

ISTORIOGRAFIE

Ipostaze noi în evoluția muzicii bizantine și de tradiție bizantină în evul mediu românesc

Titus Moisescu

Prezența unui număr important de manuscrise muzicale în biblioteci și arhive românești, datînd din secole mult îndepărtate de epoca noastră, în care se păstrează muzica bizantină și de tradiție bizantină a secolelor XII-XVIII, ne-a oferit posibilitatea de a întreprinde cercetări multidisciplinare în domeniul acestei arte străvechi - istoriografice, muzicologice, lingvistice, codicologice etc. Cercetările noastre au urmărit în mod insistent ideea contribuției românești la dezvoltarea acestei arte, ce am făcut noi românii cu muzica bizantină și de tradiție bizantină în practica liturgică a bisericii noastre ortodoxe. De aceea am insistat asupra manuscriselor din secolele XV-XVI, în care a fost păstrată creația psalților putneni - Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica - compozitori și copişti români, ale căror nume stau scrise în mod evident pe filele acestor codice. Problemele pe care le suscită cercetarea acestei muzici sînt numeroase și extrem de interesante prin ineditul și consistența lor. Vom încerca deci să urmărim evoluția acestei muzici, oprindu-ne atenția asupra unor noi ipostaze pe care le prezintă această artă în țările române.

Limba de cult în manuscrisele muzicale ale ortodoxismului românesc

Conținutul spiritual al muzicii ce se practică în cultul creștin ortodox este exprimat prin cuvinte, prin textul literar scris sub neumele muzicale, cîntat de psaltul cîntăreț, audiat și înțeles de credincioși în biserică. De aceea este foarte important pentru noi să știm cum era exprimat acest text, în ce limbă se cînta el la strană de psalt sau de grupul coral omofon, știut fiind faptul că încă din cele mai vechi timpuri s-au utilizat în Biserica Ortodoxă Română, ca limbi de cult, latina, greaca, slavona și, în cele din urmă, româna. Pentru o mai precisă documentare ne vom referi în principal la manuscrisele muzicale scrise de români pentru români și păstrate în biblioteci și arhive din țară și străinătate, precum și la cele aduse în România pe diverse căi de circulație și intrate în folosința psalților autohtoni.

Așa cum adesea am precizat, în urma unei evaluări aproximative - pentru că încă nu dispunem de un catalog complet - există în fondul românesc peste 250 de manuscrise cu notație neumatică bizantină veche, aparținînd secolelor XII-XVIII (și numărul lor crește odată cu noile investigații întreprinse în biblioteci și colecții particulare). Toate

acestea au fost însă ignorate pînă acum de către istoricii și filologii noștri și, ceea ce este și mai grav, ele continuă a fi ocolite, în ciuda faptului că a fost evidențiat cu insistență conținutul lor liturgic și filologic, și mai cu seamă rolul pe care aceste codice l-ar putea avea în cercetarea istoriei noastre vechi. Iată de ce socotim că problema limbii de cult folosită de-a lungul veacurilor în biserică de români își păstrează actualitatea, trebuind să intre în preocupările lingviștilor, filologilor și istoricilor noștri. Iar dacă istoricii și filologii vor continua să ignore aceste manuscrise - fie din reținerea pe care le-o provoacă necunoașterea muzicii neumatice, fie că le vine greu să renunțe la vechile teorii prestabilite în această chestiune, muzicologii trebuie în schimb să dea o interpretare justă și curajoasă tuturor aspectelor pe care le ridică aceste documente - o realitate vie în istoria culturii române vechi.

Limba de propagare a creștinismului a fost, încă din primele veacuri, limba greacă, considerată a fi "sacră" în întreaga lume creștină, limba în care a fost tradusă **Biblia** ("Septuaginta", care întrunea cărțile Vechiului Testament) încă înainte de a apărea creștinismul, limba în care au fost scrise cărțile Noului Testament. Acestea i s-a adăugat limba latină, limba în care Sfîntul Hieronim (Saint Jérôme) a tradus **Vulgata** (Biblia în limba latină), între anii 390-405. Ulterior, lumea creștină s-a împărțit: Roma și întreg catolicismul au evoluat sub rigorile limbii latine, iar Bizanțul și ortodoxismul sub acelea ale limbii grecești. În secolul al IX-lea, Bizanțul a trimis pe frații Chiril și Methodiu în Moravia, să propage creștinismul la popoarele slave; ei au răspîndit învățătura creștină în limba slavonă - vechea slavonă bisericească - inventînd alfabetul chirilic, din care au derivat scrierile bulgarilor, rușilor și sîrbilor. Către sfîrșitul secolului al IX-lea (în anul 893), vechea slavonă bisericească a fost declarată, la rîndu-i, limbă oficială în stat și în biserică. Astfel, limbile considerate atunci ca limbi oficiale au fost acestea: greaca și slavona pentru țările ortodoxe din Imperiul Bizantin, iar latina pentru țările care au îmbrățișat catolicismul.

Noi românii le-am utilizat pe toate trei, urme concrete ale prezenței acestora în relațiile oficiale ale statului și ale bisericii putînd fi observate în terminologia creștină intrată în fondul lingvistic românesc. Trebuie făcută însă o delimitare a limbii de cult și de stat de cea a limbii vorbite a românilor, în care se făcea propagarea creștinismului; de asemenea, este necesară și o delimitare între cărțile de cult și cele de învățatură creștină, fiind necesară pentru a înțelege de ce în limba română au apărut mai întîi cărțile de învățatură și ceva mai tîrziu au fost tipărite cărțile trebuincioase cultului propriu-zis. De asemenea este necesar să mai precizăm că nu trebuie să privim fenomenul lingvistic în mod exclusivist; de-a lungul secolelor, limbile utilizate în biserică au coexistat într-un evident paralelism, cu preponderența uneia sau alteia, în funcție de modul în care s-a impus o anumită tendință culturală, o anumită orientare religioasă, de regiunea și domeniul de utilizare, de destinația, conținutul și circulația codicelor și a cărților tipărite și nu în ultimul rînd de pregătirea autorilor și a copiștilor de manuscrise. Sînt numeroase acele codice muzicale în care dualismul greco-slavon, de pildă, se manifestă în toată limpezimea în scrierea aceluiași copist, în cuprinsul aceluiași manuscris. Am considerat cîntarea ca principalul instrument de cercetare și analiză a fenomenului lingvistic în biserică, pentru că aceasta ne oferă adevărata dimensiune a problemei. Ceea ce aude credinciosul în biserică este cîntarea psaltului la strană, care acoperă peste 75% din timpul desfășurării serviciului religios. De aceea este necesar să stabilim în ce limbă cînta

psaltul? Or numeroasele manuscrise muzicale ne ajută în mod concret să dăm răspuns la această întrebare.

În fondul românesc de codice muzicale se păstrează manuscrise datînd din epoci foarte îndepărtate de vremurile noastre. Cele mai vechi dintre ele au fost aduse în țară pe diverse căi de circulație, intrînd în uzul psaltîilor cîntăreji români; toate au textul literar în limba greacă. Printre primele manuscrise muzicale, scrise de români pentru români, cunoscute pînă acum, sînt cele 11 codice de la Putna, din secolele XV-XVI. Datorită acestora am putut stabili faptul că în secolele XV-XVI, în biserica românilor ortodocși, se foloseau două limbi - greaca și slavona - limba română nefiind utilizată, în acea perioadă, ca limbă de cult. Există deci în cîntarea de strană un dualism lingvistic clar diferențiat; iar dacă trebuie să ținem seama și de credincioșii ce se perindau prin mănăstiri și biserici de mir, care erau români, trebuie să acceptăm ideea existenței unui anumit "trilingvism" evident: limbile greacă și slavonă erau utilizate deopotrivă în biserică, pentru cîntare, iar limba română, în vorbirea curentă a cetățenilor credincioși români. Și tot manuscrisele muzicale din această epocă de "plin slavonism", cum este încă socotită de unii istorici, ne relevă faptul că majoritatea cîntărilor - în proporție de peste 95% - erau compuse și copiate în diverse codice cu textul literar în limba greacă. Toate cele peste 250 de codice vechi muzicale bizantine din fondul românesc sînt scrise în limba greacă, doar cîteva din ele avînd în cuprins un număr mai mare sau mai mic de cîntări în limba slavonă. Proporția este în favoarea limbii grecești, în ciuda unor considerente promovate de istoricii literari. Pînă acum nu am găsit nici un codice muzical în notație neumatică bizantină scris integral în limba slavonă. Dimpotrivă, toate vechile manuscrise muzicale medievale aflate pe teritoriul patriei noastre au textul literar în limba greacă; doar un număr foarte redus din ele au în cuprins și cîntări cu texte în limba slavonă, și anume cîteva codice putnene, datînd din primele decenii ale secolului al XVI-lea, ce conțin și cîntări cu texte în limba slavonă, cele mai multe fiind scrise în *Antologhionul* din 1511 al lui Evstatie Protopsaltul, după care numărul lor se împuținează, astfel încît în manuscrisele apărute după anul 1527 - cînd a fost datat *Manuscrisul de la Dobrovăț* al diaconului Macarie - acestea să se rărească în mod simțitor, pînă la dispariția totală. În nici un manuscris muzical din secolele ce urmează nu există cîntări cu texte literare în vechea slavonă bisericească, fondul nostru de codice muzicale, pe care l-am evocat mai înainte, este complet lipsit de astfel de cîntări. De aceea ne întrebăm: cum se putea susține un oficiu religios în limba slavonă - așa cum socotesc partizanii slavonismului - fără cîntările adecvate limbii respective?

Ținînd seama de datele concrete pe care ni le oferă codicele muzicale, am putea noi accepta ideea vehiculată cu insistență de istoricii sud-dunăreni, precum că "pătura cultă românească a făcut cunoștință cu un bogat tezaur liturgic de origine bizantină numai prin intermediul slavonei"? Unele manuscrise muzicale au în incipitul lor și o gramatică specifică muzicii bizantine, după care discipolii învățau semnele și lucrarea lor. Toate aceste gramatici - și sînt cunoscute peste 70 de astfel de lucrări în bibliotecile românești - sînt scrise în limba greacă; deci psaltii mănăstirilor din țările române își făceau instrucția muzicală în limba greacă și nu prin intermediul slavonei. De asemenea, cîntările în uz aparțineau unor creatori bizantini clasici, cunoscuți ca protopsaltii, lampadari, maistori la Biserica cea Mare din Bizanț, la Muntele Athos, în Tessalonic etc. Relațiile muzicale ale românilor cu Bizanțul au fost strînse și diversificate, din moment

ce multe manuscrise de origine bizantină și de tradiție bizantină au circulat permanent în principalele românești.

Dacă manuscrisele muzicale putnene din secolele XV-XVI reprezintă principalul argument în a demonstra preponderența limbii grecești în cântarea liturgică românească, manuscrisele din secolul al XVII-lea întăresc această argumentație. Codicele rămas din această perioadă istorică au sub neumele muzicale numai texte în limba greacă. Pentru muzica religioasă românească, secolul al XVII-lea prezintă un mare interes, atât în ce privește creația, cât și limba de cult în care aceasta a fost practică. În cele peste 30 de codice muzicale identificate de muzicologii români ca aparținând secolului al XVII-lea, cântarea se desfășoară numai în limba greacă, vechea slavonă bisericească dispărând cu totul. Un nou centru de educație și de manifestare a muzicii își face apariția, chiar de la începutul secolului al XVII-lea, în Mitropolia Ungrovlahiei, la București, după cum găsim notat într-un Antologhion scris de Iacov Arhiereul de la Mitropolia Ungrovlahiei la anul 1624 (Ms.gr. 1096/BAR). Ce ar trebui de semnalat este faptul că începând cu secolul al XVII-lea, codicele muzicale putnene dispar din circulație, în nici o însemnare nu se mai fac referiri la creația putnenilor, la existența Școlii muzicale de la Putna. Apar nume noi de compozitori și de copişti, ale căror lucrări au fost consemnate în diferite manuscrise ale acestei epoci: Iovașcu Vlahu, elev al celebrului Gherman Neon Patron, care și acesta, la rându-i, a petrecut mulți ani la Mitropolia Ungrovlahiei; un Vlad Grămăticul, vameș și crâșnic, apare ca autor al unei stihiri ce stă scrisă într-un Catavasier păstrat în Biblioteca Națională din Viena (Ms.gr. 100), pe filele căruia sînt notate cîteva însemnări din anii 1654, 1682, 1688, 1691, 1711; Callist Ieromonahul scrie la anul 1695 un Stihirar- Triod- Penticostar, ce se păstrează acum în Muzeul din Craiova (Ms.gr. 52). Fondul de manuscrise din secolul al XVII-lea cuprinde o gamă variată de codice, cu structuri diferite: anastasimatare, stihirare, triod-penticostare, irmologhioane, antologhioane, kratimatare, theotokare etc. În felul acesta avem posibilitatea de a aborda cu mai multă concretețe cele trei stiluri de cântare: irmologic, stihiraric și papadic. Multe din aceste codice au în partea lor de început și o gramatică, de dimensiuni variabile, însoțită de exemplificări adecvate (exerciții de paralaghie, neanesuri, cîntări în diferite ehuri etc.).

Încă de la mijlocul secolului al XVI-lea și-au făcut apariția primele cărți tipărite în limba română, datorate strădaniilor lui Filip Moldoveanu și Diaconul Coresi, amîndoi acești truditori tipografi și traducători desfășurîndu-și activitatea în partea de sud a Transilvaniei, la Sibiu și la Brașov. Către mijlocul secolului al XVII-lea, cartea românească de învățatură religioasă tipărită a continuat să-și facă apariția într-un ritm mai rapid, în mai multe centre de cultură ale românilor - în Moldova, la Iași, în Transilvania, la Bălgrad (Alba Iulia), în Țara Românească, la Țirgoviște - românii primind din ce în ce mai multă carte tipărită, astfel încît, curentul de opinie în favoarea cărții românești a căpătat un ecou din ce în ce mai larg. Din acest punct de vedere, secolul al XVII-lea are o importanță de necontestat, iar noi se cuvine să-i acordăm o mai mare atenție. Deși nu sînt cărți de cult, ci mai degrabă cărți de învățatură creștinească - cum ar fi de pildă *Cazania* lui Varlaam (1643), *Psaltirea* în versuri a lui Dosoftei (1673), *Noul Testament* de la Bălgrad (1648), *Îndreptarea legii sau Pravila* (1652) de la Țirgoviște etc. - toate aceste tipărituri în limba română au avut o influență benefică asupra introducerii limbii române în biserică, în cântarea liturgică, pregătind și impulsînd, către sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, în Țara Românească și în

Moldova, apariția unor cărți de ritual (liturghier, octoih, ceaslov, triod-penticostar, minee etc.) - dar și a primului manuscris muzical cu textul literar în limba română: *Psaltichie rumânească*, scris "de smeritul întru ieromonahi Filothei sin Agăi Jipei, în Sfânta Mitropolie a Bucureștilor, la anul 1713, luna decembrie 24, în zilele prea-luminatului și de Dumnezeu înălțatului domn Constantin Basarab Voevod... păstorind în Arhierescul scaun al Mitropoliei prea-sfințitul și de Dumnezeu trimisul mitropolit Chir Antim Ivireanul".

Psaltichia rumânească a lui Filothei Ieromonahul are pentru noi multiple semnificații: este primul manuscris care atestă cântarea în limba română, dar și existența la București a unei școli românești de muzică religioasă, ce a dominat întregul secol al XVIII-lea - și aceasta numai datorită atitudinii conștient patriotice românești a muzicianului Filothei Ieromonahul, care, în dedicația către domnitorul Constantin Brâncoveanu, își expune mărturisirea de credință astfel: "...iubitarii de Christos cântăreți ai aceștii vlahomusichii... au acum toate cântările trebuincioase pre limba românească... astfel încît, pravoslavnicul norod al Țării Românești să audă cântarea în limba lui... pentru aceasta și eu, smeritul, văzînd că în fieștecare zi... să cîntă catavasiile sărbătorilor celor stăpînești... iar să înțăleg foarte de puțintei... tălmăcit-am după puțina mea putere, pre a noastră de țară și de obște limbă, toate catavasiile, cu troparele și cu condacele..." Conținutul manuscrisului este cuprinzător, Filothei oferind cântăreților și discipolilor săi întreg repertoriul de cântări la mai toate oficiile liturgice de peste întreg anul, grupîndu-le într-o ordine corespunzătoare cărților de ritual: Catavasier, Anastasimatar, Stihirar, Stihirar-Penticostar. Și pentru ca lucrarea sa să fie cît mai trebuincioasă, Filothei introduce în *Psaltichie* și o gramatică muzicală, o Propedie de mici dimensiuni, pe care o traduce din grecește și o adaptează limbii române. Este deci cea dintîi gramatică a muzicii scrisă în limba română, în cuprinsul căreia stabilește și o terminologie muzicală adecvată, ce și-a păstrat utilitatea mai bine de un secol.

Nu în ultimul rînd trebuie evidențiat faptul că acest manuscris muzical prezintă interes și din punct de vedere lingvistic, istoriografic, filologii găsind în cele 518 pagini ale acestui important codice limbajul românilor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea: cum vorbeau românii din Ungrovlahia și Bogdanovlahia în această epocă medievală, care le era vocabularul și care modul de exprimare. Filothei a fost un om de o aleasă cultură, lăsînd în urma sa lucrări de valoare muzicală, literară, istoriografică și religioasă. Muzicologul Sebastian Barbu-Bucur, editîndu-i opera muzicală, a reliefat multe aspecte inedite privind creația acestei incontestabile personalități a evului mediu românesc, atribuindu-i traducerea din limba greacă a cărții tipărite la Snagov în anul 1700 și intitulată *Învățăături creștinești*; de asemenea, Sebastian Barbu Bucur conchide că și cunoscuta *Floare a darurilor* ar fi tradusă tot de Filothei, ca și *Catavasierul* tipărit în anul 1714 la Tîrgoviște.

Iată deci că începutul a fost făcut, limba română intrînd definitiv în cântarea Bisericii Ortodoxe, prin opera lui Filothei. El a fost cel dintîi muzician român - compozitor, traducător, teoretician, copist - care s-a angajat în mod conștient în opera de "românire" a cântărilor religioase, traducînd și adaptînd textele românești la melodiile clasicilor muzicii bizantine sau chiar adaptînd melodiile la prozodia românească, prin procedee cunoscute și în uz la acea vreme. Rezultatul strădaniilor sale a fost benefic pentru muzica românească, dominînd și influențînd întreaga activitate muzicală - creație și interpretare - a întregului secol al XVIII-lea. Oricare dintre muzicienii români care

i-au urmat - Ioan Duma Braşoveanu, Şarban Protopsaltul, Constandin, Naum Rîmnicianu, Mihalache Moldoveanu, Iosif de la Neamţ etc. - I-au avut ca model, continuîndu-i opera de "românire" a muzicii bisericeşti cu aceeaşi rîvnă şi devotament pentru cultura şi arta românească.

Reforma chrysanthică a muzicii de tradiţie bizantină

În evoluţia ei, monodia veche bizantină şi de tradiţie bizantină s-a dezvoltat într-un crescendo evident, cele patru sisteme de notaţie neumatică - ecfonetic, paleo-bizantin, medio-bizantin şi neo-bizantin - interferîndu-se; adaosurile sînt şi de ordin cantitativ şi calitativ. Dintre toate acestea, cum era şi firesc, cel mai puternic, mai organizat, mai stabil a fost sistemul neo-bizantin, dominînd creaţia religioasă în biserica răsăritului ortodox mai bine de o jumătate de mileniu - din secolul al XIV-lea şi pînă la începutul celui de al XIX-lea, cînd a fost înlocuit de unul nou, oficializat de Patriarhia din Constantinopol în anul 1814. Atunci s-a produs reforma cunoscută sub denumirea de "noua sistimă", sau "noua metodă", iar muzica alcătuită în spiritul acesteia a fost denumită "muzică chrysanthică", după numele primului dascăl şi teoretician, autor al reformei, Chrysanth de Madit.

Din cele mai îndepărtate secole, noi românii ortodocşi am utilizat în practica liturgică bisericească cîntarea bizantină după vechea metodă, vechea sistimă. Nu ne-am îndepărtat de tradiţia bizantină, pe care am acceptat-o, am practicat-o secole de-a rîndul şi am conservat-o în numeroase manuscrise ce se păstrează în colecţii, arhive şi biblioteci din ţară şi străinătate. În consens cu această atitudine, nu puteam refuza înnoirile care veneau de la Patriarhia din Constantinopol, acceptînd şi de astă dată sistima cea nouă, chrysanthică, stabilită de cei trei reformatori: Chrysanth de Madit, mitropolit de Prusa, Grigorie Protopsaltul şi Hurmuz Hartofilax.

Dintru început trebuie să precizăm că şi în acest sistem de notaţie neumatică, muzica va continua să se desfăşoare în acelaşi stil monodic, specific cîntării tradiţionale bizantine, ca şi în cele trei stiluri de cîntare - irmologic, stîhiraric şi papadic - cu specificul lor de construcţie modală şi de cadenţare. Ceea ce caracterizează însă în mod esenţial această nouă sistimă şi o diferenţiază de cea veche constă, în primul rînd, într-o anumită simplificare a sistemului de notare, a semiografiei, renunţîndu-se la o serie de semne care îngreunau cititul, descifrarea cîntării propriu-zise. În al doilea rînd, a fost statornicit un sistem modal mult mai precis, care restructura o teorie veche destul de elastică, de imprecisă, pe care sumarele gramatici nu au reuşit niciodată să o prezinte cu claritate. Reforma a operat şi în domeniul metroritmic, unde s-au adus numeroase clarificări, astfel încît şi în acest important capitol de teorie şi interpretare a semiografiei s-a ajuns la o limpezime de idei. Nu au fost neglijate nici aspectele privind formele şi stilurile muzicale, ale structurii scărilor diatonice şi mai ales ale celor cromatice, ce se diferenţiază în mod substanţial de diatonismul arhaic al vechii muzici bizantine. Reformatorii au adus precizări şi în legătură cu una dintre cele mai importante şi mai controversate probleme ale acestei muzici - calitatea variabilă a intervalelor - stabilind trei mărimi de intervale: **mari, mici şi mai mici** - dimensionate prin cifrele de 12, 9 şi 7 unităţi, iar de la mijlocul secolului al XIX-lea, 4, 3 şi 2 unităţi, ceea ce ar favoriza ideea de ton şi semiton pe care o determină prima şi ultima (4 şi 2). Numai diezul şi ifesul au puterea de a modifica aceste

intervale, ascendent sau descendent, cu o jumătate din tonul mare (deci cu un semiton). Multe din neclaritățile vechiului sistem au fost înlăturate, teoria noii sisteme devenind mai precisă, mai limpede, deși sistemul modal - prin numeroasele lui scări și structuri - nu este deloc simplu în întreaga lui complexitate.

Gramaticile s-au înmulțit, fiind traduse în limba celor care trebuiau să le folosească, iar dorința de claritate și precizie se manifesta din ce în ce mai pregnant. Cele două lucrări teoretice semnate de Chrysanth de Madit și tipărite, una la Paris, în anul 1821, și cealaltă - *Marele theoreticon al muzicii* - la Triest, în anul 1832, au adus o stabilitate evidentă noii teorii a acestei muzici.

În țara noastră, noua sistimă a muzicii bisericești a fost adusă de Petru Efesiu, în anul 1816, care a deschis o școală de muzică la Biserica Sf.Nicolae Șelari din București; el a tipărit, în anul 1820, în grecește, primele cărți de muzică, ce se identifică propriu-zis cu primele cărți de muzică psaltică editate în lume. Petru Efesiu a avut la București mulți elevi, pe care i-a desăvârșit în sistima cea nouă. Dintre ei s-au evidențiat două personalități: Macarie Ieromonahul și Anton Pann - care și-au înscris numele, datorită unor activități și realizări deosebite, în istoria culturii muzicale românești.

Macarie Ieromonahul a fost un bun muzician, cunoscător al vechii monodii și al limbii grecești. Ucenicia și-a petrecut-o la Mănăstirea Căldărușni - pe atunci un puternic centru de cultură - înzestrată cu tipografie, unde au fost tipărite numeroase cărți de cult și de învățătură creștinească în limba română, și unde Macarie, după multe peregrinări, a revenit ca tălmăcitor și meșter tipograf, pînă în ultimii săi ani de viață. Cînd în anul 1819 a fost așezat pe scaunul Mitropoliei din București românul Dionisie Lupu - "carele, fiind bărbat înțelept, din fiii Patriei, plin de rîvnă pentru înaintarea și lumina neamului, pe lîngă alte școli, a întemeiat și o școală de muzică bisericească în Sfînta Mitropolie, orînduind epistat pe părintele Macarie" - după cum ne informează Anton Pann în *Introducerea la Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești* (1845) - a luat ființă și o comisie care să tălmăcească cîntările în limba română, formată din Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Panaiot Enghiurliu, să le tipărească și să le răspîndească în rîndul psaltților români. Din cauză că membrii comisiei nu s-au înțeles, Macarie a preluat el singur acțiunea de "românire" a cîntărilor și de tipărire neîntîrziată a acestora. La început a încercat să înjghebeze o asociație și o tipografie, încheind chiar un contract cu clauze precise în acest sens. Încercarea nu i-a reușit. Și totuși, exemplul lui Petru Efesiu de a tipări muzică, precum și cărțile realizate de el (*Neon Anastasimatarion* și *Syntomon Doxastarion* - București, 1820), cărți care circulau în Țările Române, nu l-au lăsat indiferent pe Macarie. Încurajat de Dionisie Lupu, Macarie a tradus, a "romănit", cum zicea modestul ieromonah, întregul *Anastasimatar*, apoi *Irmologhionul sau Catavasierul musicesc*, și a plecat cu ele în desagă la Buda, însoțit de Nil Nicolae Poponea, un alt dascăl de muzică, cunoscător al noii sisteme. Însă nici cu acesta nu s-a înțeles, Macarie continuînd singur drumul spre desăvîrșirea idealului vieții sale - acela de a da cărți în românește, pentru că, scria el, "numai avînd cărțile trebuincioase în limba patriei, neamul nostru cel slăvit poate să iasă la lumină, la gloria și strălucirea străbunilor noștri". Și a izbutit. Cu o dîrzenie de neînfrînt, Macarie a ajuns în cele din urmă la Viena, reușind, în anul 1823, să scoată de sub teascuri trei cărți trebuincioase muzicii religioase din Biserica Ortodoxă Română: *Theoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*. Acestea sînt primele cărți de muzică tipărite în limba română. În înștiințările pe care le trimitea din Viena, Macarie anunța "Cinstitului și în Christos iubit patriot cîntărețului român"

următoarele: "Cărțile se vor tipări cu roșu și cu negru, pe hîrtie bună și trainică, precum și legătura, nu proastă, ci bună... că ajungă de cînd înoată neamul nostru tot în lucruri groase, nepotrivite și necioplite, rîs și batjocură fiind celorlalte neamuri". Și într-adevăr, tiparul, cu negru și cu roșu, cu pagini frumos încadrate, avea un aspect grafic plăcut, iar semnele muzicale, textul, planșele, vignetele, chenarele fiind de asemenea frumos gravate, mult superioare calitativ tuturor cărților de muzică tipărite în întreg secolul al XIX-lea. Acesta a fost spiritul în care a trudit Macarie aproape două decenii în slujba muzicii românești. O a patra carte de muzică tipărită de el a fost *Tomul al doilea al Antologhiei*, de astă dată la București, în anul 1827, iar în anul 1836 apărea la Buzău ultima lui lucrare - *Prohodul Domnului Dumnezeu și Mînuitorul nostru Iisus Christos*. ("Și la aceasta întocmai osîrduitoriu aflînd și pre Cuviosul Ieromonah Kir Macarie dascălul musichiei besericești, l-am pofțit ca să se apuce să alcătuiască românește această sfință cîntare întocmai după înființarea celor grecești, nestrămutînd atît puterea tîlmăcirii, și apropierea cuvintelor, cît și întregimea silabelor cîntării..." - astfel preciza Chesarie, episcopul Buzăului, la anul 1836, în Prefața *Prohodului*.) S-ar părea că această carte de prohodire a fost și ultima pe care a tălmăcit-o acest smerit și osîrduitoriu ieromonah. După ce a cutreierat și a pribegit prin toată țara, neajutorat și bolnav, Macarie a murit în toamna anului 1836, în Mănăstirea Căldărușani, acolo de unde a plecat în lume cu convingerea fermă de a "români" cîntările bisericești, de a "naționaliza" muzica patriei sale. Pînă în ultimele zile s-a luptat cu teascurile, tipărind cărți, pentru că "numai avînd cărțile trebuincioase în limba patriei, neamul nostru cel slăvit poate să iasă iar la lumină, la gloria și strălucirea străbunilor noștri". A fost îngropat în curtea Mănăstirii Vișorîta, pe latura sudică a bisericii, acolo unde-și petrecea viața monahală și sora sa. Macarie va rămîne în istoria muzicii noastre ca un strălucit patriot, inimos reformator al muzicii psaltice românești, cărțile sale fiind preluate de toate școlile de muzică bisericească și chiar reeditate, la Iași, în 1848, de Dimitrie Suceveanu, și la Buzău, în 1856, de Serafim Ieromonahul.

O altă figură luminoasă a culturii muzicale românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost și rămîne Anton Pann (1796-1854) - "finul Pepei, cel isteț ca un proverb" - cum minunat l-a nemurit Eminescu în poezia sa "Epigonii" (1870). Activitatea și creația lui Anton Pann au fost mult diversificate, cumpănind permanent între muzică și literatură - de cele mai multe ori balanța înclinînd spre arta sunetelor: "...că eu altele n-am învățat, decît din mica mea copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrșit în meșteșugul musicei bisericești, în care am și izbutit. După ce am învățat canoanele și ortografia acestui meșteșug, n-am zăbovit a români și a lucra pe note cărțile cele mai trebuincioase..." Iată o mărturisire destul de lămuritoare, care-l definește pe Anton Pann, mai întîi ca muzician (compozitor, profesor de muzică bisericească, cîntăreț de strană, folclorist, tălmăcitor de muzică etc.) și numai după aceea ca literat (scriitor, poet, folclorist) și nu în ultimul rînd, după cum bine știm, ca editor și tipograf al propriilor sale lucrări.

Anton Pann s-a bucurat de atenția multor cercetători, îndeosebi literați, care au scos în evidență și au analizat creația lui beletristică. Este adevărat că nici unul dintre biografi nu a ocolit preocupările sale muzicale, prezentîndu-le însă de cele mai multe ori fragmentar sau lipsite de adevărata și sensibilă lor semnificație. Chiar și în lucrările analitice ale muzicologilor, activitatea și creația acestei strălucite personalități a culturii românești a primei jumătăți de secol XIX au fost tratate uneori unilateral, incomplet,

fiind inventariate doar faptic, fără concluzii de sinteză privind rolul pe care acestea le-au avut în devenirea muzicii românești. Anton Pann își așteaptă încă biograful, care să analizeze cu temeinicie creația sa muzicală, așa cum merită de altfel muzicianul pentru multiplele sale realizări în acest domeniu.

Lista cărților de muzică tipărite de Anton Pann este destul de cuprinzătoare și cu un conținut variat. El însuși avea obiceiul de a-și prenumera cărțile editate sau aflate sub teascurile tipografiei, așa cum putem observa de pildă în una din prefetele sale la *Noul Doxastar*, tomul al II-lea, din anul 1853: "Zece cărți musico-ecclesiastice - afară de acest doxastar - am tipărit pînă acum..." Făcînd un inventar, cărțile de muzică tipărite de Anton Pann, existente în biblioteci publice, sunt în număr de 23 de titluri, în 36 de volume; cărțile anunțate de Anton Pann ca fiind apărute sau aflate sub tipar, dar neidentificate ca atare, sunt în număr de 6 titluri, în 9 volume; cărțile tipărite de Anton Pann, fără ca muzicianul să consemneze contribuția sa ca autor, prelucrător sau traducător sunt 2. Aproape fiecare carte are o prefață, dedicată, fie unei înalte fețe bisericești (mitropolit, episcop), fie pur și simplu cititorului. Prefetele lui Anton Pann sunt interesante și savuroase, uneori satirice, adesea presărate cu versuri sau chiar cu poezii întregi. Să nu uităm că el este cel care a creat minunatele versuri:

"Cîntă măi frate române, pe graiul și limba ta
Și lasă cele streine ei de a și le cînta.

Cîntă să-nțelegi și însuți și cîți la tine ascult,
Cînsteste, ca fieșcare, limba și neamu-ți mai mult..."

(Versurile fac parte din prefața la *Heruvico-Kinonicar*, vol. I, 1847)

Dintre toate lucrările teoretice muzicale românești din secolul al XIX-lea, de cea mai mare atenție și popularizare s-a bucurat gramatica lui Anton Pann, intitulată de el însuși *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, fiind cea dintîi carte tipărită "Întru a sa tipografie de muzică bisericească", în anul 1845. Acest *Baz teoretic și practic* a stat la temelie celorlalte lucrări teoretice care i-au urmat. Principiilor teoretice stabilite și enunțate de Macarie cu două decenii mai înainte și celor statornicite de Anton Pann cu o mai mare claritate și structurate parcă mai logic, într-o desfășurare mult mai complexă, li s-au adăugat, în anii care au urmat, completări utile și de substanță - măi cu seamă cele aduse de Ioan Popescu-Pasărea - însă baza teoretică prestabilită de Macarie și Anton Pann în gramaticile lor este și astăzi valabilă, contribuind în mod evident la dezvoltarea acestei muzici și chiar la înțelegerea multor aspecte teoretice ale vechii muzici bizantine.

Deși iubea cel mai mult muzica, muzica bisericească, muzica de tradiție bizantină, psaltică, pe care a practicat-o cu pasiune, Anton Pann a știut să se subsumeze și literaturii - poeziei, fabulei, istorioarei, cîntecului de lume etc. - pe care le-a dăruit literaturii românești ca adevărate bijuterii de artă, dar pe care le-a și exploatat în interesul susținerii materiale a tipografiei sale de muzică bisericească. Pentru că - revenim cu această idee - Anton Pann se considera pe sine mai întîi ca muzician desăvîrșit, și numai în subsidiar ca adunător de folclor, de cele "politicești", cum le denumea el adesea. Pentru noi rămîne un mare tîlmăcitor și creator de muzică, un mare teoretician și practicant al muzicii psaltice, fiind participant direct la făurirea culturii muzicale românești. Se spune adesea că de la Macarie a rămas valabil pînă astăzi *Anastasimatarul*, iar de la Anton Pann *Catavasierul*. Care este valoarea artistică a tîlmăcirilor și creațiilor acestor doi mari psalți ai primei jumătăți de veac XIX, ce a rămas încă valabil din numeroasele lor compoziții,

sînt întrebări cărora muzicologia românească va trebui să le răspundă într-un viitor apropiat.

După cum am văzut, muzica românească din secolul al XVIII-lea și din prima jumătate a celui de al XIX-lea a fost dominată pe rînd de trei strălucite personalități: Filothei Ieromonahul, Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Toți acești trei muzicieni și-au exprimat în mod clar și manifest ideea de "românire" a cîntărilor bisericești, una dintre cele mai importante acțiuni ale acestei perioade, care a avut consecințe benefice asupra culturii românești. După Macarie și Anton Pann a urmat o întregă pleiadă de psalți români - compozitori, interpreți, teoreticieni - de aleasă ținută artistică și de mare interes pentru istoriografia muzicală românească, ce au dominat cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea: Nectarie Frimu, Dimitrie Suceveanu, Ștefanache Popescu, Oprea Dumitrescu, Theodor Georgescu, Neagu Ionescu, Nicolae Severeanu, Ioan Zmeu, Ghelasic Basarabeanu, Theodor Stupcanu, Ioan Popescu-Pasărea etc. - nume pe care nu trebuie să le ignorăm, creația și activitatea lor muzicală stînd la temelie istoriei muzicii românești.

Învățămîntul muzical religios s-a extins, devenind obligatoriu pentru toți cei care-și făceau instrucția în seminarii teologice și în școli de cîntăreți. Muzica chrysanthică a devenit astfel obiect principal de învățămînt obligatoriu pentru aceste școli - manualele școlare s-au înmulțit pentru această disciplină, iar un corp profesoral bine pregătit a izbutit să imprime elevilor o bază teoretică solidă. Noile centre teologice din București, Iași, Buzău, Curtea de Argeș, Rîmnicu Vîlcea, Neamț etc. au dat un impuls evident dezvoltării creației muzicale religioase românești, care, datorită tiparului, a stat la îndemîna tuturor iubitorilor acestei arte. În mănăstiri, muzica chrysanthică s-a păstrat în toată puritatea ei, monahii fiind aceia care au conservat ethosul specific tradițional al acestei arte.

Monodia bizantină și de tradiție bizantină a cunoscut, în Țările Române, o evoluție interesantă, dezvoltîndu-se într-un evident spirit național și purtînd amprenta unor elemente stilistice clar diferențiate de cele aparținînd altor centre ortodoxe străine. Și această caracteristică stilistică se poate observa cu ușurință în creația unor importanți compozitori români ce au activat în acest domeniu de-a lungul secolelor: Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica (secolele XV-XVI), Iovașcu Vlahu, Vlad Grămăticu, Filothei Ieromonahul (secolele XVII- XVIII), Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ioan Popescu-Pasărea (secolele XIX-XX) etc.

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o nouă dimensiune artistică și-a făcut apariția în Biserica Ortodoxă Română - polifonia corală religioasă - care a intrat în competiție directă cu monodia chrysanthică. În unele centre orășenești - în catedrale și în biserici de mir mai mari - Liturghia (și numai acest oficiu) se săvîrșește în compania corului polifonic, mixt sau bărbătesc, fapt ce a dat naștere unei întregi literaturi muzicale religioase deosebit de valoroase.

Cîntările practicate în cadrul oficiilor religioase ale ortodoxiei sînt numeroase și variate, conținutul lor literar și muzical fiind determinat, atît de oficiile religioase cărora le sînt destinate (Vecernia, Utrenia, Liturghia), cît și de sărbătorile calendaristice prestabilite, sărbători fixe sau mobile ale anului bisericesc (Nașterea Domnului, Învierea Domnului, Înălțarea Domnului, Postul Păresimilor, praznicul unor sfinți mari și multe altele). Există un repertoriu fix pentru fiecare oficiu religios, determinat de mai multe

elemente: sărbătoarea în care se desfășoară respectivul oficiu, textul literar al cântării (text biblic sau creație imnografică creștină), momentul oficiului care solicită execuția unei anumite cântări, eul (sau glasul) de rînd sau cel cerut de poezia imnografică a oficiului, stilul în care se desfășoară cîntarea (irmologic, stihiraric sau papadic) etc.

Ceea ce se aude, în general, în biserică, în timpul serviciului religios, este cîntarea așa-zisă de strană, cîntarea monodică, practicată de psaltul-cîntăreț sau de grupul coral omofon, iar în bisericile mai mari de la orașe - și numai la Liturghie - de corul polifonic. Datorită frumuseții melodice și spiritualității profund religioase pe care o degajă, cîntarea bisericească - monodică sau polifonică - a pătruns și în sala de concert, unele formații corale abordînd un repertoriu bogat și variat cu astfel de creații de mare expresivitate artistică. Vechea monodie bizantină și de tradiție bizantină, pe alocuri cu un pronunțat caracter arhaic, a stat adesea la temelia unor creații corale polifonice religioase de mare valoare, datorate unor compozitori ca: D.G.Kiriac, George Dima, Eusebie Mandicevski, Antoniu Sequens, Gheorghe Cucu, Ioan D.Chirescu, Sabin V.Drăgoi, Nicolae Lungu și a multor alora, creație ce face obiectul unui important și original capitol al istoriei muzicii românești, ce va trebui cercetat cu toată seriozitatea și catalogat ca atare. Înainte de a încheia această sumară schiță istoriografică, izvorită din dorința de a face mai bine cunoscute cîteva aspecte mai importante ale muzicii noastre religioase, trebuie să precizăm că polifonia corală religioasă, atît de specifică și diversificată la noi românii, nu se practică în toate centrele ortodoxismului. În mănăstiri, de pildă, nu a fost agreată, iar grecii ortodocși nu practică această artă polifonică în biserică. Așa cum am arătat mai înainte, polifonia corală religioasă este utilizată la noi numai la Liturghie, celelalte oficii liturgice desfășurîndu-se numai în asocieri cu monodia, prin mijlocirea vocii umane, solistice sau a ansamblului coral omofon.

BIBLIOGRAFIE

Sebastian Barbu-Bucur, *Iovașcu Vlahu, protopsaltul curții Ungrovlahiei și epoca sa*, în: Revista "Biserica Ortodoxă Română", București, anul CVI (1988), nr.7-8 (iulie-august).

Nicu Moldoveanu, *Cercetări asupra manuscriselor în notație bizantină existente în Biblioteca Națională din Viena*, în: Revista "Biserica Ortodoxă Română", București, anul CII (1984), nr.3-4 (martie-aprilie).

Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin Agăi Jipei-Psaltichie rumânească*, București, Editura Muzicală, 1981 (vol.I), 1984 (vol.II), 1986 (vol.III), 1992 (vol.IV) - în colecția "Izvoare ale muzicii românești". vol.VII A, B, C, D.

Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1974 (vol.II), 1975 (vol.III), 1976 (vol.IV), 1983 (vol.V).

Adriana Șirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine și post-bizantine-I. Anastasimatarul*, București, Editura Muzicală, 1986.

Hrisanta Trebici Marin, *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca (Ms.1106) - Relații și structuri în muzica de tradiție bizantină*. București, Editura Muzicală, 1985 - în colecția "Izvoare ale muzicii românești", vol.VII.

Sebastian Barbu-Bucur, *Șarban, protopsaltul Țării Românești*, în: Revista "Glasul Bisericii", București, anul XLVII (1988), nr.5 (septembrie-octombrie).

Macarie Ieromonahul, *Opere-I. Theoreticon*. București, Editura Academiei Române, 1976. Ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de Titus Moisescu.

Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine-I. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*. București, Editura Muzicală, 1985.

Titus Moisescu, *Anton Pann - Istoriograf și teoretician al muzicii de tradiție bizantină*, în: Revista "Muzica", nr.2/1990, București.

NOTĂ

Prezentăm alăturat două cîntări liturgice, creații ale lui Evstatie Protopsaltul Putnei (nr.121 și 128 din Catalogul creației sale):

121. "Toate tainele tale" (Troparul Născătoarei de Dumnezeu, în ebul 2, de la Vecernie, reprodus din Antologhionul din 1511 al lui Evstatie (M 350, f.15 (33).

128. "Să se veselească cele cerești" (Troparul Învierii, în ebul 3, de la Vecernie, reprodus din același codice (M 350, f.15v(34).

Ambele cîntări au fost compuse de Evstatie cu texte literare în vechea slavonă bisericească.

În continuare, reproducem un Trisaghion din secolul al XVII-lea, "Sfinte Dumnezeule", creație a unui compozitor anonim, păstrată într-un manuscris din Biblioteca Academiei Române (Ms.gr.1096,f.11), un Antologhion scris în anul 1624 de Iacov Arhierul din Mitropolia Ungrovlahiei. Potrivit unei însemnări marginale, acest Trisaghion se cîntă de soborul de preoți în altar.

Următorul Trisaghion este o creație a lui Iovașcu Vlahu, compozitor român din secolul al XVII-lea, elev al celebrului Gherman Neon Patron, cel care și-a petrecut ani mulți în Mitropolia Bucureștilor. Acest Trisaghion face parte din *Doxologia* în ebul 4, compusă de Iovașcu Vlahu. Cîntarea a fost transcrisă după notația neumatică bizantină comunicată de Nicu Moldoveanu în revista "Biserica Ortodoxă Română", nr.3-4 (martie-aprilie) 1984, după Manuscrisul nr.130 din Biblioteca Națională din Viena. Sebastian Barbu-Bucur - în studiul său intitulat "Iovașcu Vlahu, Protopsaltul curții Ungrovlahiei și epoca sa", publicat în revista "Biserica Ortodoxă Română", nr.7-8 (iulie-august) 1988 - a transcris la rîndu-i mai multe cîntări, creații ale lui Iovașcu Vlahu, după diverse manuscrise aflate în țară și la Muntele Athos, printre care și cîntările Doxologiei în ebul 4 de Iovașcu Vlahu. Ne-a atras atenția traseul melodic al acestei cîntări din fraza finală a Trisaghionului, redată de Sebastian Barbu-Bucur într-o altă structură melodică, ca rezultat al intervenției ftoralei nenano pe **do**, impunînd astfel pe **la bemol**, pasaj pe care nu-l deducem ca atare din Ms.gr.130/BN-Viena. Noi am urmărit varianta vieneză a cîntării, pe care o prezentăm în notație paralelă: neumatică și liniară, cu *la* natural, deci fără intervenția ftoralei nenano.

121. ВЪСМ ПЯЧЪ СЪ МИСЛАВЪСЪ
TOATE TAINELE TALE

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

M. 350

Въ ъ ъ са па а че съ з з ми с

ла въ з съ прѣ ѣ сла а а вна а а

а а тво о а бо о го о ро о о ди и

це та и и ља. чи сто то о ж за а пе ча

тлѣ ѣн а. и и и дѣ ѣ ѣ в с т во х ра

НИ И МА МА А А ТИ И И И РА А А

ЗУ У МА А А А А СА НЕ Е ЛЗ

ЖНЖ ГО О О РА РО О О РАЗ З ШИ И

СТИ НА ГО ТО О О О ГО О О

О О МО О О О О ЛИ СТА А СТИ И

СА ДУ У У ША НА А ШИ:

Bibliografie: M 350 - f.15-15^v(33-34); Catalog: No. 401; Oficiul: Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu al Învierii, glasul al 2-lea: „Toate tainele tale sînt mai presus de cuget...”).

128. ДА ВЕСЕЛЯТСЯ НОБЕСНА
SĂ SE VESELEASCĂ CELE CEREȘTI

Muzica: EUSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

M 350

Да ве се е е а б б тса не е е е е ве е

сна а а. Да а ра а а дзе е тса зе е е е

е мна а а а ю ко с з тво о о

ри ды ы ы ы ы рж а а ва мы ы це

а сво о о о е е е а го о о спо по

о о о пра въ съ з мы р ти и а съ з з

з мръ пр въ ъ ъ нець и и и змы р тви

й бы. и з че ъ ва а а до ва и и и и

и з ва ви и и иль е е на. и и по

о о о да ми и и ро о ви ве

лї и а а а мий и и ло о о о осъ:

КОНЕЦЬ

Bibliografie: M 350 - f. 15^v - 16 (34 - 35); Catalog: No. 408; Oficiul: Vecernie (Traparul Învierii, glasul al 3-lea: „Să se veselească cele cerești..."); Catalog Evstafie: No. 128.

Ἅγιος ὁ Θεὸς
SFINTE DUMNEZEULE

Muzica : Anonimus (Secolul XVII)

Transcriere : Titus Moisescu

Μουσ. 1096/BAK

A γι υ υ ο ο ο ο θ ο ο ο ο ο ο θε ε ο ο

ο ο ο ο ο ο, Α γι υ υ ο ο ο ο ο ο Ι υ υ υ υ υ υ υ υ ο ο

ο ο ο ο ο ο, Α α α α α α α γι υ υ ο ο Α.

θα α α να α α το ο ο, Ε λε η σ ο υ η η μ α ς :-

Ἄγλος ὁ Θεός
SPINTE DUMNEZEULE

Muzica : Iovăţcu Vlahu (Secolul XVII)

Transcriere : Titus Moisescu

Ms. gr. 1504 f. 604
BN-Viena

A γ λ ο σ ο θ ε ε ο σ , Α α α γ ο σ Ι
σ χ υ ρ ο σ , Α γ ο σ α θ α ν α α τ ο σ , Ε λ ε η σ ο υ η μ α σ : ~
Δ ο ξ α π α τ ρ ι , κ α ι γ υ ι ω , κ α ι α γ ι ω π ν ε υ μ α τ ι
κ α ι κ ρ υ κ , κ α ι α ε ι , κ α ι ε ι σ τ ο υ σ α ι ω κ α σ τ ω ν ε ω κ ω κ , α μ ι κ ,
Α γ ο σ Α θ ε κ α τ ο σ , Ε ε ε λ ε η σ ο υ η μ α σ : ~