimă gînduri și sentimente despre situația lor, relatează experiențe de viață și pătîmiri, se înfruntă în dialoguri aprige, ciocnindu-se ca dușmani sau relevînd legături de simpatie” ².

Proiectarea acțiunii sau reflexul peripețiilor în devenirea psihică a personajelor este deci elementul central, modalitatea conflictului din tragedia clasică. De aceea dramaturgul contemporan Berthold Brecht stabilește o distincție între caracterul subiectiv al zbuicîmii dramatice din tragedia clasică („aristotelică” cum o numește el) și modalitatea teatrului epic, stilul promovat în operele sale (unde situațiile îl fac pe spectator să gîndească și devenirea subiectivă a personajelor nu acaparează atenția spectatorilor) ³.

Dacă asemenea discriminări contestă mesajul tragediei grecești, lor li se poate opune minunata caracterizare a lui H. Weinstock în studiul său despre Sofocle : „Grecii au avut meritul de a fi perfecționat expresia străveche a pantomimei — comună tuturor primitivilor și care imită prin gesturi niște peripeții — ridicînd-o la nivelul unei lupte a spiritului între pro și contra, delimitare conștientă de atitudini, dezbateri dusă pînă la deznodămînt (*die bewusste in Entscheidung vollzogene Auseinandersetzung*)” ⁴.

¹ Cf. Hunger, art. *Erigone* din *Lexikon der Griechischen und der Römischen Mythologie*, Viena, 1953. Pentru șabloanele cultice răspîndite în Asia Mică, din care derivă adesea pantomima rituală a grecilor cf. Th. H. Ga ter, *Thespis*, New York, 1950.

² Schmidt-Stählin, *Griechische Literaturgeschichte*, München, 1934, vol. I, p. 121.

³ Cf. Bertholt Brecht, *Kleines Organon für das Theater.*, în *Brecht Versuche* 27/32 Berlin 1953 p. 111 și 122 urm.

⁴ H. Weinstock, *Sophokles*, p. 211.



Am văzut că pantomima lirică a grecilor nu se poate compara cu o formă de expresie comună tuturor primitivilor, gesturile fiind subordonate în primul rând intenției melodice și sugestive care stă la baza formulei ritmice. *Proclus* împarte producțiunile lirice în două mari categorii: genul narativ *διηγηματικόν* și genul mimetic *μιμητικόν*¹. Deși această delimitare neglijează caracterele distincte care deosebesc speciile după formă și conținut (elegia spre deosebire de iambografie, melica monodică față de cea corală etc.) se vedește o preocupare semnificativă de a situa corurile de tragedie față de celelalte categorii ale creației poetice. Calitatea mimetică a interpretării apare de-a lungul evoluției lirismului, îmbrăcînd diverse înfățișări. Pînă la urmă tendința ditirambului nou (un recitativ pentru solist cu acompaniament de flaut) promovează imitația servilă, aproape onomatopeică, prin melodie și ritmul cuvintelor (într-un ditiramb din perioada decadenței, asonanțe și sonorități imitative sugerează gîlgîitul apei înghitite de un înecat). Dansul tragediei comporta în primul rând sincronizarea mișcărilor cu formula ritmică a versului (*ἐμμέλεια*)². Astfel se concretizau valorile figurative ale ritmului: zbuциumul sufletesc. *Numai în sensul acesta gesticulația coreuților imită ceva, iar poezia corală devine o artă mimetică. Figuri sau atitudini orhestice tîlmăcesc în limbaj afectiv peripețiile dramei arhaice.* Iată de ce instruirea corului intră direct în atribuția primilor dramaturgi la fel de inspirați ca maeștrii de orhestică și ca versificatori. *Frinihos* mărturisește cu mîndrie: „Dansul mi-a dăruit nenumărate atitudini, cite valuri stirnește o noapte de prăpăd pe marea furtunoasă”³. În afara figurației concise a recitativului — concretizarea oscilației silabice — evoluția coreuților (*χορεύματα*) suprapune uneori expresia coregrafică elanului liric (*φορά*) care nu figurează neapărat ceva — o indicație a textului — ci obține doar un efect de fascinație sau de agrement.

Dialogul rudimentar și sărăcia intrigii din primele reprezentații dramatice discreditaseră stilul orhestic în epoca tragediei clasice cînd se pierduseră tradițiile reprezentației corale. De aceea, *Aristofan* ironizează tendințele arhaizante din opera lui *Eshil*: „Cel care înșeală niște gură cască, un auditoriu de zevzeci crescut în preajma lui *Frinihos*” (*Broaștele*, v. 910). Astfel a decăzut o artă cu un trecut străvechi: recitativul orhestic de tipul *emmeliei* pe care grecii la un moment dat nu-l mai consideră printre genurile coregrafice. Caracterele acestui stil de interpretare ar trebui să ocupe un loc aparte în clasificarea formelor dramatice, întrucît, după cum am văzut, tragedia arhaică înmănușează tradiții folclorice arhaice asimilate de poezia cultă.

¹ Cf. Schmidt, *op. cit.*, 338.

² Cităm caracterizarea lui *Séchan*:

„Très contenue dans ses mouvements, c'était plutôt une suite de pas et de gestes rythmés que ce qu'on appelle une danse; elle ne comportait que des évolutions lentes et symétriques sans rien de brusque ni de saccadé. L'emmélie tragique devait donc être fort semblable à l'emmélie religieuse et c'est aux représentations de cette dernière que nous devons demander une idée de la danse de la tragédie”. *Dict. Darambert-Saglio*, art. *Saltatio*, p. 1042. Cf. deasemenea *Buchholtz* p. 92. Cf. și reprezentarea plastică din *Reinach*, *Monuments figurés*, nr. 59 și *Séchau*, „*La danse gréque*” 1930, cap. V, p. 115.

³ *Plutarh*, *Symp. Quaest.*, VIII, 9, 3.

ХОРОВАЯ ДЕКЛАМАЦИЯ СТИЛЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХАИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Исходя из цитаты Атенейя, в которой первые авторы трагедий носят наименование *ὄρχησταί*, автор пробует определить стиль интерпретации танцев исполнителями, характер их движений, внутреннее побуждение лирического речитатива, из которого развивалась трагедия.

Жестикоуляцию, подчеркивающую лиричность декламации и пафос хоровой декламации (*ὄρχησμός*) нельзя рассматривать ни как танец, ни как пантомиму. Откуда же происходит обычай скандирования во время движения? Очевидно, таким образом произносились sacramентальные формулы на церемониях люстрации (круговое хождение во время очистительных возлияний у жителей древней Италии) или тогда, когда священнослужитель ходил вокруг алтаря (или жертвы) при заключении какого-нибудь торжественного договора (*σπονδαί*). Это было возможно лишь в условиях языка с различной длиной слогов (мелодическое ударение).

Обычно допускается, что наличие усилительного ударения в фазе греческого „разговорного” языка благоприятствует введению танцевального ритма в сложении первых стихов, произнесенных предками эллинов. Все же музыкальные скандирования, каковыми являются нотационные удлинения в древних припевах (*ἡ ἰέε παύαν* и *ὦ ὀμὴν ὑμέωνε*, формулы с *διέκτασις* или с метрическим удлинением у Гомера (*ὄρω* или *μαχεοῦμενος*) свидетельствуют о мелодическом произношении слогов, вероятно, под влиянием фригийской музыкальной техники.

Действительно, отчетливый ритм танца весьма хорошо подчеркивается усилительными ударениями и можно допустить хореографическое вдохновение в звуковой ритмике (трехслоговое правило в греческом ударении показывает, что, хотя постановка ударения зависит от длины последнего слога, его место определяется и тройным ритмом единства ударения). Как бы то ни было, сочетание декламации текста с танцевальным темпом является большим достижением, которое не так легко дается. Почему замедляется слог в *ἡέε παύαν* или в *εὐωῆ*? Первые стихотворцы, придворные артисты или архаические служители культа не подчиняли слово движению; они двигались по своему внутреннему побуждению, приноровляли свои шаги к мелодии слов под впечатлением звуков флейты. Таким образом, с самого начала гимны и процессионная музыка отличались от чистой хореографии, кружения вакханок и народных плясок (*ὄψ' ὄρχημα* описанная Гомером в XVIII песне) или фигур жонглеров минойской эпохи (*ὄρχησταί, κυβιστήρες*).

Хоровая интерпретация (оркестровая) гимнов постепенно превратилась в монодическую; эпика развивалась за счет лирических взываний. В случае номов ритмика перешла в мелодичную транскрипцию метров,

ранее исполняемых хореватами. Эпоея и монодический лиризм управляются требованиями усиленного удареция, равномерного такта в пределах большего единства усиления (запрет „разъединения” твердого темпа, определенная ритмическая схема в монодической строфе и т.д.).

Логаэдическое стихосложение заимствует от восточной процессионной музыки ритмические сочетания с асимметрическими количественными соотношениями (адонический стих — $\overset{\circ}{\cup} - \overset{\circ}{\cup} - \overset{\circ}{\cup}$). Как только религиозный гимн (пеон, гимнопедия, ном школы Терпандра и Талетаса) познал новое возрождение в эпоху тиранов, хоровая декламация вновь стала производить на аудиторию впечатление ритмических движений на восточный лад.

Стихи больше не ограничивались ригидными формулами, появились оргиастические метры (ионический, пеон, кретический и т.д.). Наконец возродился более древний обычай лирического диалога, сопровождаемого хоровыми движениями в виде двойного кружения или повторением движений противоположной группы (строфа и антистрофа).

В Спарте хроматические эффекты музыки номов (фригийское влияние) служили интересам аристократии. Орфео-диониссийская интерпретация музыки, „которая выявляла сущность личности” (при помощи характерного душевного пафоса), подняла лесбийских музыкантов, играющих на цитре на высоту настоящих чародеев, аполлониевых жонглеров ритма. Таким представляет легенда Ариона, ученика Стесихора, сицилийского реформатора дифирамбов, создавшего предпосылки трагедии. Происхождение драмы зиждится на психическом предрасположении зрителей, следящих за хореватами героического дифирамба и их жестикуляцией под трагический аккомпанемент.

Несмотря на отсутствие существенного различия между $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$ и $\delta\rho\chi\omicron\varsigma$ в момент установления канона циклических хоров, индоевропейский корень *eg —, от которого берет начало терминология хорового движения, вводит понятие внутренней ажитации, сильной эмоции, которые проявляются в ритмической декламации во время движения (подобно тому, как и приемы фригийской музыки обуславливались степенью экстаза).

Миметические движения хоревтов не имеют ничего общего с $\tau\rho\upsilon\beta\alpha\sigma\iota\alpha$, танцем упадочного дифирамба, ни с комической пантомимой, которая при помощи жестов повествует забавные приключения. Беглый ритм сатиров ($\tau\rho\chi\alpha\iota\omicron\varsigma$) более подходит к диалогу или речитативу трагического зрелища, в котором появляется диалог. Впрочем, забавные мимы дорических народов выражают первые элементарные понятия драмы, диалог и сценическое действие задолго до аттической трагедии. Последняя не развилась путем художественного оформления рудиментарной пантомимы. Фриада, амабический диалог и аллегорическое изображение чувств трагического хора, своего рода $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$, представляющего „коллективных персонажей”, остаются чисто лирическим зрелищем, самоуглубленной экспрессией драмы, упрощившейся в пользу сценического динамизма наряду с упадком хорового лиризма.

LA RÉCITATION ORCHESTIQUE, STYLE D'INTERPRÉTATION DU DRAME ARCHAÏQUE

RÉSUMÉ

A partir d'une citation d'Athénée, où les premiers tragédiens sont appelés *ὄρχησται* — danseurs ou maîtres de danse — l'auteur essaye de définir le style d'interprétation des choreutes, les traits caractéristiques de leur mouvement ainsi que le ressort intérieur du récitatif lyrique dont les transformations successives aboutissent au drame.

Cette gesticulation qui met en valeur la diction lyrique, l'emphase de la récitation orchestrale (*ὄρχησμός*) n'est ni danse, ni pantomime. Quelle est l'origine de la pratique de scander en marchant? C'est sans doute de cette manière qu'étaient débitées les formules sacrées lors de cérémonies telles que la lustration (la marche circulaire au cours des libations purificatrices des Italiques). On discute aussi telle démarche autour de l'autel (ou de l'offrande) que l'officiant exécutait pour sanctionner quelque traité solennel (*σπονδαί*). Mais une pareille diction rythmique n'est possible que dans le cas d'une langue qui distingue la durée des syllabes (accent mélodique).

On admet généralement l'existence de l'accent d'intensité pour la phase du grec « commun » qui favorisa la pénétration des rythmes de danse dans la versification des premiers vers récités par les ancêtres des Hellènes. Toutefois, les scansion musicales dont témoignent les notations de longueur des refrains archaïques *ἡ ἴηε παίων* et *ὦ ὑμῆν ὑμέναιε*, les formules à *διέκτασις* ou à rallongement métrique chez Homère (*ὄρω* ou *μαχούμενος*) plaident en faveur d'un traitement mélodique des syllabes, probablement, sous l'influence de la technique musicale phrygienne.

Il est vrai que le rythme marqué de la danse est très bien noté par les accents d'intensité; il serait donc vraisemblable d'admettre une inspiration chorégraphique pour la rythmique verbale.

*Pourtant ce n'est pas la cadence fortement marquée qui a déterminé la différenciation des types métriques mais bien plutôt l'alternance des longues et des brèves; alternance proportionnelle et symétrique dans les rythmes binaires, lorsque les syllabes sont épelées au gré de la marche (processions, „récitation orchestrale”), rapports approximatifs, asymétriques dans les rythmes de la déclamation et de la monodie. Quelle que soit la situation, la récitation d'un texte élaboré en tempo sostenuto de danse représente une performance qui ne peut s'obtenir aisément. Pourquoi la syllabe traîne-t-elle dans *ἡηε παίων* ou dans *εὐωῆ*? Les premiers versificateurs, artistes de cour ou officiants archaïques du culte, n'adaptent pas le mot au mouvement, mais au contraire ils avancent grâce à une impulsion intérieure et règlent leurs pas d'après la mélodie des mots et la suggestion discrète de la flûte (les gestes se plient au rythme des paroles). Aussi l'hymne et le chant processionnel se sont-ils dès le début distingués de la chorégraphie pure, du tourbillon des ménades, des danses*

populaires (ὑπόρχημα décrite par Homère au chant XVIII) ou des figures des jongleurs de l'époque minoëenne (ὄρχησταί, κυβιστήρες).

L'interprétation chorale (orchestique) de l'hymne s'est graduellement transformée en monodie, car le genre épique s'est développé au détriment de l'invocation lyrique. Dans le cas des *nomes*, la rythmique est devenue une transcription mélodique des *Kôla* jadis exécutés par les choreutes. L'épopée et le lyrisme monodique se guident souvent d'après les exigences d'une accentuation d'intensité, cadence régulière dans le cadre d'une plus grande unité d'accentuation (interdiction de « défaire » le temps fort, schéma rythmique fixe à l'intérieur de la strophe ou du vers, etc.).

La versification logaédique emprunte à la musique processionnelle orientale des combinaisons de rythmes aux rapports quantitatifs asymétriques ainsi que des refrains comme l'adonique — $\bar{\cup} - \cup$. Dès que renaîtra, à l'époque des tyrans, l'hymne religieux (le péan, les gymnopédies, les *nomes* de l'école de Terpandre et de Taléas), la récitation orchestrique recommencera à exercer sur l'auditoire la suggestion des mouvements rythmés sur les modes orientaux.

On remarque l'émancipation des vers de sous la tutelle des formules rigides, l'apparition des mètres orgiastiques (l'ordre ionique, le péon, le crétiqne, etc.), enfin, la renaissance de la pratique plus ancienne du dialogue lyrique à mouvements orchestriques exécutée par une double rotation ou en répétant le mouvement du groupe opposé (strophe et antistrophe).

A Sparte, les effets chromatiques de la musique des *nomes* (d'inspiration phrygienne) ont été mis au service de la domination de l'aristocratie esclavagiste. L'interprétation orphico-dionysiaque de la musique « dévoilant l'essence de la personnalité » (par un *pathos* spécifique de l'âme) fait des cytharèdes lesbiens de véritables thaumaturges, maîtres apolliniens du rythme. La légende présente, comme tel, *Arion*, élève de *Stésichore de Sicile*, réformateur des dithyrambes et créateur des poèmes qui annoncent le spectacle tragique. Le drame compte sur la prédisposition psychique des spectateurs, qui suivent de près les choreutes du dithyrambe héroïque, leur gesticulation aux accords du mode tragique.

Bien qu'il n'y ait pas de différence foncière entre χορός et ὄρχησις la racine i.-e. * *er-*, dont dérive la terminologie du mouvement orchestrique, implique certainement la notion d'agitation intérieure, d'émotion violente qui s'extériorise par la scansion rythmique accompagnant la démarche (de même que les procédés de la musique phrygienne ont été calculés pour les effets de l'extase).

Le mouvement mimétique des choreutes n'a rien de commun avec la *τροβασία*, danse du dithyrambe à son déclin, non plus qu'avec la pantomime anecdotique, qui raconte par gestes des aventures grotesques. Par contre, le rythme rapide des satires (τροχαῖος) convient au dialogue ou aux parties parlées du spectacle tragique, le jour où s'est ébauché un dialogue. Les mimes grotesques des populations doriennes comportent d'ailleurs

des rudiments dramatiques, un dialogue et une action scénique, longtemps avant la tragédie attique. Cette dernière ne provient pas de l'ornementation d'une pantomime rudimentaire. La triade, le dialogue amébee et la figuration allégorique des sentiments du chœur tragique — sorte de $\theta\rho\tilde{\eta}\nu\omicron\iota$ représentant les « personnages collectifs » — demeurent des spectacles essentiellement lyriques, expression intériorisée du drame qui s'est simplifié en faveur du dynamisme scénique le jour où les grandes traditions du lyrisme choral tombent en désuétude.
