

## REZUMAT

Scopul acestei lucrări este să prezinte un eșantion reprezentativ al creației muzicale grecești în ceea ce privește genul de voce și pian în prima jumătate a secolului XX și să reliefeze importanța acestui gen în creația compozitorilor greci. Lucrarea este originală, atât în cadrul comunității muzicale din România, unde muzica grecească este prea puțin cunoscută, cât și pentru cel elen, focalizându-se asupra unor lucrări ce aparțin compozitorilor reprezentativi, studiate până în prezent parțial sau chiar de loc. Prezenta lucrare nu are pretenția de a epuiza studiul procesului muzical în ceea ce privește genul din perioada tratată (prelungită până în 1960); deschide însă drumul și are ambiția de a contribui substanțial în acest sens.

Cu privire la abordarea noastră interpretativă, considerăm că identificarea interpreților cu opera muzicală nu poate – și nu trebuie – să fie bazată exclusiv pe spontaneitatea trăirilor afective generate la audierea unei piese ci, mai ales, pe o cunoaștere profundă a textului muzical, care conduce la înțelegerea intențiilor compozitorului. Numai prin această cale o interpretare poate fi cu adevărat, în același timp temeinică, fidelă și originală.

Studiul începe cu un scurt istoric al creației muzicale elene la debutul și în prima jumătate a secolului XX. Inițial se explică

lungul proces de formare a statului neogrec așa cum îl cunoaștem astăzi, proces care a durat de la revoluția împotriva Otomanilor (1821) până la sfârșitul celui de al doilea război mondial, precum și procesul de formare a identității naționale a grecilor, strâns legat de evoluția istorică și dezvoltat concomitent cu aceasta. Se reliefează problema diversității culturale a grecilor în măsura în care acest fenomen determină opțiuni într-o serie de departamente literare, de artă și, în general, culturale. Această diversitate poate fi rezumată la conflictul de păreri pro sau contra cu privire la cele două puternice culturi coexistente: una tradițională, moștenită din Bizanț și de la Imperiul Otoman, și una mai nouă, cu caracter inovator și influențe puternice, de natură vestică. Aspecte ale acestei diversități sunt *litigiul limbii* (o dispută între apărătorii limbii vorbite *dimotiki* împotriva unei forme lingvistice artificiale arhaizante denumite *katharevousa*, care reprezenta limba oficială a statului), *litigiul muzicii* (cu obiect al conflictului armonizarea sau nu a muzicii tradiționale, bizantine și folclorice) ca și conflictul dintre membrii „Școlii muzicale din Eptanisa” cu „Școala muzicală Națională”.

În continuare, se face mai o prezentare a culturii muzicale în secolul XIX în Insulele Mării Ionice numite Eptanisa, care s-au alipit definitiv statului grec în anul 1864. Eptanisa, care evitaseră ocupația Otomană, fiind sub ocupație predominant venețiană,

aveau contact direct cu vestul, o societate organizată pe modelul urban și se aflau sub influența mai ales a culturii italiene. Astfel, cultura lor muzicală prezenta aceleași caracteristici cu cea italiană a epocii: locuitorii și muzicienii îndrăgeau muzica vocală, cu precădere opera, funcționau teatre lirice și instituții Filarmonice, existau compozitori însemnați ale căror studii fuseseră făcute în Italia, iar muzica era bine înrădăcinată în straturile sociale și în viața cotidiană. Eptanisa constituie culoarul principal prin care iluminismul și muzica clasică se vor infiltra în Grecia continentală. Însă muzicienii din Eptanisa, care vor intra masiv în Atena la sfârșitul secolului al XIX-lea, vor fi marginalizați, sub influența personalității lui Manolis Kalomiris, de către puternica mișcare a “Școlii Naționale”, acuzați de o creație prea *italienizată* și lipsită de elemente naționale. Mai departe se expun câteva elemente ale cercetărilor muzicologice recente, care combat această poziție asupra istoriei creației muzicale elene. În paginile următoare sunt prezentate concis elemente ale vieții și creației unei selecții de compozitori ai “Școlii din Eptanisa”, care erau activi în perioada studiată, și anume Pavlos Carrer, Spyridon Xyndas, frații Napoleon și Georgios Lambelet ca și Dionyssios Lavrangas.

Cât privește *litigiul limbii*, strâns legat de poziția adoptată de compozitorii greci cu privire la cerința de a crea muzicii cu caracter național, relevăm relația dintre mișcarea populiștilor (care

se luptau pentru impunerea limbii vorbite, *dimotiki*) cât cu mișcările politice progresiste ale vremii cât și cu ideea apărării întregii culturi populare inclusiv a muzicii cu specific național.

În acest sens prezintăm mai departe nașterea „Școlii Naționale” la începutul secolului XX și principiile după cum sunt expuse în textele-manifest a doi compozitori: *Muzica națională* (1901) de Napoleon Lambelet și *Câteva cuvinte* de Manolis Kalomiris (1908), acesta din urmă scris în *dimotiki*. Ambii compozitori subliniază necesitatea unei îmbinări între elementele naționale provenite din muzica folclorică și de sursă bizantină și cuceririle tehnicii componistice realizate de culturile muzicale avansate din Europa, insistând pe faptul că muzica grecească cultă trebuie să urmărească drumul deschis de poezie, care reprezenta deja încă din secolul al XIX-lea o artă bazată pe limba populară *dimotiki*, rămânând deschisă problematicii și tematicii moderne a timpului. Amintim apoi înființarea Uniunii Compozitorilor Eleni (1931) și prezentăm câteva elemente biografice și de creație ale anumitor compozitori aparținând “Școlii Naționale” și anume: Marios Varvoglis, Antiochos Evangelatos, Petros Petridis cu insistența asupra lui Yannis Constandinidis și opiniilor sale despre armonizarea cântecului popular.

Cum era și firesc, am prezentat în aceasta introducere și date despre activitatea și creația unuia dintre pionierii

modernismului, Nikos Skalkottas, relevând în același timp și unele aspecte ale vieții muzicale ateniene în perioada interbelică. Prezentarea culturii muzicale din prima jumătate a secolului XX nu putea să neglijeze introducerea modernismului și a avangardei.

Șfârșitul Introducerii prezintă aspecte referitoare la genul de cântec în creația compozitorilor greci: se sesizează relația adâncă între muzică și poezie, care are rădăcini profunde în antichitatea greacă, se constată că genul de cântec pentru voce și pian constituie coloana vertebrală a creației muzicale neoelene și se remarcă existența unei tradiții a acestui gen, el fiind cultivat de compozitorii Școlii din Eptanisa, apoi de cei ai Școlii Naționale și transmis mai departe, îmbogățit, următoarelor generații. Întrucât studiul nu putea să cuprindă prezentarea tuturor compozitorilor din epocă, ne-am fixat câteva criterii de selecționare a compozitorilor, rămânând ca, regulile de selecționare a cântecelor aparținând compozitorilor aleși să fie prezentate în capitolele referitoare la aceștia.

**Primul capitol** al tezei (1.) se referă la compozitorul din Eptanisa **Spyridon-Filiskos Samaras** (1861-1917). În nota biografică dedicată lui se amintesc studiile efectuate la Paris cu Léo Delibes și Théodore Dubois (eventual Gounod și Massenet

de asemenea) ca și strălucita carieră a compozitorului, realizată în teatrele lirice din Italia, Franța, Germania, cu operele *Flora Mirabilis*, *Medgé*, *La Martire*, *La furia domata*, *Storia d' amore*, *Mademoiselle de Belle-Isle* și *Rhea* înainte de a se întoarce definitiv în Grecia (1911) și a cunoaște ostilitatea cercurilor muzicale ale capitalei vizavi de muzicienii din Insulele Mării Ionice. Negăsind un post cuvenit, Samaras se orientează către genul de operetă, care cunoștea pe atunci în Atena o înflorire deosebită.

Din limitata, dar totodată reprezentativa creație a lui Samaras realizată în stilul „Școlii din Eptanisa”, dedicate genului vocal instrumental, am ales pentru analiză două cântece: *Spovedania* și *Izvorul Fetei*, pe versuri de Ioannis Polemis, respectiv Gheorghios Drosinis. Amănunțita analiză structurală a ambelor cântece a demonstrat că Samaras dispune de un simț acut al simetriei formei și pentru echilibru, aplicat conștiincios tuturor parametrilor limbajului muzical, tensiunile create găsindu-și întotdeauna rezolvarea. Limbajul utilizat este cel tonal, cu desăvârșire diatonic și cu o tentă de cromatism, impuse de cerințele expresive ale textului poetic. Compozitorul arată o predilecție pentru melodiile simple, liniare, ușor de memorat și o desfășurare bazată preponderent pe principiul silabic. Muzica sa este acut contrastantă din punct de vedere dinamic, compozitorul

explorând toată gama dinamică, de la *ppp* la *ff*, arătând totodată o grijă deosebită pentru redarea corectă a cântecelor sale, demonstrată prin bogatele indicații de agogică, dinamică și expresie. Relația dintre voce și instrument este strânsă, acompaniamentul oferind ambianța potrivită, în care interpretul vocal poate să dezvolte degajat sensurile poetico-muzicale. În cântecele lui Samaras a fost demonstrată, prin exemple concrete, o relație interesantă cu tradiția liedului german al lui Schubert și Brahms, regăsită în anumite opțiuni în mânăuirea formei, armoniei și metricii. Observația noastră ne permite să considerăm că o viitoare cercetare, atât comparativă cât și istorică pe aceasta tema ar putea conduce la rezultate fructuoase.

**Al doilea capitol (2.)** tratează despre compozitorul care a jucat rolul principal în fondarea “Școlii Naționale” și anume pe **Manolis Kalomiris** (1883-1962). Începutul capitolului prezintă câteva date biografice, urmate de un subcapitol referitor la elementele stilistice ale creației compozitorului, care cuprinde 65 de cântece compuse în două perioade distincte. Prezentarea analitică a selecției de cântece din ciclul *Din Pentasilavi*, pe versuri de Kostis Palamas, aparținând celei de a doua perioade, demonstrează prin exemple concrete, modul în care compozitorul s-a folosit de mijloacele sale de expresie.

În cântecul *Să grăiesc* am aprofundat minuțioasa modalitate de elaborare a prozodiei, care ajunge până la nivelul redării intonației limbii vorbite prin alura melodiei, iar în *Nu plânge*, unul din rarele exemple în care Kalomiris utilizează până la extenuare tehnica *ostinato*, am avut ocazia să observăm cum ritmul recitării versurilor se reflectă în frazele muzicale și în legăturile dintre ele, prin inspirata analogie dintre diversele semne de punctuație și pauzele muzicale. În toate cele trei cântece am constatat că, în mod intenționat, forma muzicală nu coincide cu structura poetică, ci reflectă, prin maniera cea mai relevantă, sensul, esența poeziei. Putem afirma astfel că, fără nici un dubiu, Kalomiris a fost, din toate punctele de vedere, un compozitor extrem de dotat și abil în a stabili o relație foarte strânsă între text și muzică, ambele arte unindu-se *într-un tot inseparabil*, cum susținea însuși compozitorul, lucru care se reflectă evident în rezultatul estetic final și în relația partenerilor. Prin alegerea textelor poetice exclusiv în forma limbii elene vorbite denumite *dimotiki*, Kalomiris – ca de altfel și alți compozitori – a promovat cauza limbii vorbite, asigurând o continuare firească între limba utilizată în cântecul popular și cea folosită în muzica cultă.

În *Nenăscutele cântece* am putut examina pe îndelete relația adâncă dintre structura melodică a lui Kalomiris și cea a cântecului popular, sursa de inspirație a compozitorului, reușind

să aprofundăm minuțios maniera utilizării procedeului denumit *întoarcere melodică*. Studiarea cântecelor aferente a dovedit că melodia se îmbracă într-un veșmânt armonic post-romantic târziu, cu inflexiuni impresioniste, cu cadențe modale și cu cromatizare intensă în scop coloristic, compozitorul oscilând intenționat între tonalism și modalism.

În ceea ce privește acompaniamentul, acesta este prezentat în toate aspectele posibile: a) exuberant, încărcat, cu multe schimburi în tipologie în *Să grăiesc*, acesta fiind tipul de acompaniament cel mai frecvent întâlnit la Kalomiris, b) mai omogen, rarefiat și elegant, conform versurilor, în *Nenăscutele cântece*, și c) păstrat pe aceeași tipologie pe toată durata discursului muzical ca în cântecului *Nu plânge*.

Subiectul celui **de al treilea capitol (3.)** este compozitorul **Emilios Riadis** (1880-1935), marele melodist al “Școlii Naționale”. Personalitatea multilaterală a lui Emilios Riadis a reunit, în genul său predilect – cântecul pentru voce și pian – calitățile de poet și compozitor. A dedicat genului mai mult de 70 de cântece, jumătate dintre ele fiind ilustrații muzicale ale propriilor versuri. În rest, Riadis a arătat un interes pronunțat pentru poezii încadrați în estetica parnasianismului și a simbolismului, atât francezi cât și greci, dovedindu-se foarte abil

în redarea prozodiei ambelor limbi. După nota biografică și subcapitolul care prezintă stilul lui Riadis și care demonstrează relația acestuia cu impresionismul și melodia franceză, analizăm structural și interpretativ ciclul de *Lamento-uri* (1921) pe versurile poetului național Kostis Palamas.

În cântecele sale, grupate în cicluri, conform tendinței arătate de melodiștii francezi, Riadis îmbină, în modalitatea sa de expresie, caracteristici ale muzicii franceze – discreția, eleganța și intimitatea – cu o serie de elemente preluate din muzica greacă. Muzica franceză s-a infiltrat în stilul său în timpul șederii acestuia la Paris iar muzica greacă, a constituit oricum o sursă stilistică permanentă, creatorul copilărintă în mediul elen, mai precis în Salonicul cosmopolit al începutului secolului XX. Tocmai acestui mediu atribuim și orientalismul înnăscut regăsit în creația lui Riadis, prin care compozitorul reconstituie puntea unificatoare ce îl leagă de trecutul cultural al orașului natal.

Riadis combină emanciparea tonalității cu modalismul, demonstrând astfel uzul frecvent al disonanței și al cromatismului ca mijloc de expresie. Astfel, limbajul muzical al acestuia se situează între tradiția muzicală vestică și muzica populară greacă, acesta din urmă fiind cea pe care compozitorul a avut dorința și ocazia s-o aprofundeze și teoretic iar în creație să împrumute ritmuri asimetrice, alura și intonația melodiei, culori specifice

instrumentelor populare. Tocmai în această desăvârșită îmbinare constă originalitatea și valoarea artistică a muzicii lui Riadis. Firește, în lucrările sale una dintre aceste surse poate deveni mai pronunțată, motiv care explică selecționarea pentru prezenta lucrare a ciclului de *Lamento-uri* unde elementul național se dovedește a fi mai puternic. Trebuie de asemenea să menționăm că, în prezenta lucrare s-a demonstrat – pentru prima oară – afinitatea unor melodii ale lui Riadis cu cântecele folclorului orășenesc denumite *rebetiko* și *amané*.

În aplicarea concepției sale despre cântec, conform căreia acesta aparține – ca la melodiștii francezi – genului cameral, Riadis pune muzica în slujba textului poetic și atribuie partenerilor roluri egale în realizarea partiturilor, lucrând cu minuțiozitate atât ștима vocală cât și partitura instrumentală. Virtuozitatea, însă, este rezervată pianului – să ne amintim că Riadis era el însuși pianist și știa să exploateze la maxim posibilitățile instrumentului – , având grijă să nu forțeze niciodată cântărețul. În maniera sa creativă, Riadis demonstrează o predilecție către economia mijloacelor de expresie și o aversiune pentru elementele care vizează impresionarea auditorului, muzica sa emanând o nostalgie și o senzație de intimitate profundă.

Cu mai mult de 60 de cântece concepute în cicluri, genul de predilecție al compozitorului **Leonidas Zoras** (1905-1987, **capitolul 4**) constituie coloana vertebrală a creației sale, în sensul că, de-a lungul lucrărilor aferente putem observa evoluția limbajului său muzical, de la prima perioadă de creație, unde se afla sub influența „Școlii Naționale”, la idiomul atonal întâlnit la sfârșitul traseului, ivit treptat după studiile efectuate la Berlin (1938-1940). Prezentul capitol, după nota biografică oferită inițial, își propune urmărirea acestei tranziții prin prezentarea a cinci lucrări reprezentative selecționate din toate perioadele creatoare:

- *Schițe* (1925 /1936), din prima perioadă, pe versurile mai multor poeți ca și pe ale sale, incluzând pentru prima oară în creația elenă versuri ale mult discutatului pe atunci Karyotakis, ulterior recunoscut ca fiind unul dintre cei mai mari poeți ai generației sale;

- două cicluri care aparțin perioadei experimentale (1950-1952), ciclurile *Instantanee* și *Ofranda*, pe versurile simboलिष्टilor contemporani G. Seferis și respectiv G. Th. Vafopoulos, compozitorul experimentând în aceste lucrări jocul tuturor parametrilor limbajului muzical, cu unele influențe în activitatea componistică al lui O. Messiaen și în creația timpurie al lui A. Schönberg;

- două lucrări din a doua perioadă creatoare, anume ciclul *Sufletul mâine își înalță pânzele* (1956, tot pe versuri de Seferis) ca și sfârșitul traseului, reprezentat de șapte dintre cele *Paisprezece cântece pe poezii de K. Kavafis* (1954 -1960), unde compozitorul cucerește un idiom personal de sursă atonală.

La Zoras principiul ales pentru ilustrarea textului este fără excepții cel silabic. În prima perioadă, melodia se prezintă uneori construită pe principii întâlnite în cântecul popular. În a doua perioadă, melodiile, emanând fie un lirism puternic fie un dinamism accentuat, sunt supuse total ritmului interior al cuvintelor și intonației limbii vorbite, relația dintre cuvânt și muzică dovedindu-se astfel a fi nezdruincinată. Impresionează unitatea motivică întâlnită nu numai în cântecele aceluiasi ciclu, asigurându-i coeziunea, ci și între diversele cicluri ale acestei perioade, dovedind existența unui univers sonor melodic propriu, din care compozitorul își extrage materialul.

Elementele cu caracter elen, palpabile în prima perioadă creativă, ating sfera abstractului în cea de a doua, unde elenismul clasic se reflectă într-o serie de principii estetice: în dragostea pentru claritatea formei, în marea economie a mijloacelor de expresie, în manevrarea echilibrată a agogicii, a dinamicii și a relației partenerilor, ca și în logica rezultatului artistic. De asemenea, la Zoras recunoaștem sporadic, direcționată de text,

influența spiritului muzicii Bizantine, întrezărit atât în modalitatea de construcție și de intonare a melodiei, cât și în supunerea ritmului la cuvânt.

Capitolul dedicat lui **Dimitri Mitropoulos** (1896-1960, **capitolul 5**), dirijor dar și compozitor, pionier al modernismului în creația muzicală elenă, oferă inițial informații asupra biografiei și trăsăturilor stilistice ale operei acestuia, recunoscând influențele provenite din perioada studiilor compozitorului la Berlin (1921-1924), când el a venit în contact cu muzica lui A. Schönberg, K. Weil și Ph. Jarnach. Până în momentul în care Mitropoulos a abandonat definitiv compoziția în favoarea dirijatului, oferise literaturii muzicale elene, în deceniul 1920, unele din primele sale opere atonale și dodecafonice.

Prezenta lucrare tratează singurul ciclu de cântece din creația compozitorului, cele *14 Invențiuni pe versurile lui K.P. Kavafis pentru voce și pian* (1925). *Invențiunile* constituie prima creație muzicală care ilustrează versurile marelui poet și au fost realizate într-o epocă în care opera lui Kavafis era încă extrem de controversată. În analiza structurală și interpretativă se demonstrează coeziunea ciclului, realizată prin plasarea textelor poetice conform unui arc dramatic, care reflectă evoluția psihologică a eroului-poet, prin unitatea motivică ca și prin

utilizarea aceluiași procedee componistice pe parcursul tuturor *Invențiunilor* .

Selecția unui număr de forme exclusiv polifonice din epoca barocului ne pregătește pentru radicalismul operațiunii: în cele 14 *invențiuni* cântul vocal nu are prioritate, ci este egal cu celelalte voci ale pianului, fiind unul dintre parametri rezultatului sonor integral, în sensul realizării unui discurs muzical în care atât timbrul vocal și timbrul instrumental se împletesc în linii precis conturate. Cât privește partitura vocală, ea se construiește pe principiile *Sprechgesang*-ului, oglindind perfect estetica oarecum prozaică a versului poetic.

Mitropoulos găsește a) în austeritatea planul arhitectonic al fiecărei *Invențiuni* care reflectă conținutul poetic, b) în gradul cel mai mare de echilibru între instrumentiști, ambele aceste caracteristici regăsindu-se permanent în creația artistică grecească de valoare ca și c) în tehnica de *Sprechgesang*, mijloacele ideale ale componisticii sale și astfel reușește să valorifice muzical estetica dorică și profund elenă a versurilor lui Kavafis.

Contrar compozitorilor „Școlii Naționale” Kalomiris și Riadis, care tratează genul ca pe unul cameral, în sensul unei estetici pronunțate a intimității, Mitropoulos, prin virtuozitatea pronunțată și contrastele dinamice puternice, creează o operă extrovertită și

profund dramatică, demonstrând prin această caracteristică o înrudire a cântecului său cu stilul expresionismului german.

Ultimul compozitor tratat, **Jani Christou** (1926-1970, **capitolul 6**), provenind dintr-o familie cosmopolită din mediul orășenesc al grecilor din Egipt, primește o educație înaltă de natură anglo-saxonă, în timp ce primele sale contacte cu muzica au loc pe un teren neutru, liber de orice influențe naționale. Din partea mamei sale moștenește tendința spre misticism, iar din mediul în care se dezvoltă, preocuparea profundă a tuturor civilizațiilor antice referitoare la existența de după moarte. Studiază compoziția cu Hans Ferdinand Redlich, elev al lui Alban Berg, și orchestrație în Italia cu F. Lavagnino, însă studiile de filozofie, lingvistică și logica simbolică la Cambridge ca și teoria simbolurilor arhetipale a lui Carl Jung, îi vor marca definitiv creația. Astfel, creația sa muzicală, dezvoltând sincretismul artelor, reprezintă expresia convingerilor sale filozofice: eliberarea omului modern de propria-i luptă existențială, prin intermediul unei ceremonii muzicale care conduce la *katharsis*, prin eliminarea energiei emanate de simboluri și mituri.

Într-un stadiu incipient al acestui parcurs, Christou însuflețește, în cele *Șase cântece pe poezii de T. S. Eliot* (1955), lucrare înscrisă pe linia expresionismului german și care

constituie obiectul analizei structurale și interpretative din prezenta teză, un traseu psihologic care se identifică cu simbolul păsării Phoenix, care avea darul de a renaște din propria-i cenușă și care simboliza ciclul vieții: nașterea, dezvoltarea, declinul, moartea și renașterea. În aceste cântece, sensul dramatic nu atinge desfășurări tragice sau patetice așa cum întâlnim în creația romanticilor și se prezintă ca o modalitate autentică de exprimare, păstrând sensul antic al cuvântului. Nu este întâmplător faptul că însuși compozitorul își alege, drept mijlocitor al exprimării, versurile teatrale ale unui poet, a cărui poezie este caracterizată de mari fluctuații de intonație, de rapida succesiune a imaginilor, de schimbările sentimentale violente, de folosirea simbolurilor.

În cele *Șase cântece pe poezii de T.S. Eliot*, toți parametrii limbajului muzical (forma, textura, melodia, ritmul) se supun total nevoilor expresiei. Christou lucrează pe linii mari și realizează coeziunea ciclului aplicând tuturor cântecelor aceleași procedee de dramatizare a limbajului. Agogica, contrastul dinamic și ritmul devin principalii purtători ai mesajului poetic. Christou supune vocea unor încercări experimentale (perfect justificate însă prin conținutul poetic) conducând-o la limitele sale, și o folosește cu precădere pentru evidențierea culorii și nu a expresivității cantabile, privând-o astfel de rolul conferit prin tradiție. În cele *Șase cântece* întâlnim o virtuozitate instrumentală extrem de

pronunțată care constituie o piatră de încercare pentru pianist. Acest element, însoțit de contrastele puternice ale dinamicii și agogicii, ca și de experimentalismul vocal, lasă impresia reunirii a doi soliști, conferind rezultatului estetic final un aspect diferit de al ansamblului cameral tradițional.

În încheiere (**Concluzii generale**) sunt incluse unele concluzii ce se referă la activitatea compozitorilor în perspectivă temelor vizate drept puncte de interes ale prezentei cercetări: alegerile textelor poetice, relația dintre cuvânt și muzică, modul de folosire a vocii și în special a pianului, dar și relația stabilită între interpreți, folosirea mijloacelor de expresie, precum și formulele de încorporare a elementelor grecești în lucrări.