

Grigore
Pantiru



NOTAȚIA
ȘI EHURILE
MUZICII
BIZANTINE

GRIGORE PANȚIRU

**NOTAȚIA
ȘI EHURILE
MUZICII
BIZANTINE**

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR
București—1971

i
i
i
z,
a
lă
o-
i-
le
la
ele
ter
ți-
ui,
că,
ică
ți-
rce-
ise.
ale.
uții
iior,
măr
elie

spec-
rciții

Coperta

AURELIAN PETRESCU

Redactor

CORNELIU BUESCU

Desenul muzical

RUXANDA IONESCU

INTRODUCERE

De mai multă vreme, studiul muzicii bizantine se bucură de un mare interes universal, datorită faptului că el apare ca o disciplină sistematică în domeniul științelor culturii, pentru a explica apariția istoriei muzicii noi și a lămurii originea și evoluția cântecului gregorian.¹

Despre muzica bizantină s-au scris multe lucrări, de mare valoare, în diferite limbi și de către mari cercetători ca: O. Fleischer, H. Gaiser, A. Gastoué, J. Thibaut, H. Riemann, O. Tibi, Egon Wellesz, H. J. W. Tillyard, Carsten Höeg, I. D. Petrescu și alții. Toți aceștia au adus o valoroasă contribuție la lămurirea multor probleme legate de muzica bizantină. La noi, cel care a atras atenția pentru prima dată asupra frumuseții și valorii cântului vechi bizantin a fost Pr. I. D. Petrescu, care, printr-o activitate prodigioasă de cercetător și publicist, a adus o însemnată contribuție la lămurirea acestor probleme, prin publicarea lucrării *Études de Paléographie musicale byzantine*, București, 1967.

Muzicologii noștri — George Breazul, Gheorghe Ciobanu, Liviu Rusu și alții — au arătat în scrierile lor necesitatea studierii acestei muzici, consemnate în diferite manuscrise, pentru a se vedea, pe de o parte, influența greacă asupra culturii noastre, iar pe de altă parte, care este contribuția poporului român la dezvoltarea muzicii psaltice și populare.²

Pentru a da posibilitatea celor dornici să cunoască mai profund și să-și însușească cunoștințele necesare în vederea citirii și transcrierii notației muzicale bizantine, am alcătuit această lucrare cu caracter teoretic și practic. Ea se adresează tuturor muzicienilor și-cunoscătorilor muzicii apusene, cărora le înfățișează cântul bizantin în notația diferitelor epoci, așa cum a apărut și s-a perfecționat în decursul timpului, pînă la actuala muzică bisericească.

În prima parte este cercetată și explicată, comparativ, muzica veche bizantină cu notația ekfonică, epoca paleo-bizantină, medie bizantină și cucuzeliană, iar în partea a doua este cuprinsă actuala muzică folosită în bisericile ortodoxe, care au păstrat cântecul bizantin.³

Nu avem pretenția să prezentăm o lucrare cu teorii originale asupra muzicii bizantine, ci să înfățișăm o sinteză a cercetărilor făcute în această direcție pînă acum, cu scopul de a ușura și atrage spre cercetarea acestor probleme pe cît mai mulți, care să scoată la lumină comorile muzicale aflate în manuscrise.

Recunoaștem că sînt încă multe necunoscute, probabilități și greutăți în descifrarea textelor muzicale. Unele probleme nu sînt încă rezolvate definitiv, altele, numai parțial, sau sînt încă în stadiul unor discuții contradictorii. Pentru acestea din urmă se cere multă muncă și multă răbdare. Rezolvarea lor, în viitor, revine generațiilor tinere de cercetători, care, prin studii de specialitate, vor reuși să valorifice marele număr de manuscrise muzicale bizantine aflate în bibliotecile din țara noastră, începînd cu *Lectionarul evanghelic*

¹ Egon Wellesz, *Byzantinische Musik*, Einleitung, p. 7.

² Gh. Ciobanu, „Cîteva manuscrise bizantine”, rev. „Muzica”, nr. 5—6, iunie, 1964; vezi și Liviu Rusu. „Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești”, *Studii de muzicologie*, vol. II, 1966, p. 239.

³ Pentru fiecare epocă este prezentat un tablou sinoptic cu notația epocii respective și cu diferite exemple și exerciții de transcriere. Verificarea exactității transcrierii se va face consultînd anexa de la sfîrșit.

de la Iași (sec. VIII—IX) : două manuscrise în notație medie — unul în Biblioteca centrală a Universității din Iași și altul în Biblioteca Academiei R.S.R. (sec. XIII—XIV) — și alte manuscrise provenite de la Mănăstirea Putna (sec. XV—XVI), și sfârșind cu manuscrisul lui Filotei (1713). La acestea se adaugă operele Ieromonahului Macarie, Anton Pann, D. Suceveanu, Șt. Popescu, T. Georgescu, I. Popescu-Pasărea, Pr. T. Stupcanu și alții, care aparțin sec. XIX—XX. Toate așteaptă să fie cercetate în profunzime, în vederea alcătuirii unei istorii a muzicii românești și a stabilirii raportului dintre această muzică și cea populară.

Greutatea descifrării textelor muzicale bizantine, pentru un cunoscător al muzicii apusene, provine din faptul că ambele muzici au felul lor de notație. În muzica apuseană se scriu notele pe un portativ care ne indică înălțimea relativă a sunetelor, iar cu ajutorul cheilor se determină înălțimea absolută. În muzica bizantină nu există portativ. Semnele, alcătuite din puncte și din diferite linii drepte, oblice și curbe, se scriu succesiv, în linie dreaptă. Ele ne indică — în primul rînd — valoarea unui timp, în al doilea rînd un interval ascendent sau descendent, și în al treilea rînd, înălțimea absolută a sunetului, după ce semnul, ca interval, a fost raportat la semnul precedent sau la o „mărturie“, în cazul cînd semnul începe linia melodică.

O altă dificultate la descifrarea unui manuscris este stabilirea modului sau ehului. În muzica apuseană, gama se determină după armura cheii și după nota cu care se termină bucata muzicală. În muzica bizantină sînt opt moduri, indicate fie prin cifre grecești, fie cu ajutorul unor semne numite „mărturii“ (chei) ale modurilor, și însoțite uneori de intonații specifice modului respectiv. Construcția modurilor este diferită de aceea a gamelor apusene. Semitonurile, în modurile bizantine, se găsesc între alte trepte decît cele cunoscute în majorul și minorul apusean. De asemenea, se remarcă, pe de o parte, lipsa indicației metrice, pe de altă parte, variația treptelor în unele game, existența unor semne de modulație, formule melodice specifice glasurilor, modulații pe aceeași tonică etc.

Lucrarea de față, Notația și ehurile muzicii bizantine, va lămuri, capitol cu capitol, problemele acestei muzici, creînd, celor interesați, posibilitatea de a citi și de a transcrie astfel de texte.

Autorul

PARTEA I

NOTAȚIA MUZICII BIZANTINE

Notația muzicii bizantine constă dintr-un sistem de semne care se scriu deasupra unui text religios, luat din Biblie, sau al unui imn alcătuit de Sfinții Părinți. Aceste semne se numesc *neume*.

Doi factori au contribuit la formarea neumelor: arta de a conduce corul cîntăreților prin gesturi cu mîna (chironomia) și accentele gramaticilor.¹

Acest sistem de notație a căpătat forme diferite în decursul timpurilor, perfecționîndu-se pînă la actualul sistem de notație din biserica ortodoxă.

Primul fel de notație este denumit *ekfonic* și cuprinde semnele de citire a pericopelor. Din acest sistem s-au dezvoltat cele patru epoci ale notației neumatice bizantine propriu-zise, care ar fi următoarele:

I. Notația bizantină timpurie (paleobizantină, punct-linie sau notația lineară), sec. IX—XII.

II. Notația medie (haghiopolită, rotundă), sec. XII—XIV.

III. Notația de mai târziu (cucuzeliană, haghiopolită, psaltică), sec. XIV—XIX.²

Pr. I. D. Petrescu împarte notația neumatică astfel:

I. Notația paleobizantină a sec. X—XII.

II. Notația neobizantină a sec. XIII—XV.

III. Notația postmedievală sau cucuzeliană.³

Vom studia, pe rînd, notația fiecărei epoci.

Notația ekfonică (ἐκφώνησις = citirea cu voce tare) este sistemul de notație creștină folosită între sec. VI—XIV, pentru citirea solemnă a pericopelor din *Evanghelie*, a apostolului și a profeților din *Vechiul Testament*.⁴ El constă din semne de culoare roșie scrise deasupra, dedesubtul sau între cuvintele textului, cum și la sfîrșitul propozițiilor. Forma lor este diferită: linii simple, duble, drepte, oblice, curbe, în zig-zag, grupuri de trei puncte și o cruce aurită la sfîrșitul frazelor.

Sistemul de notație derivă din sistemul prosodiei grecești, atribuit lui Aristofan din Bizanț, și s-a dezvoltat în patru etape: 1. arhaică, sec. VI—VII; 2. de fixare și consolidare a notației, sec. VIII—IX; 3. clasică, sec. X—XII; etapa de decadență și de dispariție, sec. XIII—XIV.⁵

Scopul acestei notații era „ușurarea citirii textelor sacre, marcînd diferitele părți ale bucăților scripturistice și indicînd felul de a modula după importanța și locul lor”.⁶

¹ Wolf, Johannes, *Handbuch der Notationskunde*, I Teil, p. 64.

² Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, p. 262.

³ Petresco, Rev. Pîre I. D., *Études de Paléographie musicale byzantine*, Ed. muzicală, București, 1967, p. 14.

⁴ Vezi articolul: „Un manuscris de vîrstă milenară” de prof. Gr. Panțiru, în rev. „Muzica”, nr. 3, martie 1967; Høeg, Carsten, *La notation ecphonétique*, Copenhaga, 1935, p. 15 și 137; Wellesz, Egon, *Byzantinische Musik*, Breslau, 1927, p. 39, și *A History of B. M.*, p. 249.

⁵ Høeg, Carsten, *Op. cit.*, p. 108 și 137.

⁶ Petresco, Le Pîre I. D., *Les idiomes et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932, p. 39.

Iată semnele ekfonetice și semnificația lor etimologică:

Oxia , accent ascuțit

Varia , accent grav

Syrmatiki , ondulație

Cathisti , accent circumflex

Cremasti , cîrlig mic

Synemba , trăsătură de unire

Paraklitiki  , înclinare

Apostrophos , întors în sens contrar

Telia , lucru terminat

Oxii duble 

Varii duble 

Chentime . . . , puncte

Apeso exo  

Hypocrisis  , explicare, răspuns¹

În privința semnificației muzicale a acestor semne, pornind de la faptul că ele sînt folosite totdeauna pereche, Carsten Höeg este de părere că fiecare grup de semne ar indica o scurtă melodie sau o formulă melodică. Grupul *două oxii* ar cuprinde formula melodică: *mi, faa, fa, fa, mi, faa, laa, faa*. Sînt în total 14 formule melodice aplicabile într-o pericopă. Aceste formule melodice le-a identificat după o melodie mnemotehnică aparținînd sec. XII și care avea scrise dedesubt semnele ekfonetice²

Egon Wellesz dă altă semnificație notației ekfonetice:

Oxia indică ridicarea vocii;

Syrmatiki, mișcare ondulatorie;

Varia, lăsarea vocii în jos cu accent;

Cremasti, ridicarea vocii cu o ușoară accentuare;

Apostrophul, coborîrea vocii fără accent;

Synemba, un fel de legato;

Paraklitiki, execuție într-un mod de rugăciune și implorare;

Hypocrisis, semn de separație, poate o pauză mai lungă sau mai scurtă;

Telia, oprire completă;

Cathisti, stil narativ, fără emfază.³

Ținînd seama de aportul adus de acești doi muzicologi în lămurirea notației ekfonetice și cercetînd *Lectionarul evanghelic grecesc*, ms. 160, din Biblioteca centrală a Universității din Iași, care este un manuscris cu notație ekfonetică, am ajuns la o nouă lămurire a acestei notații. Felul de distribuire și așezare a semnelor muzicale dintr-un lectionar evanghelic ne convinge că avem de-a face cu un recitativ melodic simplu și nu cu formule melodice, că semnele capătă înțeles după cum sînt așezate — deasupra, dedesubtul, la mijlocul textului sau la sfîrșit — și după raportul pe care îl are fiecare grup cu sunetul de bază al recitativului. Următoarele semne sînt scrise deasupra textului:      

¹ Petresco, Le Père I. D., *Les idiomèles*, p. 38.

² Höeg, C., *Op. cit.*, pp. 21—31.

³ Wellesz, Egon, *A History of B. M.* pp. 252—254.

Primele patru semne indică ridicarea vocii la o anumită distanță de tonul de bază al recitativului, iar ultimul semn coboară. Sub text sînt scrise:   Primul semn indică o coborîre a vocii, iar

al doilea, tonul de bază al recitativului (tonica lui). Grupul  este scris între cuvinte, probabil din cauză că ar fi ocupat mai mult spațiu dacă ar fi fost scris sub text. După cum este întrebuințat, el indică o coborîre mai mare a vocii. La sfîrșitul frazei sau pericopei, întîlnim semnul  ceea ce ne arată revenirea vocii la sunetul de plecare sau de bază al recitativului.

Cercetarea comparativă a celor 18 pericope evanghelice din manuscrisul ieșan, a felului cum sînt așezate semnele și combinațiile lor posibile, a începutului și sfîrșitului pericopelor și frazelor, ca și scrierea semnelor deasupra sau dedesubtul textului ne conving că ele nu indică sunete cu aproximație (mai sus sau mai jos), ci precise, în raport cu sunetul de bază indicat de semnul  și  Toate semnele raportate la aceste două ne vor arăta înălțimea lor precisă. Mai întîi trebuie stabilit sunetul de bază al recitativului, și pentru a-l afla, ne vom gîndi la citirea tradițională a acestor recitative care se cîntă cu voce tare, pe un ton înalt (de aici cuvîntul ekfonesis) și la un mod major, care nu poate fi mai potrivit decît tonul *do'*, corespunzător lui *ni* și modului său. Pînă azi, recitativul evanghelic este cîntat în acest mod. Höeg a încercat transcrierea în *fa*, care nu pare a fi greșită, dar care nu corespunde cu citirea ekfonetică, adică cu vocea înaltă.

Dacă raportăm toate semnele la sunetul de bază *do'* indentificat cu  și cu , atunci semnele ekfonetice vor avea următoarea semnificație:

Semne simple

Cathisti , sunetul de bază al recitativului (*do'*);

Oxia  ridică o secundă de la sunetul de bază (*re'*);

Cremasti , idem, accentuat;

Syrmatiki , ornament reprezentînd un grup de sunete: *si, do', si, do', re'*. Locul unde se scrie semnul și coada lui ne indică o secundă ascendentă, însă ornamentată inferior.

Paraklitiki  , în mod evident este format dintr-o *oxie* cu un ornament înainte. El corespunde cu o secundă ascendentă ornamentată cu un mordent (*re', mi', re'*).

Synemba , este legato ce unește două cuvinte;

Apostrophul  coboară o secundă ușoară de la sunetul de bază și poate reprezenta mai multe sunete după locul pe care îl ocupă (*do', si, la*, sau *sol*).

Varia  coboară o secundă accentuată (*si, la*, sau *sol*);

Telia , semnul final al frazelor, reprezintă coborîrea pe sunetul de bază *do'*.

Semne compuse

Dubla oxie   ridică o secundă accentuată, prelungind durata sau rîndind linia melodică a recitativului (*re'*).

Dubla varie   coboară o secundă accentuată și prelungește durata, reprezentînd pe *si, la* sau *sol*. Ambele semne, datorită dublării lor, ne indică citirea recitativului, în locurile respective, cu o intensitate mai mare decît în alte locuri cu semne simple.

Chentimele . . . , prin folosirea lor mai mult la sfîrșitul pericopelor, reprezintă sunetul *re*, brodat cu nota superioară (*re' mi', re'*) căci, imediat, recitativul coboară pe tonul de bază.

Apeso exo  . . . , secundă inferioară și trecere la secunda superioară, prin intermediul sunetului *do* (*si...do'...re'*).

Hypocrisis, trei apostrofi  indică o cvartă descendentă de la sunetul de bază: *sol grav*.

Această interpretare a semnelor ne este sugerată de mersul melodic al recitativului tradițional al Evangheliei și al celorlalte citiri biblice, așa cum s-a păstrat prin biserici și mai ales în mănăstiri. Fără contribuția tradiției, semnele rămîn mai departe o enigmă. Identitatea de esență, între recitativul

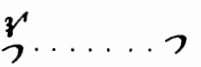
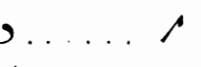
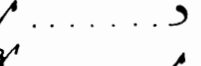
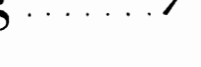
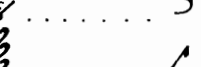
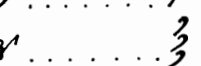
ekfonic și cel tradițional, ne dezvăluie secretul înțelesului acestor semne enigmatice. O particularitate a acestor semne apare prin faptul că sînt folosite numai cîte două, reprezentînd începutul și sfîrșitul unei incizii astfel: /.... / ; ㄣ.....ㄣ ; ㄣ.....ㄣ etc., ceea ce înseamnă că cititorul va recita incizia la o anumită înălțime vocală, care se poate stabili în funcție de sunetul de bază al recitativului.

Cele două semne ale inciziei pot fi identice, ca mai sus, sau diferite: ㄣ..... / ; ㄣ..... ㄣ ; /.... + etc.

Aceasta este o dovadă că fiecare semn luat în parte indică o înălțime mai mult sau mai puțin fixă.

Iată un tablou al combinațiilor de semne ekfonetice și al înălțimilor corespunzătoare:

Felul combinațiilor de semne	Aspectul inciziei	Denumirea semnelor	Înălțimea reprezentată
<i>Cathisti</i>	ㄣ..... ㄣ	<i>Cathisti-Cathisti</i>	do'.....do'
	ㄣ..... /	<i>Cathisti-Oxia</i>	do'.....re'
	ㄣ..... +	<i>Cathisti-Telia</i>	do'.....do'
	ㄣ..... ㄣ	<i>Apostrophos-Cathisti</i>	si'.....do'
	ㄣ..... \	<i>Cathisti-Varia</i>	do'..... ^{>} si
<i>Telia</i>	/..... +	<i>Oxia-Telia</i>	re'.....do'
	~..... +	<i>Syrmatiki-Telia</i>	si, do', si, do', re'...do'
	ㄣ..... +	<i>Apostrophos-Telia</i>	si'.....do'
	ㄣ..... ㄣ	<i>Apostrophos-Synemba-Telia</i>	si'.....do'
	ㄣ..... +	<i>Paraklitiki-Telia</i>	re', mi', re'...do'
	~..... +	<i>Synemba-Telia</i>	legato...do'
	\..... +	<i>Varia-Telia</i>	^{>} si'.....do'
Semne ascendente repetate	/..... /	<i>Oxia-Oxia</i>	re'.....re'
	ㄣ..... ㄣ	<i>Cremasti-Cremasti</i>	^{>} re'..... ^{>} re'
		<i>Chentimata-Chentimata</i>	re', mi', re'...re', mi', re'
	ㄣ..... /	<i>Paraklitiki-Oxia</i>	^{>} re'.....re'
	//..... //	<i>Oxii duble-Oxii duble</i>	^{>} re'..... ^{>} re', valori mărite și intensitate mai mare
Semne descendente repetate	ㄣ..... ㄣ	<i>Apostrophos-Apostrophos</i>	do'.....do', în final si'.....si, la....la sau sol....sol
	ㄣ..... ㄣ	<i>Hypocrisis-Hypocrisis</i>	sol....sol
	\..... \	<i>Varie-Varie</i>	^{>} si'..... ^{>} si sau ^{>} la.... ^{>} la sau ^{>} sol.... ^{>} sol

Felul combinațiilor de semne	Aspectul inciziei	Denumirea semnelor	Înălțimea reprezentată
Semne descendente și ascendente		<i>Varii duble-Varii duble</i>	$\tilde{si} \dots \tilde{si}$ sau $\tilde{la} \dots \tilde{la}$ sau $\tilde{sol} \dots \tilde{sol}$ cu valori duble și intensitate mai mare
		<i>Apostrophos cu Paraklitiki și Apostrophos</i>	$\tilde{si} \dots si$ sau $re', mi', re' \dots si$
		<i>Apeso exo (apostrophos și oxia)</i>	$si \dots do' \dots re'$
		<i>Oxia-Apostrophos</i>	$re \dots do' \dots si$
		<i>Apeso exo (apostrophos cu paraklitiki și oxia)</i>	$\tilde{si} \dots do' \dots re'$ sau $re' mi' re' \dots re'$
		<i>Paraklitiki și apostrophos</i>	$\tilde{re' \dots do' \dots si}$
		<i>Hypocrisis-Oxia</i>	$sol \dots re'$
		<i>Paraklitiki-Hypocrisis</i>	$\tilde{re} \dots sol$

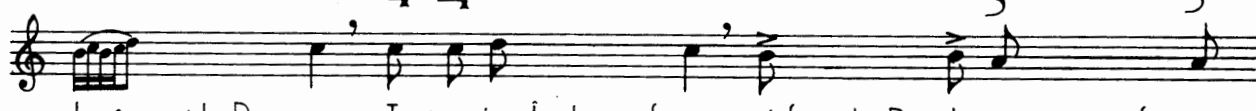
Dăm în transcriere paralelă Evanghelia de la Paști — Ioan, cap. I, 1-17, după *Lectionariul evanghelic* de la Iași, ms. 160, aflat în Biblioteca centrală a Universității.

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος + καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν + καὶ Θεὸς ἦν ὁ λόγος + οὗτος ἦν



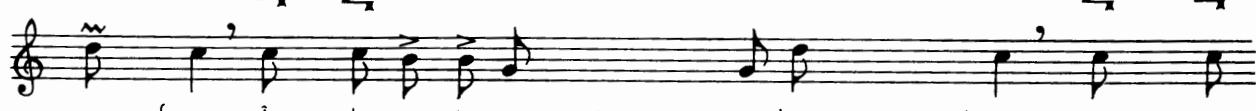
La început era Cuvîntul Și Cuvîntul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvîntul Acesta era

ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν Θεόν + πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο + καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν.



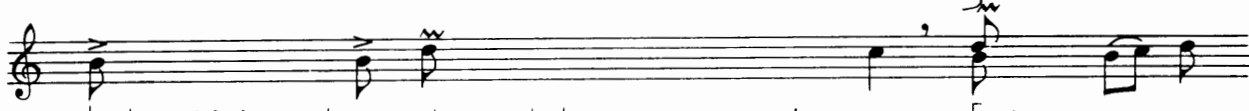
la început la Dumnezeu Toate printr-Însul s-au făcut și fără de Dînsul nimic nu s-a făcut

ὁ γέγονεν + Ἐν αὐτῷ Ζωὴ ἦν + καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων + καὶ τὸ φῶς



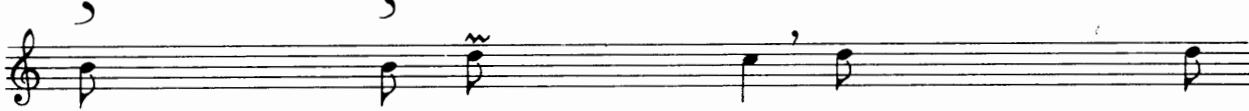
ce s-a făcut Într-însul era viața și viața era lumina oamenilor și lumina

ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει· καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν + Ἐγένετο ἄν· ος



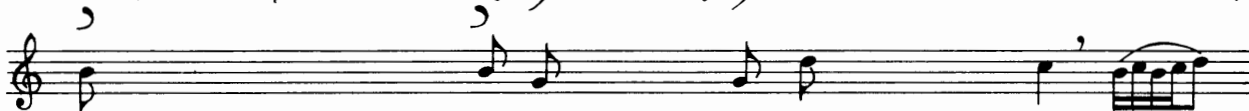
luminează în întineric și întinericul nu a cuprins-o Fost-a un om

ἀπεσταλμένος παρὰ Θεοῦ· ὄνομα αὐτῷ Ἰωάννης + οὗτος ἦλθε εἰς μαρτυρίαν



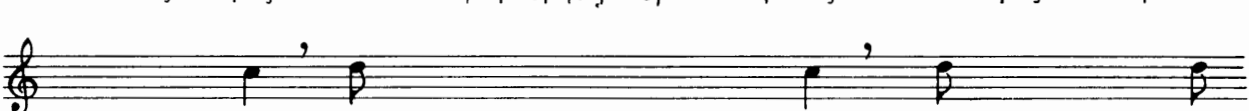
trimis dela Dumnezeu numele căruia era Ioan. Acesta venise ca mărturie

ἵνα μαρτυρήσῃ περὶ τοῦ φωτός· ἵνα πάντες· πιστεύσωσιν δι' αὐτοῦ + Οὐκ ἦν



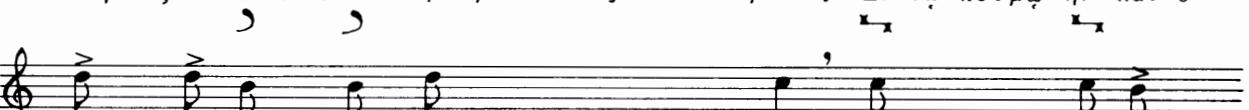
să mărturisească de lumină ca toți să creadă printr-Însul Nu era

ἐκεῖνος τὸ φῶς + ἀλλ' ἵνα μαρτυρήσῃ περὶ τοῦ φωτός + Ἦν το φῶς τὸ ἀληθινόν·



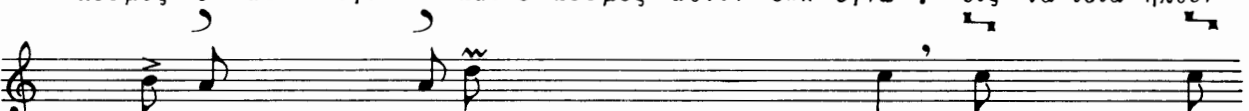
acela lumina ci ca să mărturisească de lumină Era lumina cea adevărată

ὃ φωτίζει· παντὰ ἄν· ον ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον + Ἐν τῷ κόσμῳ ἦν· καὶ ὁ



care luminează petot omul care vine în lume În lume era și

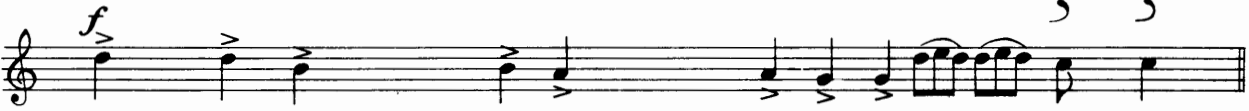
κόσμος· δι' αὐτοῦ ἐγένετο· καὶ ὁ κόσμος αὐτὸν οὐκ ἔγνω + εἰς τὰ ἴδια ἦλθεν·



lumea printr-Însul s-a făcut și lumea pe El nu l cunoștea La ai săi venise

FINALUL

Ὅτι ὁ νόμος διὰ Μωσέως ἐδόθη· ἡ χάρις καὶ ἡ ἀλήθεια· διὰ Ἰϋ Χϋ ἐγένετο



Căci legea prin Moise s-a dat iară harul și adevărul prin Iisus Hristos s-a făcut.

Exercițiu

Să se transcrie următorul text (*Lecționarul evanghelic* de la Iași):

1. Θν· οὐδείς ἐώρακεν πώποτε + ὁ μονογενὴς υἱ· ὁ ὢν εἰς τὸν κόλπον τοῦ πατρ·
ἐκεῖνος ἐξηγήσατο + καὶ αὕτη ἐστὶν ἡ μαρτυρία τοῦ Ἰωάννου· ὅτε ἀπέστειλαν οἱ
Ἰουδαῖοι ἐξ Ἱεροσολύμων· ἱερεῖς καὶ λευίτας· ἵνα ἐρωτήσωσιν αὐτόν· σὺ τίς εἶ·
...
καὶ ὡμολόγησεν καὶ οὐκ ἡρνήσατο· καὶ ὡμολόγησεν· ὅτι οὐκ εἰμὶ ἐγὼ ὁ Χρ +

FINALUL

// //\\ // // // //
ταῦτα ἐν Βηθανία ἐγένετο πέραν τοῦ Ἰορδάνου· ὅπου ἦν· Ἰωάννης βαπτίζων ἡ

ὉΥΠΑΡΕΛΛΕΟ
ΟΙΔΕΕΛΛΕΟ
ΑΥΤΟΝ·ΕΔΩ
ΚΕΝΑΥΤΟΙΣΕ
ΖΟΥΣΙΑΝ·ΤΕ
ΚΝΑΘΥΓΕΝΕ
ΣΘΑΙ·ΤΟΙΣΠΙ
ΣΤΕΥΟΥΣΙΝ

NEUMELE BIZANTINE

1. *Notația paleobizantină* este folosită între sec. IX—XII. Comparată cu notația ekfonică din care derivă, ea este mai dezvoltată decât aceasta și are tendința de a-și preciza cât mai mult semnele. Față de notația ekfonică, ale cărei semne indicau doar linia melodică a unui recitativ simplu, semnele notației paleobizantine indicau „mișcarea melodiei — parte, prin valoarea absolută a intervalului, parte, în mod aproximativ”¹. Și întrucât aceste semne indică intervale aproximative pentru lămurirea lor, se folosesc manuscrise medii-bizantine ca element de comparație, care au o notație precisă.

Perioada paleobizantină, după caracterul notației, se împarte în trei:

1. *notația cea mai veche denumită „esphigmeniană”*, după manuscrisul din Mănăstirea Esphigmenian, de la Muntele Athos;

2. *notația Chartres*, după câteva foi ale unui alt manuscris de la Muntele Athos, aflate în Biblioteca din Chartres, apoi distruse de ultimul război mondial;

3. *notația andreatică*, după codex 18 al Schitului Sf. Andrei de la Muntele Athos.

Împărțirea aceasta aparține lui H. J. W. Tillyard².

După J. Thibaut, în această perioadă sînt tot trei faze sau stiluri:

1. *stilul irmologic* — scurt, semne puține și ritmică simplă;

2. *stilul stihiraric* — mai expresiv și mai ornamentat, folosind un mai mare număr de semne și combinații;

3. *stilul melismatic* — dezvoltat, folosit de soliști la mijlocul sec. XIII, numit psaltic sau calofonic³.

Ultima notație a acestei epoci, apropiată de notația medie, este notația Coislin, după codicele Coislin 220 al Bibliotecii Naționale din Paris (sfîrșitul sec. XI și începutul sec. XII).

Dacă neumele perioadei paleobizantine reprezintă intervale aproximative și indică o vedere generală a melodiei, în prima parte a acestei perioade nu exista un semn care să repete un sunet fapt pentru care se lăsa spațiu liber deasupra silabei respective.

În partea a doua a perioadei se folosea, pentru indicarea unei note repetate, un semn orizontal iar în partea ultimă, în notația Coislin, se folosea un semn încîrligat .

¹ Wellesz, Egon, *Byzantinische Musik*, p. 43.

² Wellesz, Egon, *A History of B. M.*, p. 272. În această epocă amintim și notația condacariană (sec. VIII—X, *n. a.*)

³ Idem, p. 271.

⁴ Tillyard, H. J. W., *Handbook of the middle Byzantine musical notation*, Copenhaga, 1935, pp. 14—19.

Tabloul notației muzicale paleobizantine ¹

Grupul de semne	Forma semnului	Denumirea	Etimologia	Intervalul reprezentat	Transcrierea	Observații
I. SOMATA ² (trupuri) Secunde a) ascendente	—	<i>Oligon</i>	ὀλίγον puțin	secundă ascendentă		
	/	<i>Oxia</i>	ὀξεῖα ascuțit	secundă ascendentă accentuată		
	✓	<i>Petasti</i>	πεταστή zbor, elan, avânt	secundă ascendentă mai accentuată		
		<i>Kufisma</i>	κούφισμα ușurare, înălțare	secundă ascendentă ușoară și prelungită puțin		La cadență se prelungeste puțin (P.). Unii paleografi transcriu
	.. "	<i>Doud kentime</i>	κέντημα împunsătură	secundă ascendentă de intensitate slabă și sprijinită pe sunetul anterior (ca o notă licvescentă)		(W.) Combinatii:
b) descendente	\	<i>Varia</i>	βαρεῖα grav	secundă descendentă accentuată	 (W.) (P.)	Este un sprijin ritmic, ictus ritmic, un mic repaos. Uneori, reprezintă o secundă ascendentă, plus o terță descendentă (P.).
	⤿	<i>Apostroful</i>	ἀπόστροφος întors în sens contrar	secundă descendentă		Uneori este terță, evartă sau cvintă descendentă. Este un semn neprecis.

¹ Petresco, Le Père I. D., *L'Office de Noël*, Paris, 1932, pp. 44–47; vezi și *Études de Paléographie musicale byzantine*, pp. 194–223.

Wellesz, Egon, *A History of B. M.*, pp. 287–297; *Die Hymnen des Sticherarium für September*, p. XIII–XV și XVIII–XXIII, în *Monumenta Musicae Byzantinae. Transcripta*, Copenhaga, 1936.

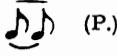
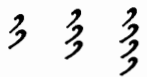
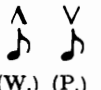
Vredeil Palikarova, R., *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*, Copenhaga, 1953, p. 130.

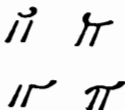
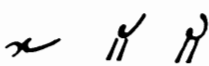
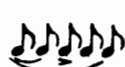
Tillyard, H. J. W., *Handbook of the middle Byzantine musical notation*, pp. 19–30

Lazarov, Stefan, *Istoria na notnoto pismo*, Sofia, 1965, pp. 54–56.

² Semnele muzicale bizantine sînt numite *trupuri* și *duhuri*, în comparație cu raportul dintre trup și suflut. După cum suflutul se sprijină pe trup și-l stăpînește, tot așa semnele pnevmata (duhurile) se sprijină pe semnele somata (trupuri) și le anulează înălțimea, folosindu-le intensitatea (Vezi: Fleischer, O., *Die spätgriechische Tonschrift*, p. 31.)

³ Prescurtări: P. = I. D. Petresco; T. = Tillyard; W. = Wellesz; L. = Lazarov.

Grupul de semne	Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Intervalul reprezentat	Transcrierea	Observații
II. PNEV- MATA (duhuri) a) ascen- dente		<i>Apostrof</i> cu varia		secundă descendentă accentuată	 (W.) (P.)	
		<i>Apostrofi syndesmi</i> (îngemă- nați)		secundă descendentă cu durată dublă	 (P.)	sau 
		<i>Katavas- ma</i>	κατάβασμα scoborire	două sau mai multe secunde descendente treptat		
		<i>Kentima</i>		terță sau cvarță ascen- dentă		În sec. XI-XII, indi- că și prelungirea unui sunet (P.).
		<i>Hypsili</i>	ὕψηλῃ înalt, ridicat	secundă, cvar- tă sau cvintă ascendentă		Înălțime neprecisă
		<i>Elaftronul</i>	ἐλαφρόν ușor	terță descendentă		
b) descen- dente		<i>Hamili</i>	χαμηλόν jos, lipit de pământ	cvintă descendentă		Înălțime neprecisă
III. NICI SOMA, NICI PNEVMA		<i>Varia</i> cu punct		terță descendentă accentuată	 (W.) (P.)	În notația medie înseamnă terță as- cendentă.
		<i>Isonul</i>	ἴσον egal, aseme- nea, același	repetă sunetul anterior; unison		La început, în loc de semn de repetare, se lăsa un spațiu li- ber; mai târziu, se scria o linie orizonta- lă, apoi, o linie cu cîrlig (T).
		<i>Isonul</i> cu <i>petasti</i>		unison accentuat		
		<i>Isonul</i> cu <i>Oxia</i>		unison accentuat		

Grupul de semne	Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Intervalul reprezentat	Transcrierea	Observații
IV. COMBI- NAȚII DE SEMNE		<i>Kylisma</i>	κύλισμα rostogolire, încolăcire	grup ornamental	 (a) h a h g	Secundă ascendentă brodată inferior, re- venind la primul su- net și sărind o terță inferioară. (a = la)
		<i>Anatri- hisma</i>	ἀνατρίχισμα care aleargă în sus	grup de trei secunde ascendente	 (a) h c d	Primul sunet este <i>oxia dublă</i> de doi timpi, iar deasupra, o <i>oxie</i> cu două <i>chen- time</i> .
		<i>Xiron- clasma</i>	ξηρόν κλάσμα fragment slab, uscat	grup de două <i>oxii</i> (secundă ascendentă prelungită cu un timp) deasupra, <i>clasma</i> (exe- cuție slabă, dulce). Între <i>oxii</i> și <i>clasmă</i> , ușoară între- rupere(P.).	 (a) h h h	
		<i>Kratima</i>	κράτημα legătură solidă	secundă as- cendentă de doi timpi (două <i>oxii</i>), urmată de o secundă ascendentă de un timp (<i>pe- tasti</i>)	 (g) a a h	
		<i>Kratimo- Katavas- ma</i>		idem, plus două sau mai multe secun- de descenden- te	 (g) a a h a g	
		<i>Syrma</i>	σύρμα ceea ce trage în urma sa	formulă mu- zicală ondula- torie nepre- cisă		Foarte rar întrebuin- țată și la sfârșitul frazei.
		<i>Apeso exo</i>		două secunde ascendente, prima dubla- tă și una des- cendentă; secundă des- cendentă de doi timpi, ur- mată de una ascendentă	 (g) a a h a  (h) a a h	
		<i>Anasta- man</i>	ἀνάσταμαν ridicare	trei <i>oxii</i> : secundă ascendentă de doi timpi și alta de un timp	 (g) a a h	Unele manuscrise consideră ca <i>anasta- man</i> și <i>apeso exo</i> .

Grupul de semne	Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Intervalul reprezentat	Transcrierea	Observații
V. SEMNE RITMICE		Dipli	διπλή dublu	secundă as- cendentă du- blată, secun- dă descen- dentă și se- cundă ascen- dentă accen- tuată.		Uneori, <i>oxiile</i> sînt in- terpretate ca <i>dipli</i> , fiindcă forma lor este identică. Numai ma- nuscritele ulterioare pot lămuri această asemănare.
				idem, plus o secundă ușoa- ră (două <i>chentime</i>)		
	.. "			prelungeste sunetul cu doi timpi		Apusenii transcriu <i>dipli</i> singur, presu- pun a avea deasu- pra <i>ison</i> sau <i>apostrof</i> .
VI. DINA- MICE		Klasma micron	κλάσμα μικρόν fragment mic	prelungeste sunetul cu un timp		Apusenii transcriu
		Apoderma	ἀπόδερμα piele jupuită	prelungeste sunetul cu o coroană cu punct		Repaos la o cezură sau la sfîrșitul cînte- cului (P.).
		Antike- noma	ἀντικένομα golire în con- tra	leagă sunete ascendente și descendente		
		Sisma	σεισμα zguduire	tremol	tr. sau	Pentru Pr. I. D. Petrescu este <i>piasma</i> transcrisă prin rf.
VII. SUPLI- MENTARE		Paraklitiki	παράκλη- τική îndemnare, chemare, mîngiere	indică începu- tul accentuat al frazei, cu expresie de implorare		
		Ftora	φθορά stricare, alterare	modulație în modul III de <i>fa</i> cu <i>si be- mol</i>		
		Omion	ὁμιον același	prescurtare a cuvîntului <i>omion</i>		
		Thes ke apothēs	θὲς καὶ ἀπόθες pune și ia, afirmă și înce- ținește glasul	semnificație necunoscută		

Din acest tablou se observă că unele semne nu au o determinare precisă (*apostroful, hamili, hypsili* ș.a.), iar la aceasta se adaugă faptul că la sfârșitul frazelor sau a părților de frază nu întâlnim un indice precis (o mărturie), de la care să se calculeze prima notă a frazei următoare, ci numai niște puncte, așa-numitele „puncte diacritice”¹

Acestea, deși au o însemnătate literară și muzicală, despărțind frazele, citirea și transcrierea textelor vechi este totuși foarte anevoioasă. Pr. I. D. Petrescu consideră, ca și noi, că metoda comparativă a textelor vechi cu cele noi, care au „mărturiile” la sfârșitul frazelor, ar face posibilă transcrierea aproximativă a celor dintii.

Pentru deprinderea cu citirea și transcrierea notației acestei epoci, vom da în transcriere paralelă trei melodii, alcătuite cu scopul de a trece în revistă principalele semne și pentru a vedea care este principiul citirii lor². Vom considera fiecare semn ca reprezentând o înălțime precisă, deși știm că în această epocă unele semne nu înseamnă ceva precis. Dar înainte de a trece la transcrierea unui text, trebuie să avem în vedere următoarele:

1. *semnele reprezintă intervale;*
2. *fiecare semn are valoarea unui timp de o optime;*
3. *pentru a afla înălțimea absolută a fiecărui semn, el trebuie raportat, pentru începutul bucății, la sunetul inițial (al semnului modului), iar pentru semnele din cuprinsul unei melodii, la semnul antecedent, la punctul diacritic sau la mărturiile din epoca medie.*

α Ihosul Glasul I

The image displays a musical score for a piece titled "Ihosul Glasul I". It consists of two staves of musical notation. Above the first staff, there are 17 numbered signs (1-17) representing musical intervals. Above the second staff, there are 17 more numbered signs (18-34). The signs are a mix of horizontal lines, dots, and other symbols. The musical notation below the signs shows the corresponding notes on a staff, with some notes having flags or beams indicating rhythm. The signs are numbered 1 through 34, with some signs having additional markings like double slashes or dots.

La începutul fiecărei bucăți se găsește indicat — deasupra, la mijloc, într-o parte — glasul sau modul bucății, prin prescurtarea cuvântului grecesc *ihos, glas, mod*, urmat de numărul de ordine al glasului, notat cu literele grecești: α β γ Δ = 1, 2, 3, 4.

Melodia de mai sus este în modul I, adică mod de *re* cu *si becar*. Tonica și finala, *re*, iar cadente mediale, *fa, sol, la*.

Deși tonica modului este *re*, melodiile acestui glas încep de multe ori cu sunetul *la*, cvinta modului, iar sunetele se calculează în funcție de acest sunet inițial.

Trecând la analiza melodiei, vom constata:

1. Începe cu un *ison* care repetă sunetul precedent, cvinta modului (*la*). Deci, primul semn, *isonul*, va avea înălțimea *la*; 2. *apostroful*, o secundă descendentă — *sol*; 3, 4. idem; 5. două *chen-time*, alături de *apostrof*, o secundă ascendentă ușoară, sprijinită și legată de *mi*; 6. trei *oxii* (*anastaman*). Primele două *oxii* sînt o secundă ascendentă, accentuată, de doi timpi, urmate de o *oxie* suprapusă, altă secundă ascendentă accentuată; 7, 8. *ison* = unisonuri față de *anastaman*, care termină cu *la*; 9. *ison* = unison cu *dipli* dedesubt (ține trei timpi). Uneori, vom găsi scris numai *dipli* fără *ison*. În acest caz, se presupune a fi tot un *ison* sau, alteori, *apostrof*. 10. *apostrof*, o secundă des-

¹ Petresco, Le Père I. D., *L'Office de Noël*, p. 34.

² Pentru exercițiile epocii paleobizantine se impune mai întâi studierea minuțioasă a Cap. I, II și III, din partea a doua a lucrării noastre.

cententă; 11—12. *isoni* = unisonuri; 13. *oligon*, secundă ascendentă, *oxia* cu două *chentime* deasupra. Se cîntă întîi sunetul de dedesubt (*oxia*), secundă ascendentă accentuată și apoi cele două *chentime* de deasupra, sprijinite ușor pe primul sunet; 15. *elafron*, terță descendentă; 16. *apsoexo*, secundă descendentă de doi timpi, deoarece sînt doi *apostrofi* alăturați (*syndesmi*), urmată de *oxia*, secundă ascendentă accentuată. Se cîntă întîi sunetul de dedesubt, apoi cel de deasupra; 17, 18. *isoni* = unisonuri (ultimul cu *dipli* — un timp *isonul* și doi timpi *dipli* = 3 timpi); 19. *hamili* cu *apostrof*ul mut înainte, o cvintă coborîtoare; 20, 21, 22. *ison* = unisonuri; 23. *oligon*, secundă ascendentă cu două *chentime* deasupra, secundă ascendentă ușoară; 24. *anastaman* — două *oxii*, secundă ascendentă accentuată de doi timpi, și *petasti*, secundă ascendentă accentuată; 25. *elafron*, terță descendentă cu *dipli* dedesubt, trei timpi (un timp *elafronul* și doi timpi *dipli*); 26. *oxia*, secundă ascendentă accentuată; 27. *varia*, secundă descendentă accentuată (este contrariul *oxiei*); 28, 29, 30. *apostrofi*, secunde descendente. Al treilea are doi timpi, fiind doi *apostrofi syndesmi* (îngemănați); 31. *oxia*, secundă ascendentă accentuată; 32. *oligon*, secundă ascendentă și două *chentime*, secundă ascendentă ușoară; 33. *elafron*, terță descendentă; 34. *apoderma*, coroană cu punct. Neavînd un semn sub ea, se presupune că are *ison*, deci, unison. Să se observe că *elafronul* este scris mai mic decît *apoderma*.

Melodia este în primul mod (*re* minor cu *si* becar), avînd nota inițială sunetul *la*, cvinta modului, de la care se va calcula primul semn.

1. *Varia*, secundă descendentă accentuată, raportată la cvinta modului (sunetul inițial, *la*), este *sol*; 2, 3. *apostrofi*, secundă coborîtoare, *fa*, *mi*; 4. două *chentime*, secundă ascendentă ușoară, raportată la *apostrof*ul *mi*, este *fa*; 5. primele două *oxii*, secundă ascendentă accentuată de doi timpi, urmată de altă secundă accentuată ascendentă; 6, 7. *isoni* = unisonuri; 8. *oligonul*, secundă ascendentă, două *chentime*, secundă ascendentă ușoară; 9, 10. *apostrofi*, secunde descendente; 11. *apostrofi syndesmi*, secunde descendente de doi timpi, urmați de *oxie*, secundă ascendentă accentuată; 12. *ison* = unison; 13. *dipli* fără nici un semn deasupra. Fiindcă fraza este la cadență, cele două liniuțe nu ar putea fi interpretate drept *oxii*, căci s-ar schimonosi fraza, ci mai degrabă se presupune că avem de-a face cu *dipli*, avînd deasupra un *ison* (unison de trei timpi). Această ipoteză se verifică numai prin comparație cu manuscrisele de mai târziu, care, înfățișînd aceleași melodii, precizează mai bine semnele, stabilind definitiv justa interpretare a tuturor locurilor neclare. 14. *hamili*, cu *apostrof*ul mut înainte, este o cvintă descendentă. *Apostrof*ul nu intră în calcul cînd este înaintea lui *hamili*, ci rămîne mut; 15. *oligon*, secundă ascendentă și două *chentime*, secundă ascendentă ușoară; 16. *oxia*, secundă ascendentă accentuată; 17, 18. *isoni* = unisonuri; 19. *petasti*, secundă ascendentă accentuată; 20. *elafron* cu *apostrof* înainte, terță descendentă, însă lunecînd printr-un glissando prin sunetul intermediar *sol*; 21. *apostrofi syndesmi*, secunde descendente, de doi timpi; 22. *apostrof*, secundă descendentă; 23. *ison* cu *dipli*, unison de trei timpi; 24. *ison* = unison. Deasupra, *paraklitiki* marchează începutul frazei; 25. *petasti*, secundă ascendentă accentuată și două *chentime* deasupra, secundă ascendentă ușoară; 26. *oligon*, secundă ascendentă; 27, 28. *isoni* = unisonuri; 29. *oligon*, secundă ascendentă; 30. *varia*

cu punct la dreapta — terță descendentă accentuată; 31. *apostrofi syndesmi*, secunde descendente de doi timpi; 32. *apostrof*, secundă descendentă; 33. *dipli* fără nici un semn deasupra. Se presupune că are *isonul* deasupra, deci, unison de trei timpi.

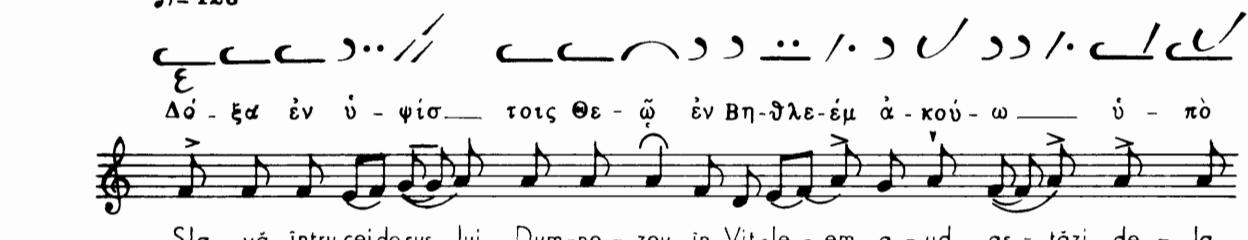
ηxc Modul I

The image shows three staves of musical notation. Above each staff are various symbols representing different musical concepts. The first staff has symbols 1 through 4, the second staff has symbols 5 through 10, and the third staff has symbols 11 through 19. The symbols include various forms of 'oxia', 'apostrofi', 'dipli', and other musical notations. The music itself is written in a single melodic line on a five-line staff, with notes and rests corresponding to the symbols above.

1. *Ison* cu *oxia* deasupra, unison accentuat. *Oxia* este mută, însă împrumută *isonului* accentul; 2. *apostrof*ul cu *clasma micron* alături. Se prelungește secunda coboritoare cu un timp; 3. *cratima*, două secunde ascendente bine legate, prima de doi timpi, iar a doua de un timp accentuat; 4. *xiron clasma*, secundă ascendentă, formată din două *oxii* de doi timpi, plus *clasma* de deasupra care adaugă încă un timp. Se cîntă ușor, iar între *oxii* și *clasmă* se face o foarte ușoară întrerupere; 5. *petasti* cu *chentima* dedesubt, terță ascendentă accentuată. Uneori, *chentima* înseamnă prelungirea unui sunet. Nu se poate stabili cînd este prelungire și cînd indică terță, decît dacă cercetăm fraza melodică și comparăm textul cu manuscrisele mai noi; 6. *varia* cu *chentima* în dreapta, terță descendentă accentuată; 7. *cratima* unită cu *catavasma* — formulă melodică bine legată, conținînd două secunde ascendente ale *cratimei*, prima de doi timpi, și a doua accentuată, urmată de două secunde descendente ale *catavasmei*. Uneori se găsesc trei secunde descendente. Nu este încă bine precizat acest semn; 8. *petasti* și două *chentime* deasupra, două secunde ascendente din care prima accentuată; 9. două *oxii*, secundă ascendentă accentuată, urmată de o secundă descendentă accentuată, indicată de *varia* de deasupra; 10. *apostrof*ul cu *varia*, secundă descendentă accentuată, produsă de *varia*. Aceasta din urmă acordă numai accentul; 11. *cratima* și *catavasma*. Aceasta din urmă reprezintă trei secunde descendente; 12. *apexo exo*, secundă descendentă de doi timpi, indicată de cei doi *apostrofi*, urmată de altă secundă ascendentă accentuată, *oxia* de deasupra; 13. *ison*, unison, deasupra *clasma micron* prelungște cu un timp; 14. două secunde ascendente — prima, ușoară, formată din două *chentime*, și a doua, accentuată, *oxia*. Paleografii nu mai țin seama dacă *chentimele* sînt scrise sub *oxie* sau deasupra. În ambele cazuri, le transcriu la fel, adică, *oxie*, *chentime*; 15. secundă descendentă cu *sisma* dedesubt, tremol, prelungită cu un timp din cauza *clasmei*, sau rf; 16. *apostrof*, secundă descendentă și *clasma micron*, prelungire cu încă un timp; 17. *anastaman*, formulă melodică compusă aici din trei secunde: prima, coboritoare, din cauza *apostrof*ului, prelungită cu doi timpi, ca urmare a lui *dipli* de dedesubt, a doua este o secundă ascendentă accentuată, provocată de *petasti*, iar a treia, secundă ascendentă ușoară, cele două *chentime*; 18. *apostrof* cu *clasma micron* alături, secundă descendentă prelungită cu un timp; 19. *dipli* singur. Se presupune a avea *ison* deasupra (unison de trei timpi).

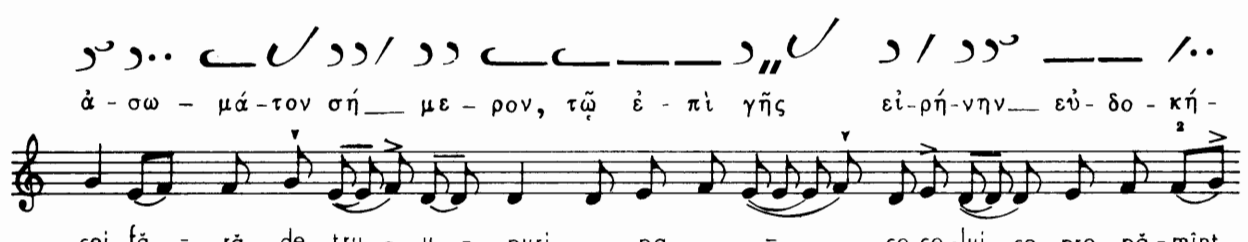
Iată și un exemplu de transcriere a notației acestei epoci, făcută de Pr. I. D. Petrescu, după Manuscrisul 'Δ α XIV, Grotta ferrata, fol. 228v și 220r, sec. XI.¹

♩ = 126



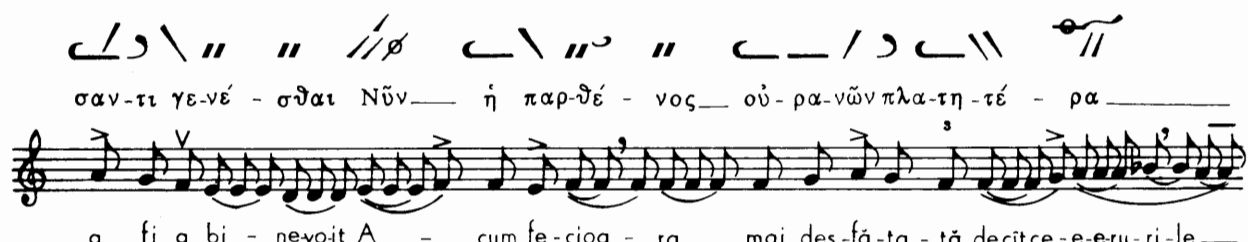
 Δό - ξα ἐν ὑ - ψίς — τοῖς Θε - ῶ ἐν Βη-θλε-ἐμ ἁ - κού - ω — ὑ - πὸ

 Sla - vă întru ceidesus lui Dum-ne - zeu in Vit-le - em a - ud as - tăzi de - la



 ἁ - σω - μά-τον σή — με - ρον, τῷ ἐ - πὶ γῆς εἰ-ρή-νην — εὐ-δο - κή -

 cei fă - ră de tru - u - puri — pa - ce ce-lui — ce pre pă-mînt



 σαν-τι γε-νέ - σθαι Νῦν — ἡ παρ-θέ - νος οὐ-ρα-νῶν πλα-τη-τέ - ρα —

 a fi a bi - nevoit A - cum fe-cioa - ra — mai des-fă-ta - tă decît ce-e-eru-ri-le —



 ἐξ - α - νέ - τει-λε γὰρ φῶς — τοῖς ἔσ - κο - τισ-μέ - νοις καὶ τα - πει-νοῦς ὑ -

 că a ră - să-rit lu - mi - na — ce - lor în-tu-ne-cați Și pre cei smeriți i-a



 Ψω-σεν τοὺς ἁγ - γε - λι - κῶς με-λο δοῦν - τας Δό - ξα - ἐν ὑ - ψίς — τοῖς Θε - ῶ

 i - năl-țat pre cei ce ca — în-ge-rii cîn - tă — Sla-vă în - tru ceidesus lui Dum - ne - zeu.

¹ I. D. Petrescu, „Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale”, în *Studii de muzicologie*, nr. 1, 1965, p. 111. Neumele le-am trecut noi deasupra transcrierii, după planșa I din *L'Office de Noël*.

² Trebuia transcris *sol*, *la*. Socotim că este o greșeală de tipar.

³ Idem, *sol*.

⁴ Notele *fa* și *re* trebuia scrise cu valoare de un timp (♩).

Urmărind cu atenție această transcriere, observăm că *apoderma* este folosită singură, presupunându-se că are *ison* deasupra. În unele locuri, *apostroful* coboară o terță în loc de o secundă, iar *hamili*, în loc de cvintă, o terță. (Pentru a avea un element de comparație, recomandăm transcrierile lui Egon Wellesz, *A History Byzantine Music*, pp. 264–265; 267–270; 279; 282–283.)

SLAVĂ ÎNTRU CEI DE SUS

Transcriere de Pr. I. D. Petrescu, după Ms. Anc. gr. 356f. 54v, sec. XII¹.

(Ehul sau modul I de *re*, două *oxii* = *mi*, *oxia* de deasupra, *fa*. Deci, linia melodică se va calcula de la *fa*.)

¹ Vezi *L'Office de Noël*, transcrieri, p. 38, portativul IX și planșa XIV, stînga.

² Γ = III. Această cifră indică ehul al III-lea, iar semnul ϕ este ftoara lui frighios, despre care se va vorbi mai tîrziu.

³ Nota *la* este corectată de noi.

PUNCTELE DIACRITICE

Manuscrisele sec. X—XII. conțin semne al căror înțeles este neprecis: *apostrof* indică o coborîre a vocii, fără precizarea intervalului, *dipli* singur poate fi interpretat ca prelungirea sunetului antecedent cu doi timpi mai mult, sau ca avînd *ison* deasupra, sau *apostrof*, sau ca două *oxii*, deci, secunde ascendente de doi timpi. Acestor incertitudini li se mai adaugă și alt fapt. Sfîrșiturile frazelor literare sînt însemnate printr-un punct. A. Gastoué a observat însemnătatea acestor puncte, iar Pr. I. D. Petrescu, comparînd manuscrisele acestor secole cu altele mai noi, cu notație mai precisă, este de părere că aceste puncte numite „diacritice“ au însemnătate literară și muzicală. Punctele diacritice care nu dirijează mișcarea melodică, ci concordă doar cu mișcarea melodică, sînt de mai mare însemnătate pentru transcrierea muzicii sec. X—XII.

Autorul, Pr. I. D. Petrescu, stabilește următoarea regulă: semnul muzical care urmează punctului textului literar depinde de tonică, treapta care precede punctul, de meza tonului sau diviziunea pentacordală sau tetracordală a tonului. Cu alte cuvinte, nu totdeauna semnul muzical care urmează unui punct diacritic este în raport cu semnul dinaintea punctului. Uneori, semnul următor punctului diacritic trebuie calculat în legătură cu tonica modului, cu meza (mijlocușul glasului) sau cu diviziunea pentacordală sau tetracordală a modului. Dacă nu se ține seamă de acest lucru, melodiile transcrise nu au nici un sens muzical și nici nu sînt executabile cu vocea. Sînt cazuri cînd punctele din mss. sec. XIII—XIV înlocuiesc repaosul desemnat de *dipli* sau *apoderma*, mai ales cînd punctele textului concordă cu o cadență muzicală¹.

Exemplul următor va fi suficient pentru lămurirea punctelor diacritice².

Ποι με νες το θαν μα α να κη ρυτ του σοι μα γοι εξ α να

το λων εις Βη θλε εμ δω ρα προ σα γου σιν η μεις δε τον αι νον

¹ Pr. I. D. Petrescu, *L'Office de Noël*, pp. 33—35.

² Fragment după Ms. Δα XIV, Grotta ferrata, fol. 228 v și 229, transcris de Pr. I. D. Petrescu în *L'Office de Noël*, p. 30 (transcrieri).

μεις δο ξο λο γουντες βο η σωμεναυ τω· Δοξα εν υ Ψις τοις Θε ω και ε

πι γης ει ρη νη ε βρα βευ σεν γαρ η πα ρου σι α σου σω τηρ η μων δο ξα σοι

1. Să se raporteze la nota *fa*; 2. se presupune *ison* deasupra lui *dipli*; 3. se raportează la sunetul precedent al punctului diacritic; 4. *apostrof* care coboară o terță; 5. idem; 6. doi *apostrofi syndesmi*, plus *clasma micron*; 7. se raportează la sunetul ce precede punctul diacritic; 8. *apostrof*ul cu *sisma* dedesubt (tremol), plus *petasti*; 9. două *oxii*, secundă ascendentă de doi timpi; 10. două secunde descendente; 11. două secunde ascendente, prima de doi timpi, apoi *chilisma*, broderia inferioară a secunde ascendente, urmată de terță descendentă; 12. se raportează la sunetul ce precede punctul diacritic; 13, 14, 15, 16. *apostrofi syndesmi*; 17. se calculează în raport cu sunetul precedent; 18. *apostrof* care coboară o cvartă; 19. *petasti* cu punct la dreapta. De cele mai multe ori se transcrie ca o terță ascendentă accentuată. Aici însă, după manuscrisele posterioare, punctul prelungește puțin, ca un tenuto, sunetul lui *petasti*, care rămîne secundă ascendentă; 20. punct diacritic; 21. *oligonul*, cu *chentima* deasupra, urcă o terță sau o cvartă. În cazul de față, urcă o cvartă, calculată de la tonica *re*, iar nu de la sunetul anterior punctului diacritic. Interpretarea aceasta o demonstrează textele de mai târziu; 22. terță; 23. *hamili* cu *apostrof*ul înainte coboară, de regulă, o cvintă. În cazul nostru, coboară o secundă de doi timpi, lucru indicat de manuscrisele ulterioare; 24. secundă descendentă; 25, 26, 27. întocmai ca la 9, 10, 11; 28. punct diacritic. Se calculează *apostrof*ul în raport cu *chilisma*; 29. *ison* cu *oxia* deasupra, unison accentuat. *Oxia* de deasupra împrumută accentul; 30. *apoderma*, presupunînd că are *ison* (unison); 31. *clafon* cu *apostrof*ul după el, cvartă descendentă; 32. punct diacritic. Sunetul următor, în raport cu cel anterior punctului; 33. *apoderma*, sufl năelegînd *ison*ul deasupra; 34. *dipli*. Se repetă sunetul anterior (*apostrof*ul), prelungindu-l cu încă doi timpi.

Să se vadă și alte transcrieri din epoca paleobizantină, făcute de Pr. I. D. Petrescu în *L'Office de Noël* (transcrieri, pp. 1—123).

NOTAȚIA MEDIE BIZANTINĂ

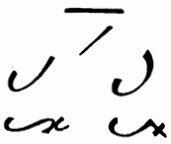
Numită și haghiopolită, rotundă, notația medie bizantină este folosită, după Egon Wellesz, în sec. XII—XIV. Numirea de rotundă vine de la faptul că folosește semne rotunde.¹

După Pr. I. D. Petrescu, această perioadă s-ar putea numi *neobizantină* și s-ar afla între sec. XIII și XV².

Dacă în epoca paleobizantină, semnele de notație nu indicau toate, cu precizie, înălțimea și durata sunetelor, în perioada a doua, semnele capătă precizie definitivă. La clarificarea liniei melodice mai contribuie acum și folosirea acelor semne numite „mărturii”, care indică precis modul sau ehul, fiind așezate la început, în cuprins, și la sfârșitul melodiei. Mărturiile se găsesc și în perioada anterioară, dar numai ca indicații numerice ale modurilor (sec. X—XI) sau însoțite de două-trei semne muzicale indicatoare ale unei formule melodice (sec. XI—XII)³.

În perioada aceasta, mărturiile au mai multă întrebuințare, indicând, la începutul bucății muzicale, modul în care este scrisă și sunetul de la care trebuie calculată primă neumă, iar în cuprinsul bucății, mărturiile mediale indică de cele mai multe ori sfârșitul frazelor muzicale și sunetul de la care trebuie calculat primul semn al frazei următoare. Astfel, mărturiile, chiar dacă sînt adăugate mai târziu textului, sînt de un mare folos pentru a se evita erorile în descifrarea acestor texte.

Notația muzicală medie

Grupul de semne	Forma	Denumirea	Intervalul reprezentat	Transcrierea	Observații
I. SOMATA (trupuri) a) secunde ascendente		<i>Oligonul</i> <i>Oxia</i> <i>Petasti</i> <i>Kufisma</i>			Au aceeași semnificație ca și în epoca precedentă.

¹ Wellesz, Egon, *Byzantinische Musik*, p. 49; *A History of B. M.*, p. 262.

² Petresco Rév. Père I.D. *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, p. 14. Comparînd notația ambelor epoci, observăm că unele semne, cele de bază (*isonul*, *oligonul*, *oxia*, *pétasti*, *chentima*, *chentimele*, *hipsili*, *apostroful*, *elafronul* și *hamili*) s-au păstrat și în epoca a doua, iar altele (*anastaman*, *anatrihisma*) au dispărut.

³ Idem, p. 178.

Grupul de semne	Forma	Denumirea	Intervalul reprezentat	Transcrierea	Observații
II. PNEVMA (duhuri) intervale mai mari ca secunda a) ascendente		<i>Pelastonul</i> πέλας = a-proape τόνος = ton	secundă ascendentă mai accentuată		
		<i>Două chentime</i>			
		<i>Apostroful</i>	secundă descendentă		
		<i>Apostrofi symdesmi</i> (ingemănați)	secundă descendentă cu valoare dublată		sau
		<i>Chentima</i>	terță ascendentă sau cvartă		În combinație cu un semn descendent, indică terță ascendentă urmată de secundă, terță, cvartă descendentă
		<i>Hypsili</i>	cvintă ascendentă		În combinație cu oligonul oxia și petasti, dă intervale mai mari.
		<i>Elafronul</i>	terță descendentă sărită;		
		<i>Elafronul</i> cu apostrof (alăturat)	terță descendentă prin glissando, atingând ușor nota intermediară (<i>apostroful</i>)		
		<i>Hamilonul</i>	cvintă descendentă sărită		
		cu apostroful înainte	idem		
III. NICI SOMATA, NICI PNEVMATA		<i>Isonul</i>	repetă sunetul anterior		
		<i>Hyporrhoi</i> (<i>Aporrhoi</i>)	două secunde descendente, treptat		
		<i>Kratimo-Hyporrhon</i>	două secunde descendente, treptat, primul sunet prelungit		

Diferitele intervale mai mari decât secunda se formează prin combinația unei *soma* cu una sau mai multe *pnevma*.

Intervale ascendente

Terța	
Cvarta	
Cvinta	
Sexta	
Septima	
Octava	

Intervale descendente

Pentru obținerea unor intervale suitoare cu diferite accente, se înlocuiește *oligonul* cu *petasti*, *oxia*, *kufisma* sau *pelaston* ¹.

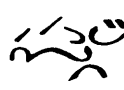
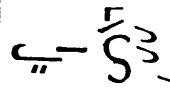
Despre formarea tuturor intervalelor posibile și combinațiile felurite de semne, vezi Cap. „Intervale”

Semne hironomice (marile semne, marile hipostaze), semnele ritmice expresive și dinamice

Grupul de semne	Forma	Denumirea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
I. Ritmice	"	<i>Dipli</i>	διπλή dublu	prelungeste sunetul cu doi timpi		Apusenii transcriu
		<i>Kratima</i>	κράτημα legătură solidă	dublează durata și semicoroana (P.); cu multă emfază (W.)		Apusenii transcriu ; <i>cratima</i> și <i>chentima</i> deasupra formează un interval de terță ascendentă prelungită.
		<i>Tachisma</i> (<i>clasma</i> <i>micon</i>)	κλάσμα fragment μικρόν mic	prelungeste sunetul cu un timp (P.)		cu jumătate de timp (W.).
		<i>Apoderma</i>	ἀπόδερμα piele jupuită	prelungeste sunetul cu o coroană cu punct		Ușoară încetinire, diviziunea și sfârșitul frazei muzicale (W.).
		<i>Gorgon</i>	γοργόν repede	execuție repede a două sunete		Accelerando (W.)
		<i>Argonul</i>	ἀργόν lencș	execuție repede a două sunete cu oprire pe al doilea		Ritardando (W.)

¹ Wellesz, Egon, *A History of B. M.*, p. 288.

Ultimele șase grupuri perechi de semne, din dreapta, au fost completate de noi.

Grupul de semne	Forma	Denumirea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
II. Dinamice		<i>Psifistonul</i>	ψηφίζω a hotări,	accentuează sunetul		Emisiune separată a sunetului (W.)
		<i>Varia</i>	βαρεία greu, accent grav	accent	 (P.)	 (W.) Ictus ritmic (P.) = terță ascendentă accentuată
		<i>Piasma</i>	πίασμα apăsare	accent	 (P.)	 diminuendo, comprimarea sunetelor (W.)
		<i>Paraklitiki</i>	παρακλητική propriu, a îndemna, a încuraja, a mîngia	legato și expresivitate de rugăciune, implorare, elan, ardore (P)		Hemifonie calitativă. Execuție licvescentă a neumelor (P.)
		<i>Xironclasma</i>	ξηρόν sec, uscat κλάσμα fragment	grup de sunete cu inflexiune dulce, puțin accentuată, ușoară întrerupere după prima sau a doua notă și prelungirea duratei primei note (P).		mezzo staccatto  (W.)
		<i>Antikeno-ma</i>	ἀντικένομα golire în contra	vocea face o ușoară luncare la sunetul vecin superior, ca o notă licvescentă și trece prin glissando la nota următoare	 sau 	Leagă două sau trei sunete, dîndu-le vigoare (P.). Indică sunetul cel mai înalt al unei figuri ascendente și descendente. Glissanso (T.) Staccatto glissando (L.)
III. Grupuri de note în jurul unui semn		<i>Kylisma</i>	κύλισμα rostogolire	grup de 5, 6, note legate	 si do si sol la	tr. (W.) Accelerare foarte dulce și cu puțină strălucire a grupului (P.). I. D. Petrescu transcrie întii sunetele de deasupra și apoi pe cel de dedesubt: si, do, si, do, la.
					 si do si sol la si	
		<i>Tromikounul</i>	τρόμος tremurătură	tremol	 sol la si la sol fa	Uneori pare a indica o execuție cu tremol a unui grup de note care îl înconjoară.

Grupul de semne	Forma	Denumirea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
		Thes ke apothes	Θες και ἀπόθες pune și ridică, afirmă și încetinește glasul	însoteste un grup de semne ascendente, revenind la punctul de plecare sau stabilindu-se pe o treaptă a pentacordului sau pe dominantă (P.)		

Exercițiu de citire și transcriere

Ihos I mod de re, inițiala la, finala re

50
η x α

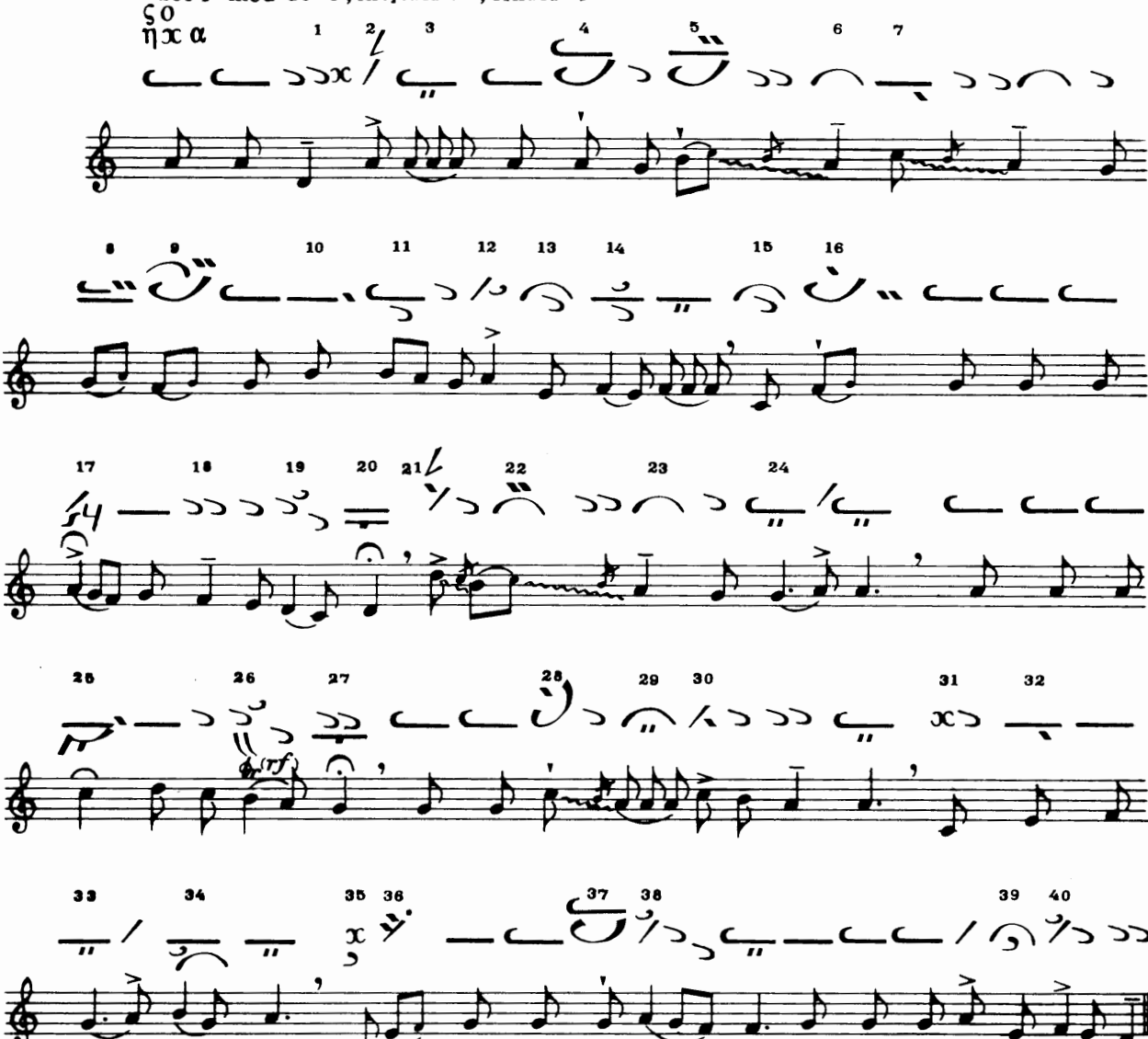
1 2 3 4 5 6 7

10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 32

33 34 35 36 37 38 39 40



Intervalele.

U - ni - son se - cun - da ter - ța cvar - ta cvin - ta sex - ta și

sep - ti - ma oc - ta - va U - ni - son se - cun - da ter - ța

cvar - ta cvin - ta sex - ta sep - ti - ma și oc - ta - va.

1. *Hamili* cu doi *apostrofi* înainte. Cvintă descendentă — durată de doi timpi, determinată de *apostrof*; 2. *hypsi* la dreapta *oxiei*. Cvintă ascendentă accentuată; 3. *ison* cu *dipli* — unison de trei timpi; 4. *isonul* deasupra lui *petasti*. Când *isonul* sau semnul coborîtor este deasupra unui suitor, acesta din urmă nu are valoare intonațională, ci doar dă tărie semnului de deasupra. În cazul de față, *petasti* este mut, iar *isonul*, accentuat; 5. *petasti* cu *oligonul* deasupra și cu două *chentime*. *Petasti* și *oligonul* dau o terță accentuată ascendentă, urmată de o secundă ascendentă cerută de *chentime*; 6. *elafronul* cu doi *apostrofi* înainte — terță descendentă de doi timpi, cerută de cei doi *apostrofi*; 7. *oligonul* cu *chentima* dedesubt — terță ascendentă. Același interval îl avem și când *chentima* se află la dreapta *oligonului*; 8. *oligonul* cu *isonul* și *chentimele* deasupra. Din cauza *isonului*, *oligonul* devine mut. Se cîntă *isonul* și apoi *chentimele*, adică unison și secundă ascendentă; 9. *petasti* cu *elafron* și două *chentime* deasupra. Fiind un semn coborîtor deasupra unui suitor, acesta din urmă devine mut și dă accentul coborîtorului. Se cîntă *elafronul* — terță descendentă accentuată, urmată de cele două *chentime*, secundă ascendentă ușoară; 10. *oligonul* cu *chentima* la dreapta — terță ascendentă; 11. *isonul* cu *apostroful* dedesubt. În acest caz, nu se mai anulează semnul de dedesubt. Când *isonul* sau un semn suitor are un semn coborîtor dedesubt, se cîntă amîndouă. Astfel vom avea unison și secundă descendentă; 12. *oxia* cu *țachisma* sau *clasma* micron. Secundă ascendentă accentuată de doi timpi, generată de *țachisma*; 13. *elafronul* cu *apostroful* dedesubt. *Elafronul* — terță descendentă, și *apostroful* — secundă descendentă = cvartă descendentă; 14. *oligonul* cu *țachisma* deasupra și *apostroful* dedesubt. Se cîntă amîndouă semnele — secundă ascendentă și secundă descendentă, iar pentru *țachisma* se adaugă un timp în plus *oligonului*; 15. *elafronul* și *apostroful* dedesubt, — cvartă descendentă; 16. *petasti* și *chentima* deasupra la mijloc. *Chentima*, terță, plus *petasti*, secundă, adică, o cvartă ascendentă accentuată; 17. *oligonul*, avînd dedesubt *cratimo-hyporrhon*. Se cîntă întîi *oligonul*, prelungit cu un timp, și semi-coroană, secundă ascendentă, urmată de două secunde descendente (*cratimo-hyporrhon*); 18. *apostrofi* syndesmi. Secundă descendentă, doi timpi; 19. doi *apostrofi* consecutivi și primul cu *clasmă* — două secunde descendente. Prima secundă este de doi timpi, din cauza *țachismei*, care se referă la primul *apostrof*; 20. *oligonul* cu *apoderma* dedesubt — secundă ascendentă cu coroană cu punct. Fiind la sfîrșit de frază, se prelungște sunetul cu un timp; 21. *oxia* cu *chentima* deasupra, la mijloc, și *hypsi*. *Oxia* cu *chentima* deasupra — cvartă ascendentă, plus *hypsi* — cvintă ascendentă deci, interval de octavă accentuată; 22. *elafronul* cu *apostroful* înainte — terță descendentă, și *chentimele* deasupra — secundă

ascendentă ușoară; 23. *elafronul* — terță descendentă cu doi *apostrofi* înainte, valoarea, doi timpi; 24. *isonul* cu *dipli* dedesubt — unison de trei timpi, urmat de *oxie* — secundă ascendentă accentuată; 25. *oligonul* cu *chentima* la dreapta — terță. Dedesubt, o *cratimă*, care prelungește sunetul cu un timp și o semi-coroană; 26. *apostroful* cu *sisma* sau *piasma* dedesubt — secundă descendentă, cu tremol sau rf., iar la dreapta, *tachisma*, adăugându-i un timp în plus. Dedesubt, *apostroful* — secundă descendentă; 27. *apostrofi syndesmi* — secundă descendentă de doi timpi, și cu *apoderma* dedesubt — coroană cu punct; 28. *petasti* cu *chentima* deasupra — cvartă ascendentă accentuată; 29. *elafronul* cu *apostrof* înainte — terță descendentă. Dedesubt, *dipli* adaugă încă doi timpi; 30. grup de mai multe sunete legate: *oxia* cu *chentima* dedesubt — terță ascendentă accentuată, urmată de *apostrof* — secundă descendentă, și doi *apostrofi syndesmi* — secundă descendentă de doi timpi; 31. *hamilon* — cvintă coboritoare, cu *apostrof* la dreapta — secundă descendentă, deci, sextă descendentă; 32. *oligonul* cu *chentima* dedesubt — terță ascendentă; 33. *oligonul* cu *dipli* — secundă ascendentă de trei timpi, urmată de *oxie* — secundă ascendentă accentuată; 34. *oligonul* cu *tachisma* dedesubt — secundă ascendentă de doi timpi. Dedesubt, *elafronul* — terță descendentă; 35. *hamili* — cvintă descendentă, plus *apostrof* dedesubt — secundă descendentă, deci, sextă descendentă; 36. *oxia* cu *chentima* la dreapta — terță ascendentă accentuată, și apoi două *chentime* deasupra — secundă ascendentă ușoară; 37. *isonul* deasupra lui *petasti* — unisonul accentuat; 38. grup de trei sunete: *oxia* cu *clasmă* — secundă ascendentă accentuată de doi timpi, urmată de două secunde descendente; 39. *elafronul* cu *apostrof* dedesubt — cvartă descendentă; 40. *oxia* cu *clasmă* — secundă ascendentă accentuată, urmată de doi *apostrofi* — secunde descendente, iar ultima, prelungită cu un timp.

MĂRTURIILE

Mărturiile ($\mu\alpha\rho\tau\upsilon\rho\acute{\iota}\alpha$ = mărturie, indicație) sînt niște semne care se scriu la începutul bucăților muzicale sau pe parcurs — la începutul și la sfîrșitul frazelor — pentru a indica, glasul sau modul în care se va cînta bucata, sau pentru a determina sunetul inițial sau final al frazelor muzicale¹

În notația paleobizantină (sec. X) se scria la începutul fiecărei bucăți muzicale indicația numerică a glasului sau modului, astfel:

Modul I:	$\acute{\alpha}$	$\tilde{\alpha}$	$\hat{\alpha}$	
II:	$\tilde{B}$	B'	$\tilde{\zeta}$	
III:	Γ	$\tilde{\Gamma}$	$\hat{\Gamma}$	
IV:	Δ'	$\tilde{\Delta}$	$\hat{\Delta}$	moduri denumite κύριοι (autentice)

Pentru modurile V, VI, VII, VIII, se foloseau aceleași indicații numerice, precedate de inițialele Π sau λ — o prescurtare a cuvîntului $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ (plaghios = plagal, lăturaș, derivat).

Modul V:	$\pi\acute{\gamma}'$, $\pi\hat{\alpha}$	
VI:	$\pi B'$, $\pi\hat{\zeta}$	
VII:	$B\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma$, $B\alpha\rho\acute{\upsilon}$	moduri plagale
VIII:	$\pi\delta'$, $\lambda\Delta'$, $\lambda\hat{\Delta}$	

Înainte a acestor semne se scria, uneori, și cuvîntul $\eta\chi\omicron\varsigma$ (ihos-glas), prescurtat $\chi\eta = \begin{smallmatrix} h \\ i \end{smallmatrix}$

sau $\begin{smallmatrix} \varsigma\omicron \\ \eta\chi \end{smallmatrix} = \begin{smallmatrix} so \\ ih \end{smallmatrix}$

$\chi\eta\alpha$ = glasul I, $\chi\eta\beta$ = glasul II, $\chi\eta\Gamma$ = glasul III, $\chi\eta\delta$ = glasul IV

$\chi\lambda\pi\alpha$ = glasul V (plagalul primului mod)

$\chi\lambda\pi\beta$ = glasul VI (plagalul celui de-al doilea mod)

$\chi\lambda\pi\Gamma$ sau $B\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma$ $B\alpha\rho\acute{\upsilon}$ = glasul VII (plagalul celui de-al treilea mod)

$\chi\lambda\pi\delta$ = glasul VIII (plagalul celui de-al patrulea mod)

Din sec. XI—XII, aceste cifre ce indicau modul erau însoțite de cîteva semne muzicale care erau, de fapt, o formulă melodică scurtă de intonare a glasului, cu ajutorul căreia cîntărețul își amintea de atmosfera tonală a modului respectiv. Iată aceste formule, după Pr. I. D. Petrescu²:

¹ Petresco, Rév. Père I. D., *Études de Paléographie*, pp. 178—179.

² Idem, p. 178.

		$\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} \quad \overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$	$\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} \quad \overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$	$\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} \quad \overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$	$\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} \quad \overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\eta}$
Glasul V					
Glasul VI					
Glasul VII					
Glasul VIII					

Egon Wellesz consideră că inițialele modurilor sînt următoarele¹:

Modul I $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$

„ II 1. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = g$ 2. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = b\sharp$ 3. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$ 4. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = g$

„ III 1. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = c'$ 2. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$ 3. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$

4. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = c'$ 5. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = c'$ 6. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = c'$

„ IV $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = d'$ sau g

I plagal 1. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = d$ 2. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = g$

II „ 1. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = e$ 2. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = g$ 3. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$ 4. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = f$

III „ 1. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = f\sharp$ 2. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$ 3. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = f$

IV „ 1. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = g$ 2. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$ 3. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = a$

4. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = c'$ 5. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = c'$ 6. $\overset{\lambda}{\pi} \overset{\lambda}{\alpha} = e$

¹ Wellesz, Egon, *A History of B. M.*, p. 302.

Aceeași părere o are și Tillyard, cu privire la notele inițiale ale modurilor exprimate de mărturii¹. Tradiția și practica muzicii bizantine confirmă părerea Pr. I. D. Petrescu, la care aderăm și noi. Începînd cu sec. XIII, mărturiile modurilor au fost folosite și în cuprinsul melodiilor, fiind așezate la începutul și sfîrșitul frazelor muzicale. Ele indicau:

1. sfîrșitul unei fraze muzicale în concordanță cu treapta gamei sau tonalității;
2. tonalitatea în care va trece cîntecul, independent de treapta finală;
3. adevărata bază a tonalității în care va trece și căreia îi pregătește trecerea;
4. treapta sau punctul de plecare al unei distincții sau fraze muzicale, a unui fragment de frază și, independent, de sunetul sau treapta pe care termină. Uneori, mărturiile se află chiar în mijlocul cuvîntului².

Alteori, mărturia nu are legătură nici cu fraza dinainte, nici cu cea care urmează, spunem noi. În acest caz, ea este pusă pentru a face tranziția între sunetul cu care s-a terminat o frază și cel cu care începe alta. De exemplu: între *fa*, terminație de frază, și *si*, începutul alteia, se interpune măr-

turia  = *re-la*, pentru a nu se ataca direct tritonul *fa-si*, ci prin intermediul mărturiei, respectiv, a sunetelor *re-la* (*fa...re-la...si*), care, probabil, se intonau mintal. Jorgen Raasted, studiind mărturiile medievale, rezumă funcția lor la următoarele:

1. ele indicau intonații corespunzătoare care puteau fi cîntate din rațiuni practice sau ornamentale;
2. uneori, presupun repetiția sau alternarea între cîntăreți sau înlesnesc atacurile precise;
3. mărturiile medievale, aparent greșite, reflectă particularități tonale în contextul muzical și, deci, nu pot fi socotite erori³.

Mărturiile din cuprinsul unui cîntec indică uneori două sau mai multe sunete ca terminații de frază:

Glas I   = *re* sau *la*

Glas V   = *re*, *la*

„ II     = *mi* sau *sol* și chiar *si*, după Wellesz.

„ VI   = *mi*, *si*

„ III     = *fa*, *do'*

„ VII   = *si* grav, *fa*

„ IV  = *sol*, *re*

„ VIII    = *do*, *sol*

Există cazuri cînd mărturiile sînt scrise greșit, în asemenea situații, corectarea trebuie făcută în comparație cu alte manuscrise.

Înainte de a trece la transcrierea unei melodii din această epocă, dăm în transcriere exerciții de solfegiere (paralaghie), indicîndu-se, prin mărturia respectivă, fiecare sunet și, în același timp succesiunea modurilor în acut și grav⁴.

¹ Tillyard, H. J. W., *Handbook of the middle Byzantine musical notation*, Copenhaga, 1935, pp. 31–35.

² Petresco, I. D., *Études de Paléographie*, p. 180.

³ Raasted, Jørgen, *Intonation formulas and modal signatures in byzantine musical manuscripts*, pp. 162–163

⁴ Vezi Cap. despre ehuri sau moduri.

PARALAGHIE

Ms. gr. nr. 1096 al Academiei R.S.R. fol. 5

Ms. gr. nr. 1096 al Akademiei R.S.R. fol. 5

The image shows a musical score for a piece from a manuscript. The score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. Above the staff, there are various musical notations, including a large 'F' with a sharp, and several groups of notes with different accidentals and stems. The second staff continues the melody, also featuring eighth and sixteenth notes and rests. Above this staff, there are more musical notations, including a large 'F' with a sharp, and several groups of notes with different accidentals and stems. The score ends with a double bar line.

Alt exercițiu de paralaghie după același ms.

Să se observe că fiecare mărturie reprezintă câte două sunete: primul și ultimul din pentacord.

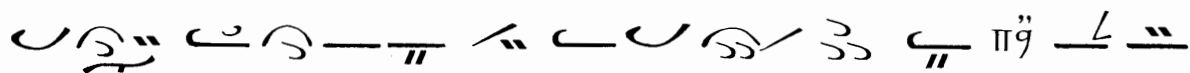
Ex. ḡ = *re* și *la*, ˆ = *mi* și *si* etc. Găsim uneori mărturiile cu trei însemnări: ḡ = *do*, *sol*, *re'*; ˆ = *si* *grav*, *fa*, *do'* etc.

STIHIRĂ LA 14 SEPTEMBRIE

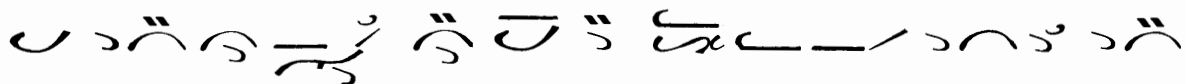
(Ms. Academiei R.S.R., nr. 953, fol. 12v)

Modul I de *re*, inițiala *la*

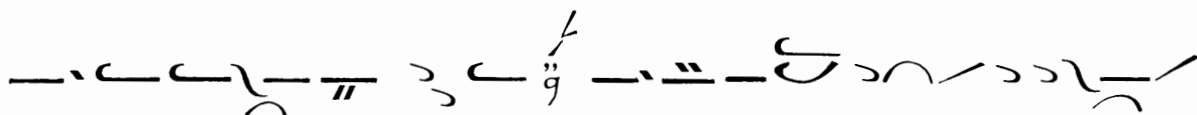
Σή - ή - με - ρον ὡς ἁ - λη - θῶς. ἡ ἁ - γι - ό - φθογ-γος



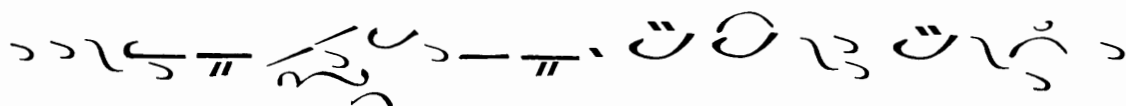
ρή σις — του — Δαυ-ιδ¹ πέ - ρας εἴ - λη - φεν — ἰ - δοῦ



γὰρ ἐμ - φα - νῶς τὸ τῶν ἁ - χράν - των πο-δῶν σου προσ - κυ -



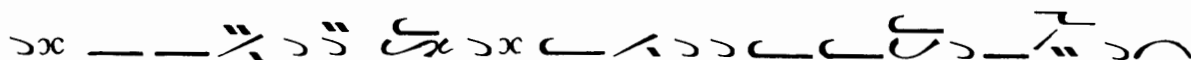
νοῦ - μεν ὁ - πο - πό - δι - ον² καὶ ἐν τῇ τῶν πτε - ρύ - γων σου ἐλ - πί -



ζον-τες σκι - ᾶ παν-οι - κτίρ - μων βο - ῶ - μεν σοί.



ση - μει-ω - θή - τω ἐφ' ἡ - μάς τὸ φῶς τοῦ προς - ὠ - που σου.



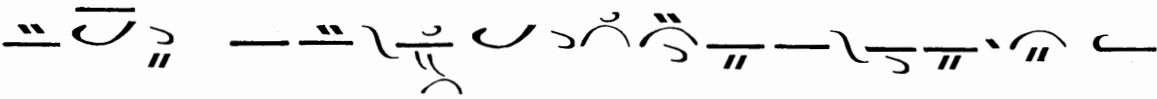
τοῦ ὁρ - θο - δό - ξου λα - οῦ σου τὸ κέ - ρας ἀν - υ - ψῶν· τῇ τοῦ τι - μί - ου



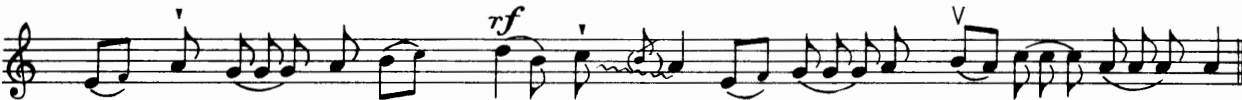
¹ Paleografii transcriu fără nici o deosebire între succesiunea *chentime-oxia* și *oxia-chentime*.

² I. D. Petrescu folosește *si bemol*, cînd cadențează pe *fa*.

³ Fiind sfîrșit de frază, sunetul se prelungește, dublîndu-i valoarea.



 σταυ-ροῦ σου· ἄν - υ - ψώ - σεις Χρι-στὲ πο λυ - έ - λε - ε

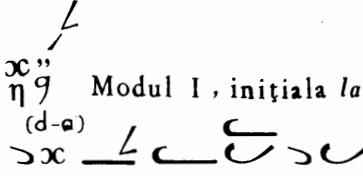


Această melodie este transcrisă și de Egon Wellesz în *Monumenta Musicae Byzantinae* (transcripta p. 154), însă după un alt manuscris.

VESELEȘTE-TE ÎNTRU DOMNUL CETATEA TESALONIC

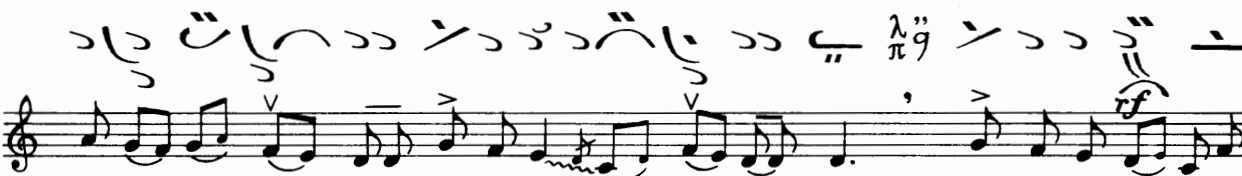
Stihiră la litia din 26 octombrie

(Ms. gr. Iași, IV 39, fol. 38r)

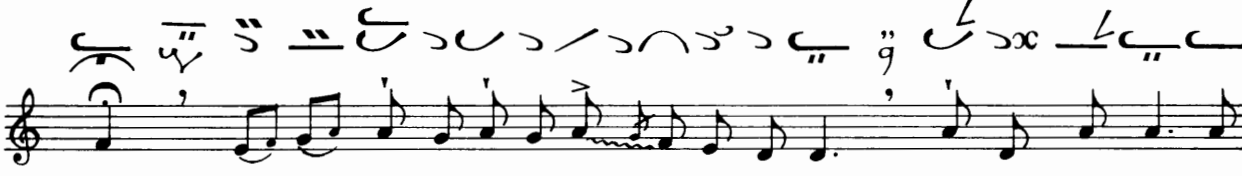


 Modul I, inițiala la

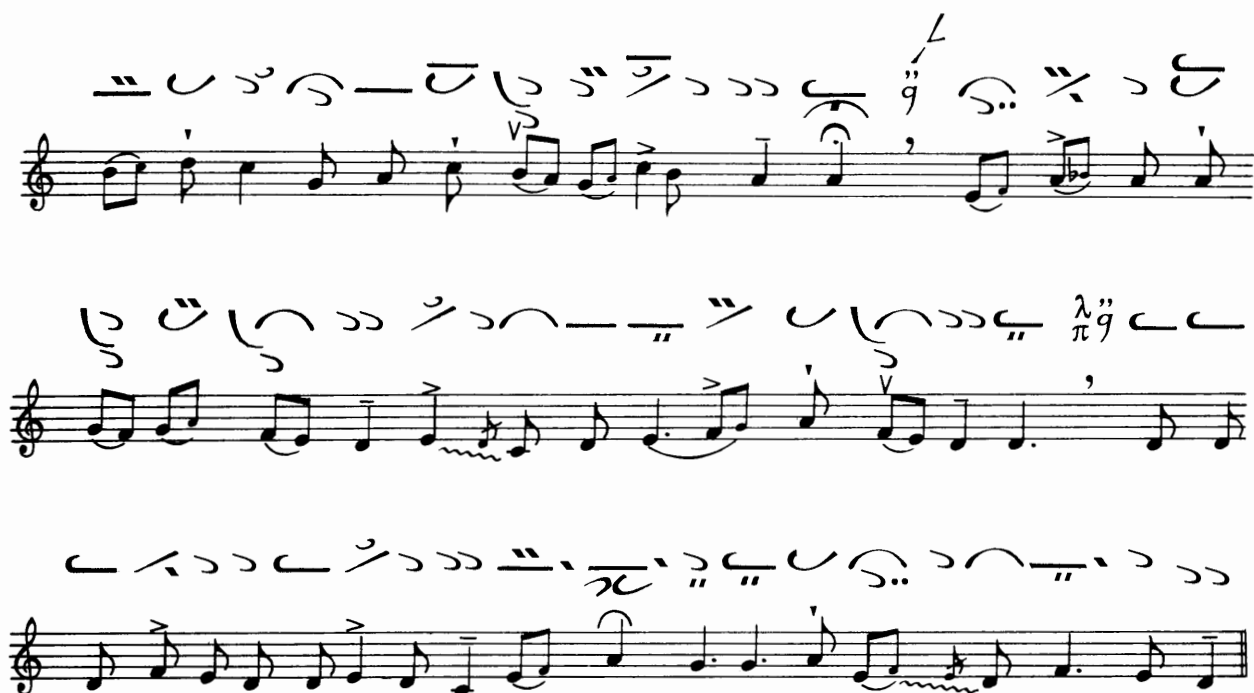








¹ După interpretarea lui I. D. Petrescu, în acest loc este *si bemol*.



AM VĂZUT LUMINA CEA ADEVĂRATĂ

Stihiră la Duminica Cincizecimii

(Ms. Academiei R.S.R., nr. 953, fol. 327v)

Modul II de *mi*, cu inițiala *sol*
(*ee*(*fg*))

Εἶ δω μεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν· ἐλάβομεν· Πνεῦμα



Ἐπουράνιον εὐρομεν πίστην ἀληθῆ ἀδιείρετον



Τριάδα προσκυνοῦμεν· αὐτῇ γὰρ ἡ μᾶς ἔσωσεν

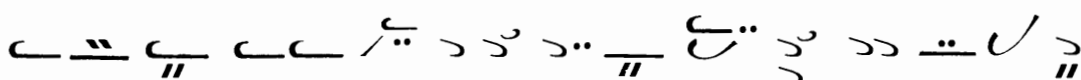


Apusenii transcriu acest mod, pornind de la inițiala *si*, iar Pr. I. D. Petrescu, de la *sol*. Sînt cazuri cînd se transcrie numai din *si*, iar alteori, numai din *sol*. Contextul și mărturiile mediale ne pot lămuri.

ASTĂZI CRISTOS ÎN BETLEEM

Transcriere făcută de Pr. I. D. Petrescu în *Studii de muzicologie*, nr. 1, Ed. muzicală; București, 1965, p. 119, după Ms. Anc. f. grec 261, fol. 62v și 63r, sec. XIII. Pentru a urmări mai ușor transcrierea, am adăugat deasupra ei neumele manuscrisului. (Vezi planșa XXIII în *L'Office de Noël*.)

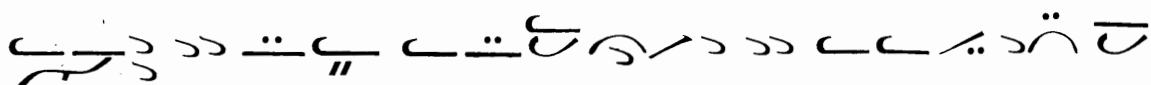
Modul II autentic *mi*



Σή - με - ρον ὁ Χρισ-τός ἐν Βη - θλε - ἐμ γεν - νᾶ - ται ἐκ παρ-θέ



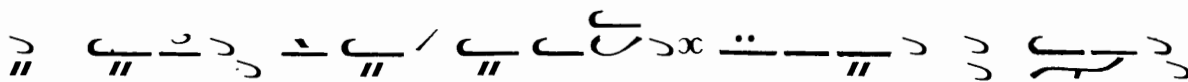
As - tăzi _____ Hris-tos in Vit - le - em _____ se _____ naș - te _____ din _____ fe-cioa -



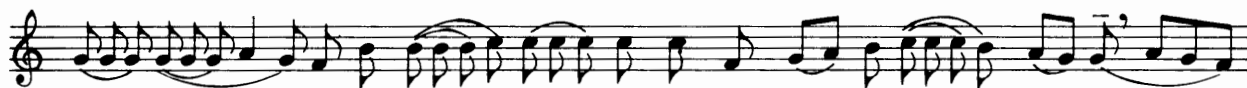
νου Σή - με - ρον ὁ ἄ - ναρ - χος ἄρ - χε - ται, καὶ ὁ Λό - γος σαρ -



ră _____ As - tăzi _____ Cel fără - de-n - ce - put se-n-ce - pe și Cu-vîn - tul trup se



κοῦ - ται αἱ δυ - να - μεις τῶν οὐ - ρα - νῶν ἁ - γά - λον - ται _____



fa - ce _____ pu - te - ri - le ce - ru - ri - lor _____ se bu - cu - ră _____



καὶ ἡ γῆ συν τοῖς ἀν-θρώ ποις εὐ - φραί - νε - ται ποι - μέ -



și pă-mîn - tul cu oa-me - nii se _____ ve - se - lesc. Păs - to -

νες τὸ θαῦ - μα κηρύτ-του-σιν καὶ οἱ μα - γοι τὰ δῶ - ρα προς-φέ -
 rii mi - nu - neaves-tesc ____ Și ____ ma - gii ____ da - ruri ____
 ρου - σιν Ἡ - μει - ει - ει ____ εἰς δὲ - ἁ - κα - τα - παυ - στῶς
 a - duc ____ lar noi ____ făr - de-nce - ta - re
 ὁ - ῶ - με - εν ____ Δό - ξα ἐν ὑ - Ψίς - τοῖς Θε - ῶ καὶ
 stri - găm ____ Sla - vá în - tru cei de sus ____ lui Dum - ne-zeu și
 ἔ - πι γῆς εἰ - ρή - νη - η η ἐν αὐ - θρώ - ποις εὐ - δο - κί - α
 pre pă - mînt ____ pa - a - ce În - tre oa - meni bu - nă vo-i - re.

SĂ POSTIM POST PLĂCUT

Stihiră

(Ms. grec al Academiei, R.S.R., nr. 953, fol. 224r)

ηχ Γ^{—π—} Modul III de *fa*, cu *st* bemol deasupra lui *fa* și *st* becar sub *fa*
 (c d eeef)

¹ Corectat *si-la*, în loc de *la-sol*.

ARHIEREULE CUVIOASE

Slavă la vecernia din 22 octombrie

(Ms. gr. Iași, IV 39, fol. 36r)

$\overline{\text{d c c h a h c d d d}}$ Modul III, inițiala re

¹ Mărturia plagalului întâi (re) indică sunetul cu care începe fraza următoare.



AL DUMNEZEIRII CELEI ÎNTREIT LUMINĂTOARE

Stihiră la vecernia din 8 noiembrie

(Ms. gr. Iași, IV 39, fol. 50r)

f
 Modul IV, melodia s-a transpus cu o cvintă mai jos, în modul de do cu *si b*
 (gg d')

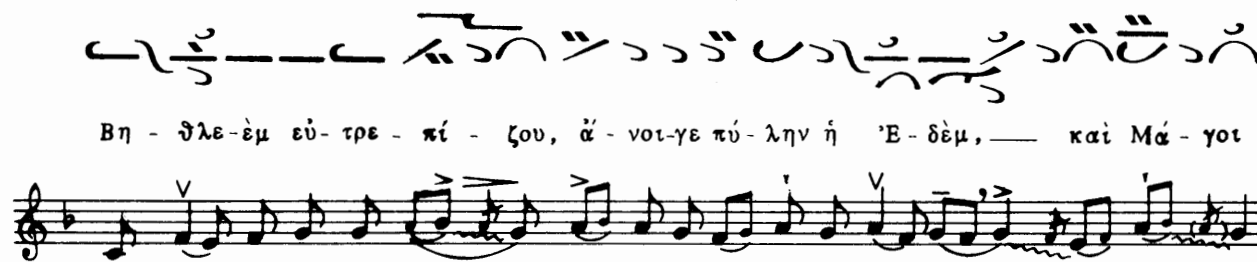
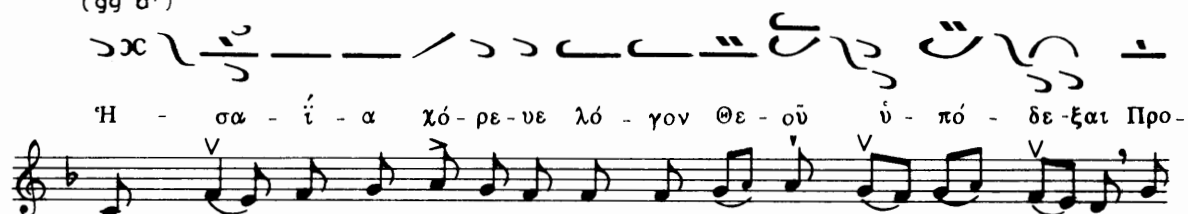
¹ Mărturia **N** (*fa*) nu are legătură cu fraza anterioară. Ea, împreună cu formula melodică pe care o însoțește, anunță sunetul inițial (*fa*) al frazei care urmează.

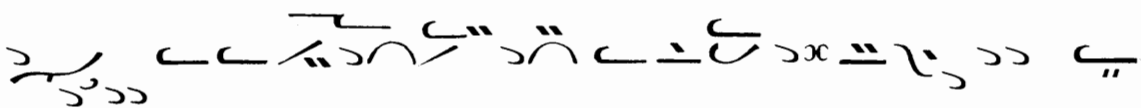
Modul IV, normal, se transcrie în *sol*, pornind de la inițiala *re*; indicată de cheia modului. Întrucât melodia ajunge uneori pînă la *sol* și chiar *la* acut, paleografiile transpun cu o cvintă mai jos, adică, în *do* cu *si bemol*. Pentru a se menține însă semnificația exactă a mărturiilor, s-ar putea transpune chiar cu o octavă mai jos, rămînînd în modul de *sol* (Γ —*g*).

ISAIA DĂNȚUIEȘTE

(Ms. gr. al Academiei, R.S.R., nr. 953, fol. 88v)

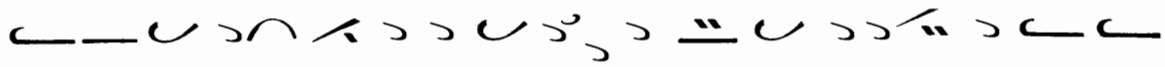
Δ Modul IV de sol, inițiala re: se transpune în do cu si bemol inițiala sol
(gg d')





 με - von, όν άσ - τηρ ε - μή - νυ - σεν ε - πά - νω του σπη - λαί - ου,





 ζω - ο - δό - την Κυ - ρι - ον, τον σώ - ζον - τα τὸ γέ - νος ἡ - μών.



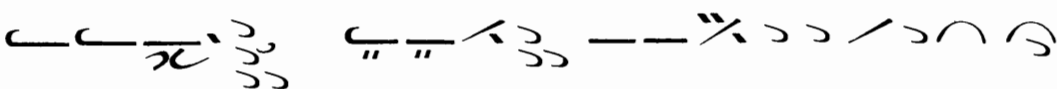
Melodia este transcrisă și de Pr. I. D. Petrescu în *Studii de muzicologie*, nr. 1, 1965, p. 118, însă după ms. 261, fol. 57v.

VENIȚI POPOARELOR, MINUNEA DE NECREZUT PRIVIND

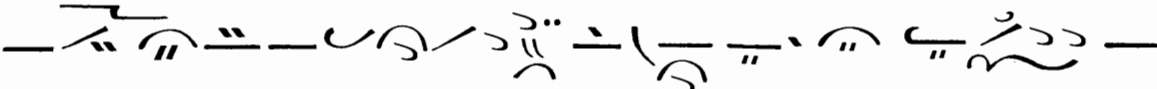
Stihiră la 14 septembrie

Ms. gr. al Academiei, R.S.R., nr. 953, fol. 16r)

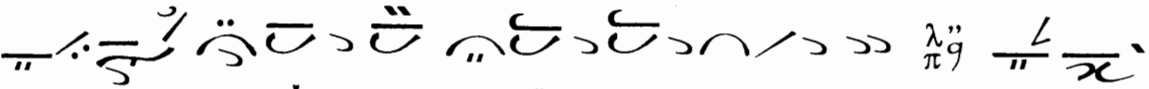
λ⁹
π⁹ Modul I plagal re



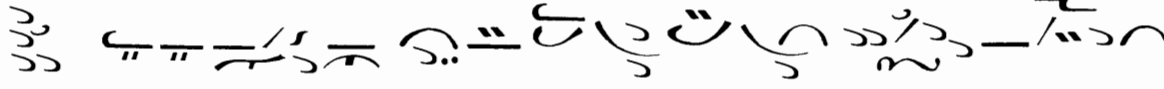














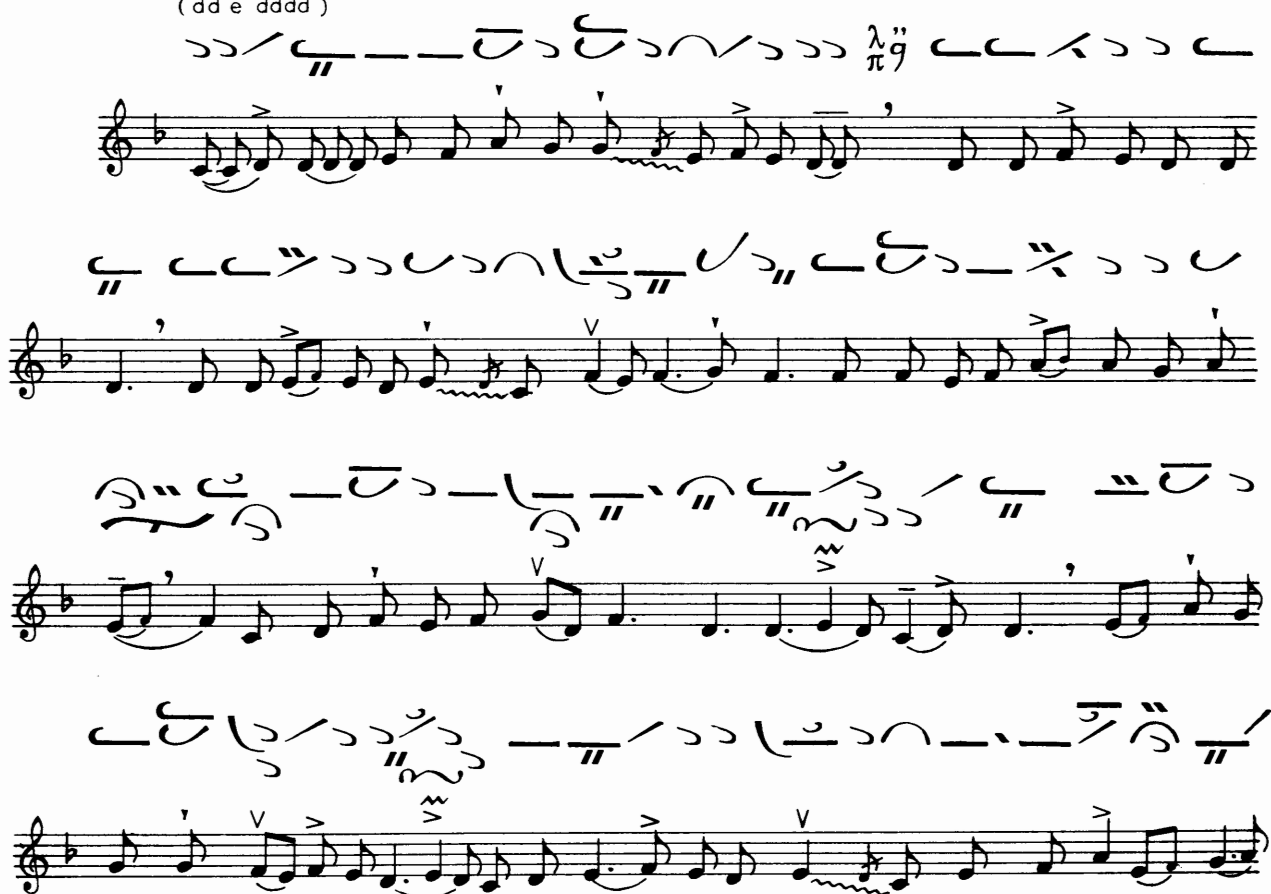


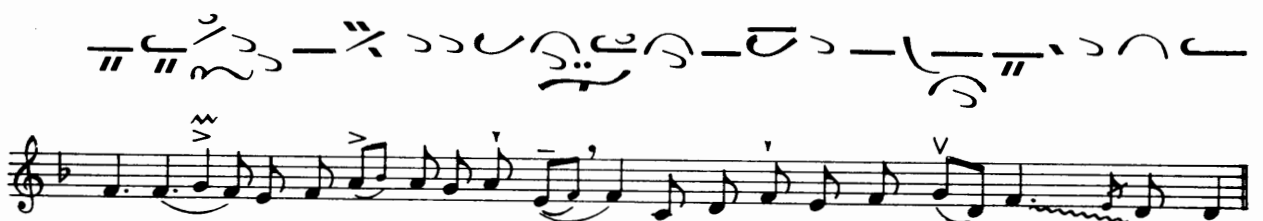
VAI MIE, ADAM CU PLÎNGERE A STRIGAT

Stihira întâi la laude, în duminica lăsatului de sec de brînză

(Ms. gr. al Academiei, R.S.R., nr. 953, fol. 220r)

λ π 9 Modul I plagal: re
(dde dddd)



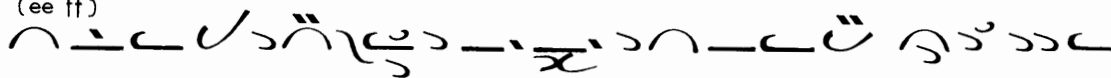


SLAVA DE LA LITIE LA 1 IANUARIE

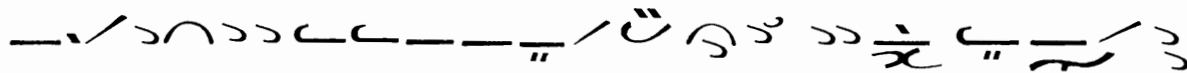
(Ms. gr. al Academiei, R.S.R., nr. 953, fol. 106v)

λ^π
(ee ff)

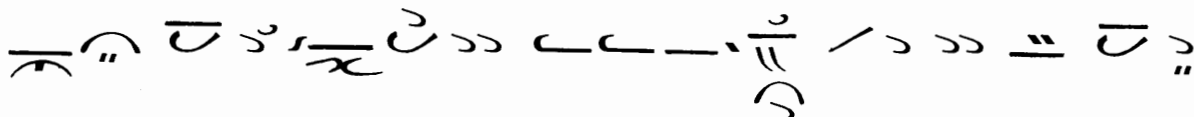
Modul II plagal, nota inițiala fa



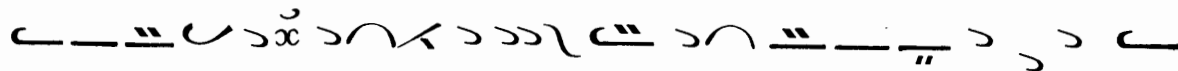
Ἐξ - ε - χὺ - θη ἡ χά - ρις ἐν χεῖ - λε - σί σου, Ὁ - σι - ε Πά - τερ,



καὶ γέ - γο - νας Ποι - μὴν τῆς τοῦ Χρισ - τοῦ Ἐκ - κ - λη - σί - ας, δι - ι - ι



ι - δά - α - α - ασ - κων τὰ λο - γι - κὰ πρό - βα - τα, πι - στεύ - εις



εἰς Τρι - ά - δα ὁ - μο - ού - σι - ον· ἐν - μι - ᾧ θε - ό - τη - τι



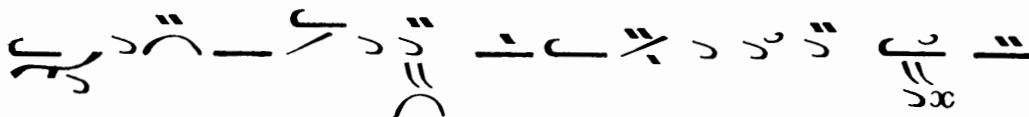
TRÎMBIȚĂ CU GLAS DE AUR

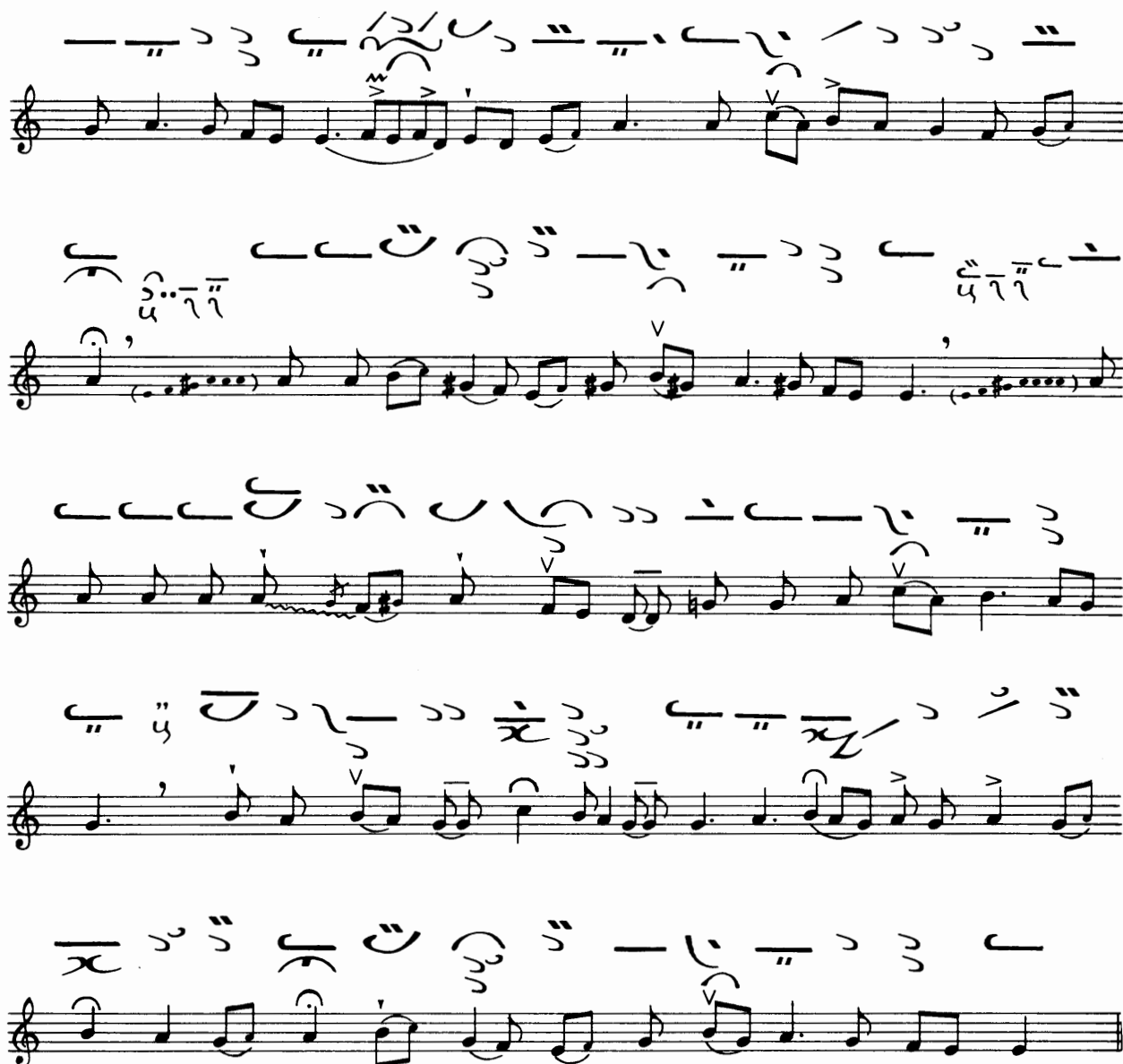
Slava la stihoavna din 13 noiembrie

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 55r)

χλ^η
(ef#g aaaa)
(ne na no)

Modul II plagal, inițiala la





Lîngă mărturia modului VI se află intonația *nenano*, adică, cromatizarea tetracordului *mi, fa, sol diez, la*, ceea ce înseamnă că melodia va porni de la nota inițială *la* și se va cromatiza tetracordul *mi-la*. Aceași intonație o mai găsim de două ori în cuprinsul melodiei, cu aceeași semnificație.

CA UN DESFRÎNAT

Stihiră din vinerea a III-a a postului mare

(Ms. gr., IV 39, B.C.U. Iași, fol. 232v)



IISUS NĂSCÎNDU-SE

Stihiră la vecernia de la 1 ianuarie

(Ms. gr. al Academiei, R.S.R. nr. 953, fol. 104v)

λ''
 πR
(cc) Modul IV plagal de do

First system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

SLAVA DE LA LITIE LA 6 IANUARIE

(Ms. gr. al Academiei, R.S.R., nr. 953, fol. 118v)

λ
π
R

(ccc ṽ a h)

Modul IV plagal, inițiala si indicată de formula melodică de lângă cheia modului.

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

Kύ - ρι ε, πλη - ρῶ - σαι βου - λό - με - νος, ἄ ῶ - ρι -

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

σας ἀπ' αἰ - ῶ - νος, ἀ - πό πά - σης τῆς κτί - σε - ως,

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

Sixth system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

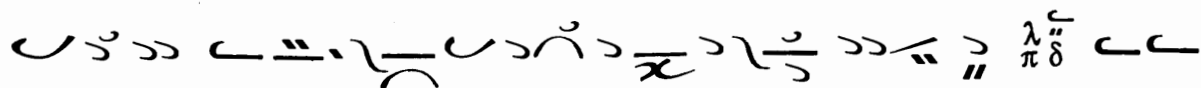
λει - τουρ - γούς, — τοῦ μυ - στη - ρί - ου σου ἔ - λα - βες· ἐκ τῶν

Seventh system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

Eighth system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.

Ἀγ - γέ - λων τὸν Γαβ - ρι - ἡλ, ἐκ τῶν ἀν - θρώ - πων

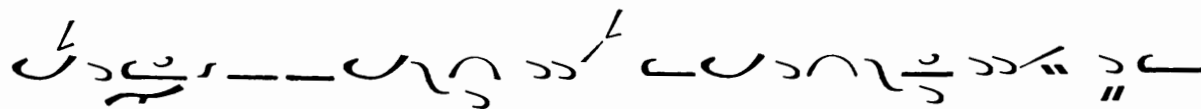
Ninth system of musical notation, featuring a treble clef and a series of notes with various accidentals and slurs.



τὴν παρ-θέ - νον· ἐκ τῶν οὐ - ρα - νῶν τὸν Ἄσ - τέ - ρα· καὶ ἐκ



τῶν ὑ - δά - των τὸν Ἰορ - δά - νην ἐν ᾧ — τὸ ἄ νό - μη - μα



τοῦ κόσ - μου ἐξ - ῆ - λει - φας, Σω - τήρ ἡ - μῶν δό - ξα σοι.



Să se transcrie următoarele texte din notația medie și să se controleze cu cheia transcrierilor de la sfîrșitul lucrării.

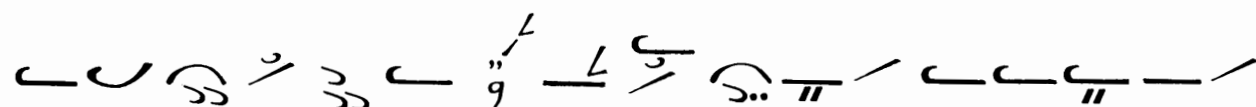
UȘILE FIIND ÎNCUIATE

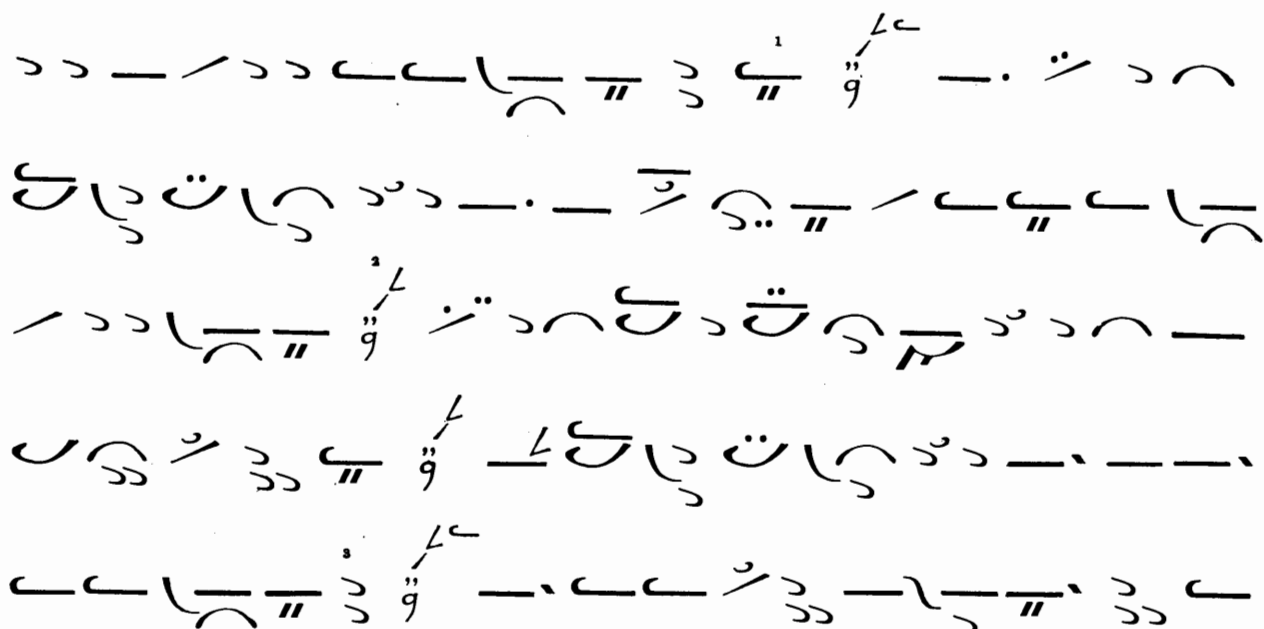
Stihiră la duminica Tomei

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 296r)

Exercițiu

3.
x"
η9





1 și 3. Fraza termină cu *fa*, iar mărturia indică pe *la*, cu care începe fraza următoare. Între

fa și *la* este intercalată mărturia  (*re-la*), ca sprijin mintal pentru atacarea notei *la*, din fraza următoare.

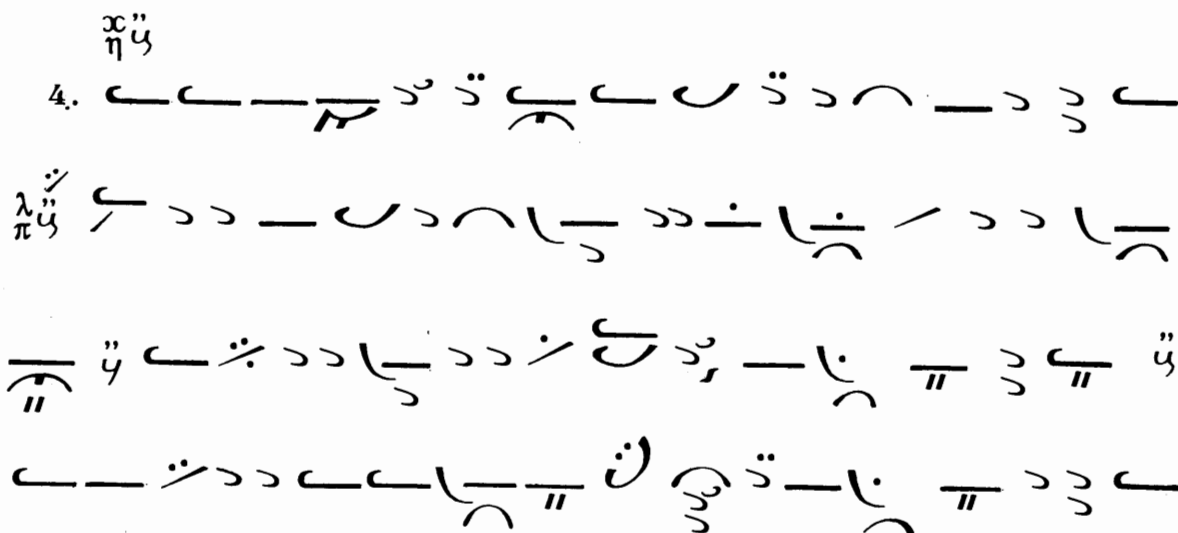
2. Fraza se termină cu *fa*. Mărturia indică intonația *re-la*, de la care se trece la nota *si*, aflată la intervalul de cvartă mărită față de nota *fa*, ce încheie fraza. Dealtfel, *oxia* cu *chentima* indică intervalul de cvartă mărită ascendentă. Mărturia *re-la* este un sprijin pentru a nu ataca direct cvarta *fa-si*; intercalată între cele două note ale cvartei, aceasta dă posibilitatea atacării melodice a cvartei *fa(re-la)si*.

Exercițiu

GLASUL DESFRÎNATULUI ADUC ȚIE DOAMNE

Stihiră la laude

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 108r)



Cheia modului $\overset{\lambda}{\pi}\overset{''}{\eta}$ indică inițiala *mi* sau *sol*, iar rareori, chiar *si*. Numai contextul arată care inițială trebuie admisă. În cazul de față, dacă s-ar porni de la inițiala *mi*, atunci fraza nu ar ieși la mărturie $\overset{\lambda}{\pi}\overset{''}{\eta}$ (*mi*), ci la *do*. De asemenea, melodia ar sfârși în *do*. Interpretând mărturia inițială drept nota *sol*, melodia se termină în *mi*.

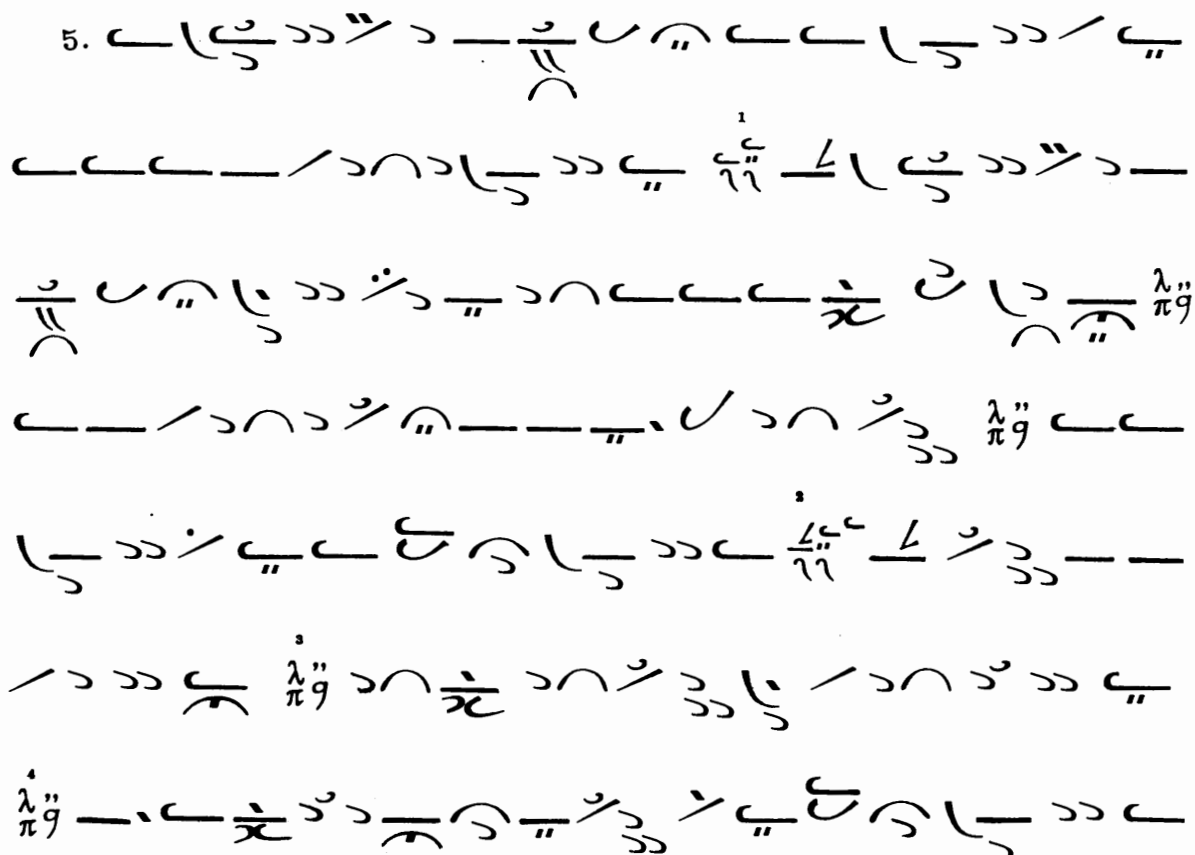
Exercițiu

URÎTĂ A FOST UCIDEREA DE PRUNCI

Stihiră la stihoavna utreniei din 29 decembrie

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 86r)

$\overset{x}{\eta}\overset{''}{\Gamma}$



1,2,3,4. Mărturiile $\overset{\lambda}{\pi}\overset{''}{\eta}$ indică sunetele cu care încep frazele următoare.

Exercițiu

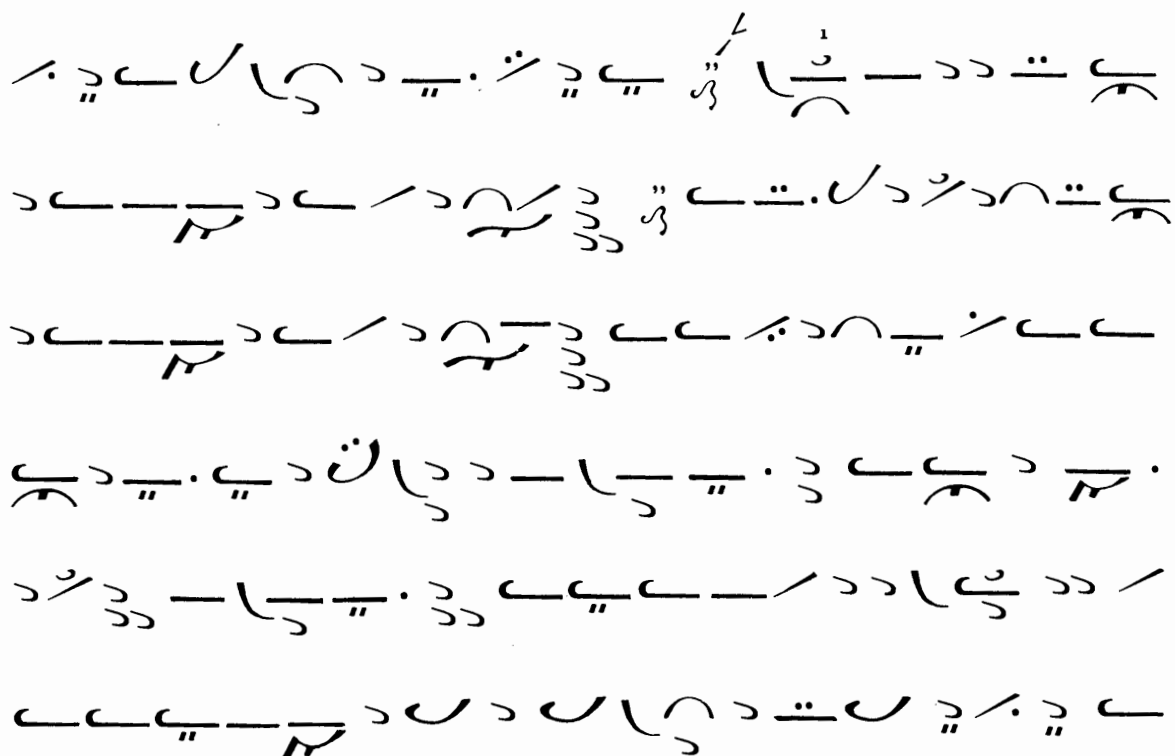
O PREA SLĂVITĂ MINUNE

Stihiră la duminica Tomii

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 296r)

$\overset{x}{\eta}\overset{''}{\mathcal{R}}$





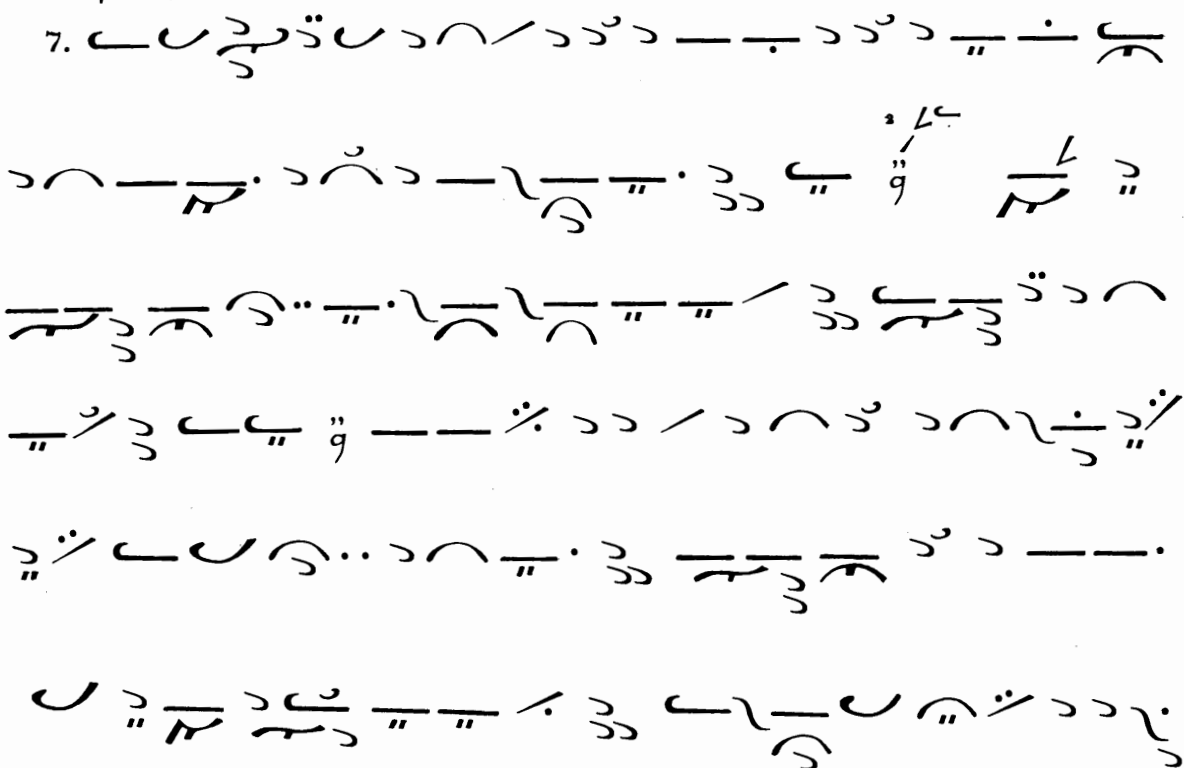
1. Am adăugat *oligonul* cu *clasmă*, conform ms. de la Viena, fol. 254r.

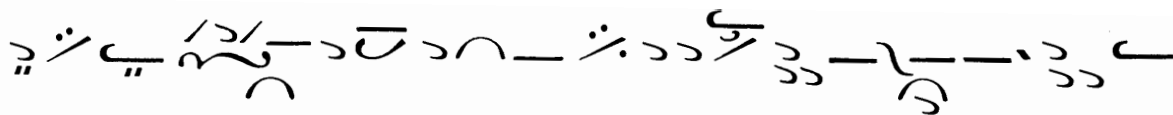
Exercițiu

ZIUA ÎNVIERII

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 292r)

¹
η x λ π ²9





1. Mărturia modului este prevăzută cu *oxia* și *chentima* (cvarta modului), de unde se va calcula primul sunet al melodiei.

2. Fraza se termină cu *re*. Mărturia indică cvinta modului: *re-la*, nota cu care s-a terminat fraza anterioară și cea cu care va începe următoarea.

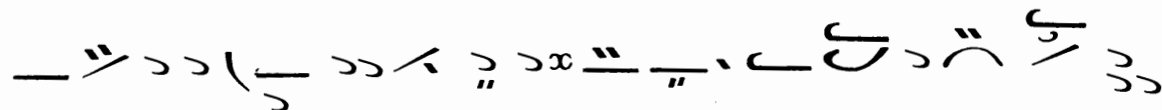
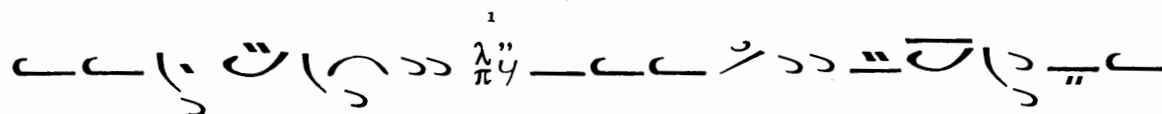
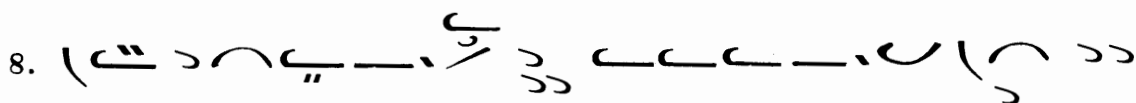
Exercițiu

ASTĂZI DARUL SF. DUH

Stihiră la vecernia stîlpărilor

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 255v)

λ''
 $\pi\psi$



1. Mărturia λ''
 $\pi\psi$ indică sunetul care urmează (*mi*).

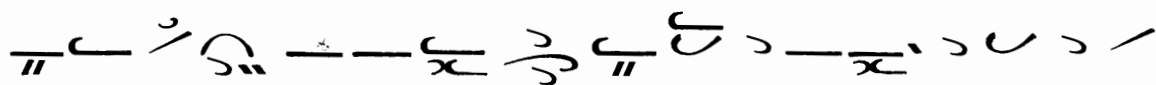
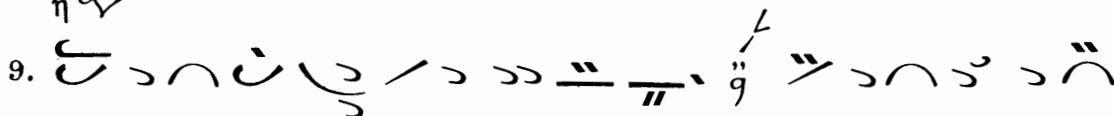
Exercițiu

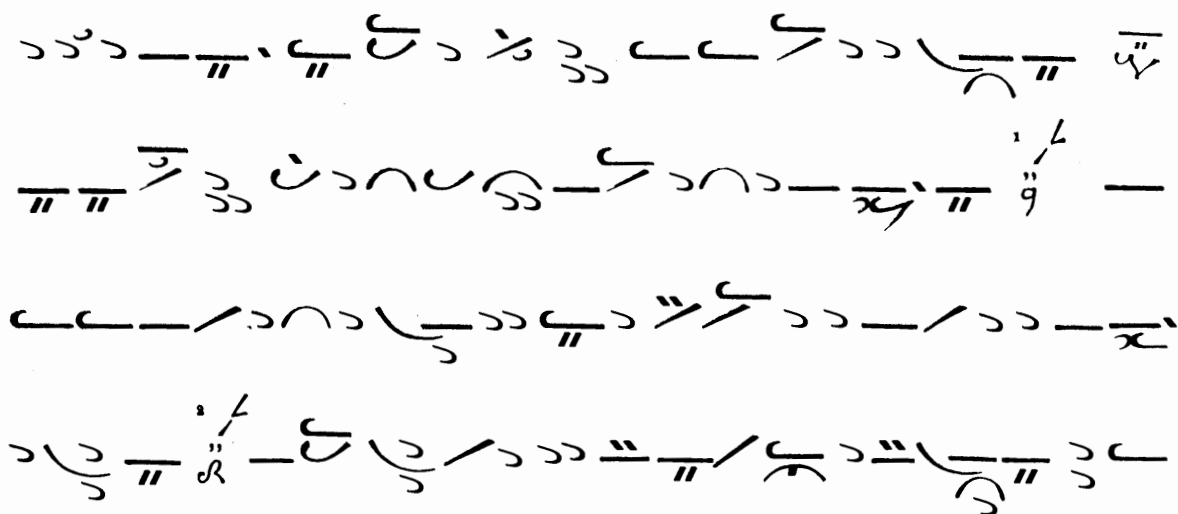
LUMINĂ SPRE DESCOPERIREA NEAMURILOR

Stihiră la stihovna din 2 februarie

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 127v)

χ''
 $\eta\psi$





1. Mărturia  indică sunetul care urmează.

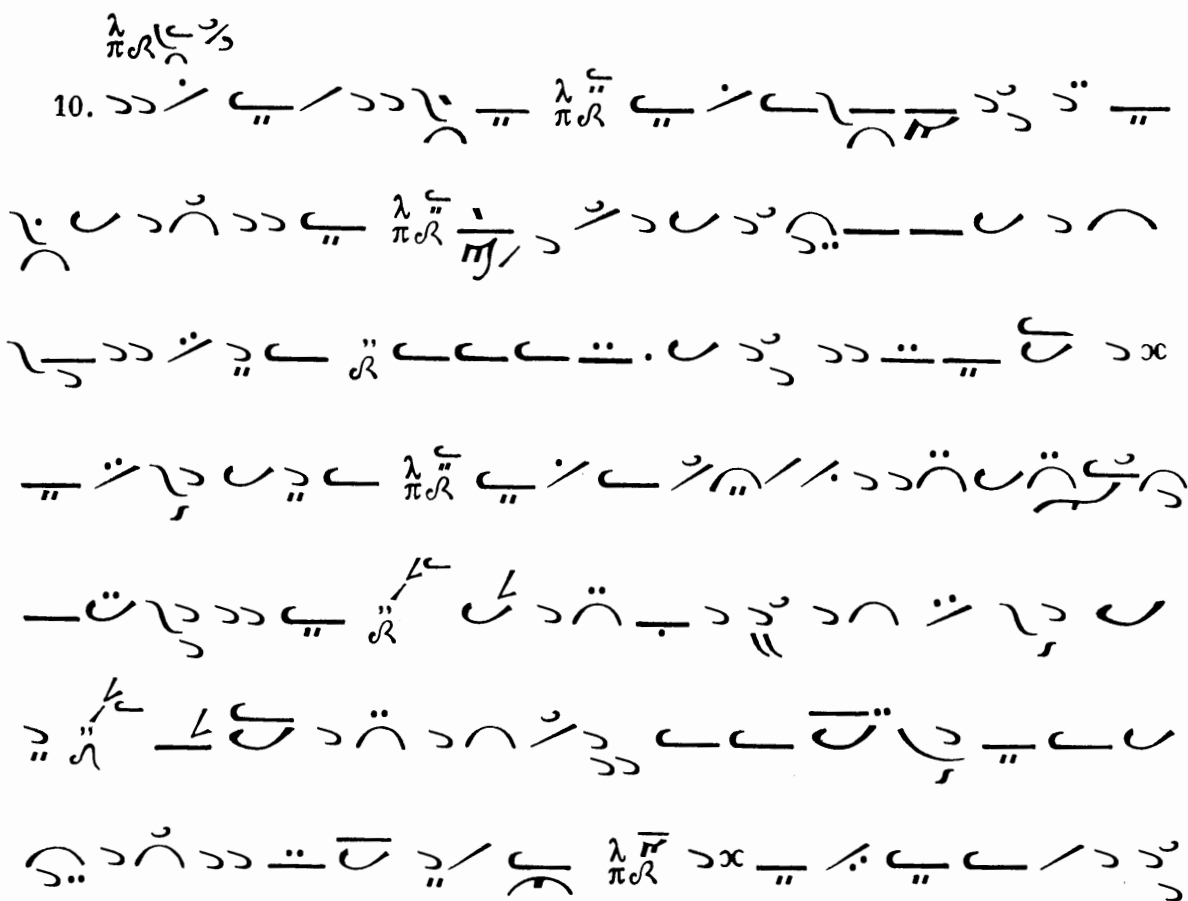
2. La fel și mărturia 

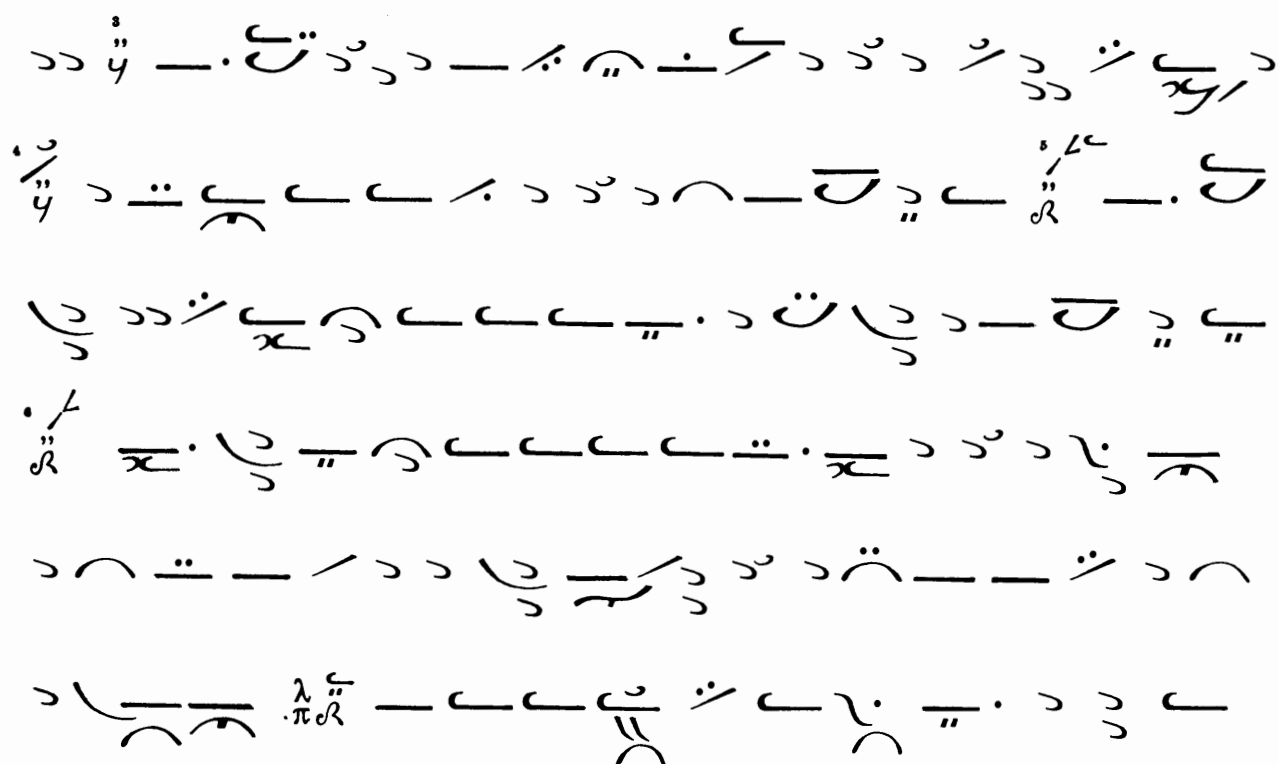
Exercițiu

VAI ÎNNEGRITULE SUFLETE

Slavă la stihoavna duminicii înfricoșatei judecări

(Ms. gr. IV 39, B.C.U. Iași, fol. 111r)





1. Mărturia modului este însoțită de *hypsi*, cvinta ascendentă, urmată de terța descendentă și de secunda ascendentă cu *dipli*. Dedesubt este semnul *tritos* sau *nana*, formulă melodică a modului III, de unde se va calcula primul sunet al melodiei.

2. Mărturia modului IV autentic, cu indicația notei *sol*, ca pregătire pentru nota inițială a frazei următoare. Fraza s-a terminat cu *do*, și mărturia indică pentacordul *do-sol*.

3. Fraza se termină cu *do*, iar mărturia modului II autentic indică nota *mi*, adică inițiala frazei următoare.

4. Mărturia de aici este a modului II autentic *mi* și indică sfârșitul frazei cu nota *mi*, *ison* cu *apoderma*. În cazul nostru, este scrisă greșit. Trebuia scrisă după *isonul* cu *apoderma*.

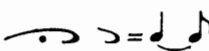
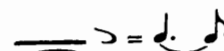
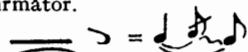
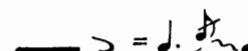
5,6. Fraza se termină cu *mi*, iar mărturia indică pentacordul *do-sol*, acesta din urmă fiind inițiala frazei următoare.

NOTAȚIA SEC. XV-XIX

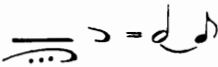
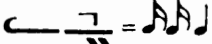
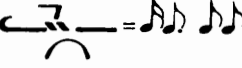
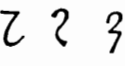
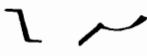
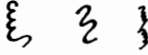
Notația acestei epoci este numită „notația lui Cucuzel”. Tradiția îi acordă acestuia un mare rol creator în compoziția și notația muzicală bisericească, așa cum în trecut i s-a acordat lui Ioan Damaschin.

Semnele vocalice (de înălțime) rămân și în această epocă, având aceeași întrebuințare. Totuși, ca o caracteristică, desprindem enorma înmulțire a semnelor dinamice și expresive numite *μεγάλα σημάδια* „marile semne”, „semnele hironomice” sau „marile hipostase”. Se crede că conducătorul cântăreților desena cu mâna în aer forma lor, indicând astfel ritmica, dinamica, tempo și expresia melodică. Semnele hironomice, atât cele din epoca precedentă, cât și cele din această epocă, se scriau cu roșu, deasupra sau dedesubtul semnelor vocalice scrise cu negru. Foarte rar se găsesc scrise și cu negru, fără să se cunoască motivul. Iată tabloul acestor semne.

Semnele hironomice¹ (marile semne, marile hipostase)

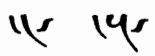
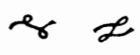
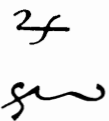
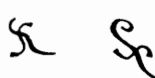
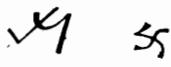
Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
	<i>Antike- noma simplă</i>		ca în epo- ca trecută		
	<i>Antike- noma cu un apli</i>		legato și prelunges- te sunetul cu atîția timpî cîți <i>apli</i> are		leagă sunete ascendente și descendente (P. și W.); indică punctul culminant al unei figuri ascendente și descendente (W.). Credem că produce alunecarea vocii la sunetul superior și tre- cînd prin glissando la cel următor.
	<i>Antike- noma cu doi apli</i>				 

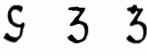
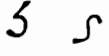
¹ Semnele hironomice din epoca precedentă se păstrează și în această epocă.

Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
	<i>Antikenoma</i> cu trei apli		„ „		
	<i>Antikeno- kylisma</i>	κύλισμα rostogolire	combina- ție de <i>an- tikenoma</i> și <i>kylisma</i> ; indică o formulă melodică: primul su- net ușor întirziat, urmat de o accelera- re, iar ul- tima neu- mă, puțin accentua- tă		
	<i>Argonul</i>	ἀργόν leneș, încet	execuție întirziată a sunete- lor	 	ritard. (W.)
	<i>Argo-syn- thetonul</i>	ἀργοσύν- θετον argon compus sau complex	rărește execuția neumelor		dublu argon (W.)
  	<i>Ekstrepto- nul</i> sau <i>Streptonul</i>	ἐκστρεπτόν στρεπτόν στρέφω a întoarce, încolăci, îm- pleti, înfășura	execuția grupului cu forță egală, fine- țe și bine împletit (P.)		totdeauna se află după <i>tromicon</i>
	<i>Enarxis</i> <i>Anarxis</i> <i>Diamfis- mos</i>	ἐναρξίς inceput	marchea- ză înce- putul fra- zei noi, a unei alte construcții modale, schimbare de tonică, modulație		

Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
	<i>Epegherma</i>	ἐπεγείρω a deștepta, excita, însu- fleți	accentu- ează gru- pul de ne- ume		W. identifică <i>epegherma</i> cu <i>antikenoma</i> . Unește note ascendente cu descendente și indică punctul culminant.
	<i>Gorgonul</i>	γοργόν repede	execuție rapidă; împarte timpul în două și trei		accelerando (W.)
	<i>Gorgo-syn- tetonul</i>	γοργοσύν- θετον	accelerea- ză execu- ția unui grup de patru no- te: prima și a treia notă se scurtează, iar a doua și a patra se prelun- gesc		dublează valoarea ritmică (W.); legat cu fraza următoare (L.)
	<i>Horevma</i>	χορεύω a dansa	execuția grupului, cu vioiciu- ne și vese- lie	accel.	un fel de mordent (W.)
	<i>Heteronul paraka- lesma</i>	ἕτερον altul	legato și expresi- vitate de rugăciune și pietate		
	<i>Kratima</i>	κράτημα legătură soli- dă	prelun- gia unei neume, dublind valoarea, și semico- roană		
	<i>Kylisma</i>	κύλισμα rostogolire	formulă melodică (4-5 su- nete) exe- cutate ușor, accel.		tremolo (W.) forme:

Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
	<i>Lyghisma</i>	λύγισμα încovoiere, mlădiere, do- molire	mlădierea vocii, lega- to, și pri- mul sunet tremolo		unele manuscrise indică <i>kylisma</i> astfel  și <i>an- tikenno-kylisma</i>  tremolo (W.)
	<i>Omalonul</i>	ὀμαλόν egal, neted, proportionat	execuție lină și ega- lă ritmică a sunete- lor; bro- derie supe- rioară		
	<i>Psifisto- nul</i>	ψηφίζω a vota cu pie- tricele, a-și da părerea	accentua- rea neu- mei	sf	emisiune separată a sune- tului (W.)
	<i>Psifisto- synagma</i>		combina- ție de <i>psi- fiston</i> și <i>sy- nagma</i> ; legato și marcat	sf	gurgurism, rostogolire moa- le a vocii în gitlej (W.)
	<i>Paraka- lesma</i>	παρακαλῶ a chema, mîngîia, ruga fierbinte	semn de expresie, cu pietate, în ton de rugă- ciune	implorare	
	<i>Parakli- tiki</i>		execuție licvescentă a neume- lor		
	<i>Psifisto- parakales- ma</i>		accentul <i>psifistonu- lui</i> și expresi- vitate de pietate și rugăciune	sf	rostogolirea vocii, mordent (W.)

Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
	Stavros	σταυρός cruce	respirație, ușoară în- trerupere	,	rallentando la sfârșitul fra- zei (W.)
	Sisma	σεισμα zguduire	tremolo, mordent	~ sau tr	execuție cu vigoare reținută ca vibrațiile unei zguduiți (P.)
	Synagma	συνάγω a aduna, lega	legato		
	Tromiko- synagma		tremolo și legato	tr 	tremolo moale (W.)
	Tromiko- paraka- lesma		tremolo și expresi- vitate de pietate și rugăciune	tr 	tremolo intensificat (W.)
	Tromiko- homalon		tremolo și sunetele executate egal, mă- surat	tr	
	Tromiko- psifiston		tremolo și accent	tr; sf	
	Thematis- mos eso		mic grup de sunete cromatice; terța ma- joră, se- cunda mă- rită des- cendentă și secunda mică des- cendentă		ambele semne se scriu la sfârșitul frazei, indicând cromatismul: a-c <i>diez</i> -h <i>bemol</i> -a (P.)

Forma semnului	Denumi- rea	Etimologia	Funcția	Transcrierea	Observații
	<i>Thematis- mos exo</i>		cvarță mărită as- cendentă, secundă mărită des- cenden- tă și secundă mică des- cendentă		
   	<i>Thes ke apothes</i>	θές και ἀπόθες	afirmă și încetineș- te glasul; însemnare neprecisă		
	<i>Tromiko- nul</i>	τρομικόν tremurat	tremolo	tr	cu <i>lyghisma</i>  grupul întreg tremolo și  cu <i>xeronklasma</i> , execuție ușoară, îndulcită (P.)
	<i>Thema haplun</i>	θέμα ἀπλοῦν sistemul na- tural	restabileș- te diato- nismul modului (P.)		se află la cadențe
	<i>Tachisma</i>		identic cu <i>mikron clasma</i>		
  	<i>Uranisma</i>	οὐράνιος ceresc	crescînd și descre- scînd	 	un fel de mordent sau învîrtitură (W.)
	<i>Varia</i>	βαρεῖα grav	separă două neume, a- tribuind greutate ritmică neumei de deasupra	V (P.) Λ (W.)	combinații   (P.) folosește semnul cînd pe prima, cînd pe a doua notă

INTERVALE

Cu ajutorul semnelor *soma* (secunde ascendente și descendente) și *pnevma* (intervale mai mari decât secunda) se pot nota tot felul de intervale, de la cele simple, la cele reduplicate, și de la cele de intensitate slabă, pînă la cele puternice.

Linia melodică simplă, fără sunete accentuate, este alcătuită din *ison*, *oligon* și *apostrof*. Dacă este nevoie de intervale neaccentuate mai mari de o secundă, se folosesc semnele *soma*, neaccentuate, în combinație cu *pnevma*, iar dacă este nevoie de intervale accentuate, se folosesc semnele *soma*, accentuate, asociate cu *pnevma*. Puține din aceste intervale sînt folosite în epoca paleo- și medie bizantină, în comparație cu epoca lui Cucuzel, care a preluat foarte multe.

Teoreticienii bizantini calculează altfel intervalele decât apusenii — fie neglijînd prima treaptă a intervalului, fie socotind numărul de distanțe de secundă cuprins într-un interval. De exemplu, intervalul de cvartă, *do-fa*, îl calculează în modul următor: primul sunet, *do*, nu-l socotesc, astfel că următorul, *re*, devine prima treaptă a intervalului, *mi*, a doua, și *fa*, a treia; sau: *do-re*, un interval, *re-mi*, al doilea, și *mi-fa*, al treilea. De aceea, acest interval îl vom găsi notat cu cifra 3. Prin urmare, toate intervalele pe care le știm — unison, secundă, terță, cvartă etc. — le notează cu o cifră mai puțin, față de cum le notăm noi. Unisonul îl numesc *afon* (fără glas, adică $1-1=0$), secunda (2) o notează cu 1, rezultînd din $2-1$, terța (3), cu 2, cvarta (4), cu 3, cvinta, cu 4, sexta, cu 5 ș.a.m.d. Deci, cînd în tratatele teoretice întîlnim indicate intervalele printr-o cifră, pentru a obține intervalul corespunzător notației noastre, va trebui să adăugăm cifra 1. Exemplu: $2+1=$ terță; $3+1=$ cvarta; $4+1=$ cvinta etc¹.

¹ Vezi Ms. gr. al Academiei R.S.R., nr. 879, fol. 2v; ms. rom., nr. 61 al Academiei, fol. 69r și 69v, ms. I/26 (papadikia) de la Bibl. Centr. a Univ. Iași și Fleischer, O., *Die spätgriechische Tonschrift*, pp. 21–23 și 29–30.

Tabloul intervalelor

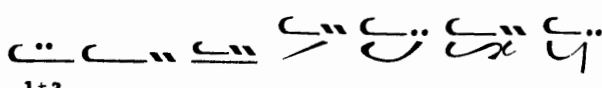
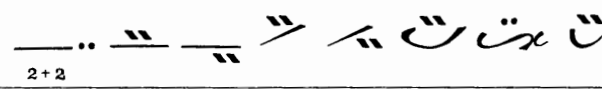
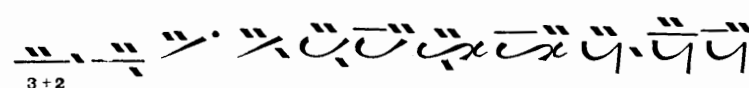
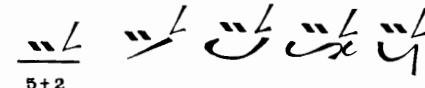
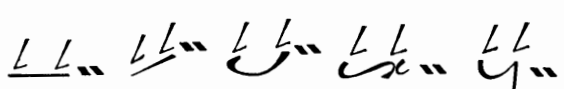
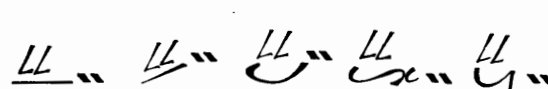
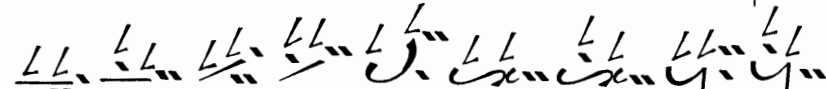
Intervalele ascendente

Intervalul	cifra din ms.	Grafia intervalului	Observații
Unisonul	afon		Se cîntă numai isonul cu intensitatea semnului de dedesubt
Secunda	1		
Terța	2		
Cvarta	3		
Cvinta	4		
Sexta	5		
Septima	6		
Octava	7		
Nona	8		
Decima	9		
Undecima	10		

Aceste semne, indicînd intervale, pot fi folosite și simple, ca mai sus, în valoare de un timp sau însoțite de *cratimă* sau *dipli*.

Exemplu: De asemenea, intensitatea o dă semnul *soma* de la bază. (Vezi Ms. gr. al Academiei R.S.R., nr. 879, fol. 3r)

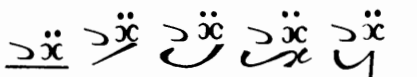
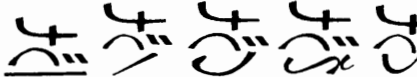
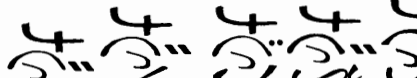
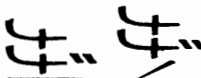
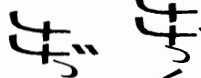
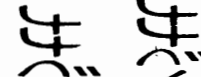
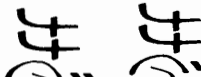
Intervalele ascendente însoțite de două chentime

Intervalul	cifra din ms.	Grafia intervalului	Observații
Unison	1		Unison și se - cundă ascenden- tă. Unisonul ca- pătă intensita- tea semnului mut de dede - subt.
Secunde	2		
Terțe	3		
Cvarte	4		
Cvinte	5		
Sexte	6		
Septime	7		
Octave	8		
None	9		
Decime	10		
Undecime	11		

Chentimele se scriu fie două puncte orizontale, fie două liniuțe aplecate spre stînga, spre dcoșe-
bire de *dipli* care este reprezentat prin două liniuțe aplecate spre dreapta.

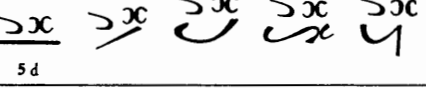
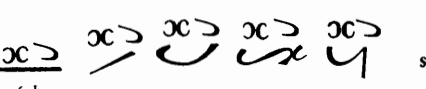
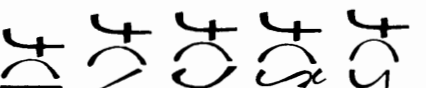
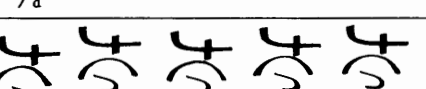
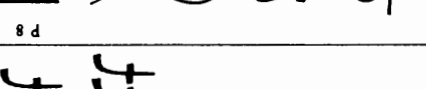
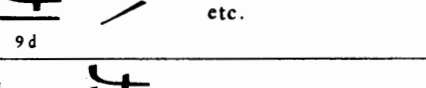
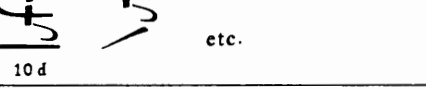
Cifrele 1,2,3,4, din rubrica „Grafia intervalului“, indică intervalele de unison, secundă, terță,
cvartă etc.

Intervale descendente combinate cu două chentime

Intervalul	cifra din ms.	fără sprijin	Grafia intervalului sprijinit pe soma
Unisonul	afona 1	 1+2 a	 1+2 a
Secunde	1,1	 2 d+2 a	 2 d+2 a
Terțe	2,1	 3 d+2 a  2 d+2 d+2 a 3 d+2 a	 3 d+2 a
Cvarte	3,1	 4 d+2 a	 4 d+2 a
Cvinte	4,1	 5 d+2 a	 5 d+2 a
Sexte	5,1	 6 d+2 a	 6 d+2 a
Septime	6,1	 7 d+2 a	 7 d+2 a
Octave	7,1	 8 d+2 a	 8 d+2 a
None	8,1	 9 d+2 a	 9 d+2 a etc.
Decimă	9,1	 10 d+2 a	 10 d+2 a etc.
Undecime	10,1	 11 d+2 a	 11 d+2 a etc.
Duodecime	11,1	 11 d+2 a	 12 d+2 a etc.

Prescurtări: d = descendent ; a = ascendent

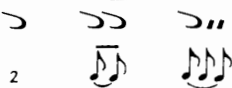
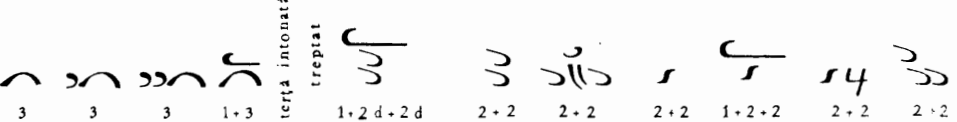
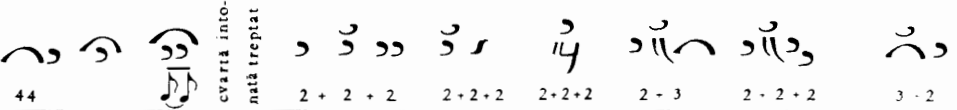
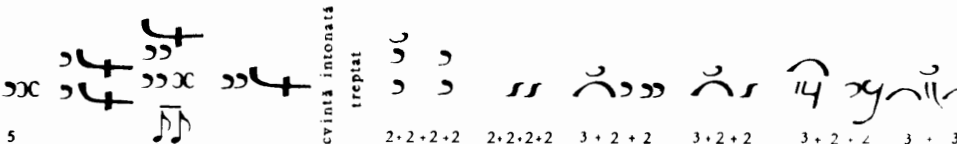
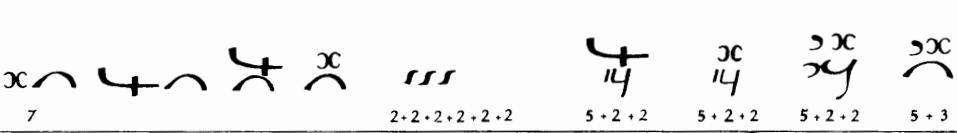
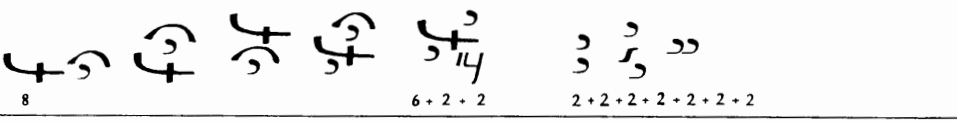
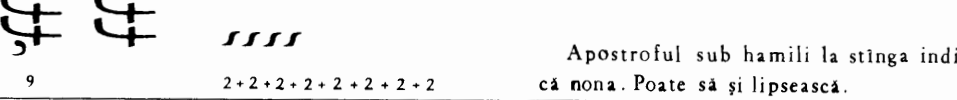
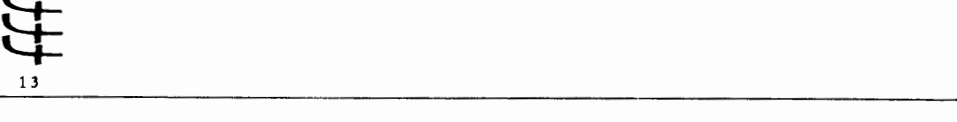
Intervale descendente sprijinite pe un semn soma dinamic

Intervalul	cifra din ms.	Grafia intervalului
Unisonul	afona	
Secunde	1	
Terțe	2	
Cvarte	3	
Cvinte	4	
Sexte	5	
Septime	6	
Octave	7	
None	8	
Decime	9	
Undecime	10	
Duodecime	11	

Isonul și intervalele descendente, scrise deasupra unui semn *soma* dinamic, capătă accentul semnului respectiv, care rămîne mut. Dacă se scrie *isonul* sau un semn ascendent deasupra altuia descendent, se cîntă ambele semne, începînd cu semnul de deasupra.

 = unison secundă desc.  = 2 asc. ac. 2 d.  = 2 a ac. 2 d  = 3 a ac 2 d
 = 5 a ac. 3 d  = 2 a ac. 2 a ușoară 4 d  = 3 a ac. 3 d  = 2 a ac. 2 d 2 d etc.

Intervale descendente

Intervalul	cifra din ms	Grafia intervalului
Unison și secunde	1	 1-2 d
Secunde	1	 2
Terțe	2	 3 3 3 1-3 terță intonată treptat 1-2 d+2 d 2+2 2+2 2+2 1+2+2 2+2 2+2
Cvarte	3	 44 cvartă intonată treptat 2+2+2 2+2+2 2+2+2 2+3 2+2+2 3+2
Cvinte	4	 5 cvintă intonată treptat 2+2+2+2 2+2+2+2 3+2+2 3+2+2 3+2+2 3+3
Sexte	5	 6 4+2+2 4+2+2 3+4 4+2+2
Septime	6	 7 2+2+2+2+2+2 5+2+2 5+2+2 5+2+2 5+3
Octave	7	 8 6+2+2 2+2+2+2+2+2+2
None	8	 9 2+2+2+2+2+2+2+2 Apostroful sub hamili la stînga indică nona. Poate să și lipsească.
Decima	9	 10 Apostroful sub hamili la dreapta indică decima.
Undecima	10	 11 9+2+2
Duodecima	11	 12
Treidecima	12	 13

Cifrele 1,2,3,4, din rubrica „Grafia intervalului“, indică intervalul de unison, secundă, terță, cvartă etc.

EHURILE SAU MODURILE

Modul I, numit *doric*, este un mod de *re*, alcătuit dintr-un pentacord și un tetracord (*re-la-re'*) unite, sau din două tetracorduri separate (*re-sol-la-re'*). În ambele structuri, *si* este cu *becar*. Dacă tonica *re* se mută pe sunetul *la*, atunci poartă numele de „tetraphonos”¹

Cînd însă acest mod are o structură tetracordală-pentacordală (*re..sol..re'*), Pr. I. D. Petrescu crede că trebuie folosit *si bemol*².

Nota inițială de unde se calculează primul semn al melodiei este *la*, indicată de mărturia modului

9, formată din cifra unu, (numărul de ordine al modului), cu doi *apostrofi syndesmi* deasupra, indicînd sunetul *re*, adică modul doric antic coborît cu o secundă, și *oxia* cu *hypsili* deasupra celor doi *apostrofi*, reprezentînd pe *la*. Deci, mărturia indică primul tetracord al modului: *re-la*. Alteori, nota inițială a modului este *re*. Finala melodiei este *la* sau *re*, iar cadențele din cursul melodiei sînt pe *re*, *fa*, *sol*, *la*. Ambitusul modului este *re-fa'*.



Modul II, *lidian*, este un mod de *mi* cu structura pentacordală-tetracordală (*mi-si-mi'*). Este, de fapt, modul evului mediu (*fa-do-fa'*) coborît cu o secundă. Acest lucru este precizat de cei doi *apostrofi* scriși deasupra cifrei doi 2 sau 2. Tonica modului este *mi* 2 2 sau *sol* 2 2, indicată de cei doi *apostrofi* (*mi*) și de *chentime* și *oligon* (*fa*, *sol*). Uneori se găsește și tonica *do*. Finale sînt: *do*, *sol*, și, rar, *mi*. Cadențele interioare sînt pe *do*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. O particularitate a acestui mod o constituie *atacarea directă* a tritonului *fa-si*, care cadențează pe nota *sol* sau *fa*, și folosirea unei succesiuni de cvarte (*si*, *mi*, *la*). Ambitusul este *si grav-fa'*.³

În privința structurii acestui mod cercetătorii sînt de părere că este diatonică, deși actualul mod II este folosit în practică drept semi-cromatic, cu *la bemol-si*, secundă mărită.

Tillyard afirmă că muzica medie bizantină nu a găsit nici un imn scris cromatic în întregime, ci numai scurte pasaje cromatice ivite sporadic. Cît privește apariția semnelor cromatice 8 nenano o plasează după sec. XIII; efectul semnelor se referea numai la sfîrșitul unei fraze⁴.

Pr. I. D. Petrescu socotește modul II ca un mod diatonic. Apariția ftoalei 8 plagalului II în cîntece ale modului II atribuie pasajului respectiv intonații ale plagalului II⁵.



¹ Petresco, P. I. D., *L'Office de Noël*, p. 15.

² Petresco, P. I. D., *Etudes de Paléographie*, p. 19.

³ Petresco, R. P. I. D., *Etudes de Paléographie*, pp. 48--52 și *L'Office de Noël*, pp. 16--17.

⁴ Tillyard, H. J. W., *Handbook of the middle Byzantine musical notation*, p. 35.

⁵ Petresco, R. P. I. D., *L'Office de Noël*, pp. 16--17 și *Etudes de Paléographie*, pp. 48--57.

Credem că nu este exclusă posibilitatea ca modurile II autentic și plagal, respectiv II și VI, să fi fost folosite ca moduri cromatice, deși nu este nici un semn care să indice acest lucru. Emitem această ipoteză, pornind de la faptul că în sec. XIII, mai ales, se găsesc finaluri de fraze cărora, mai târziu, li se adaugă semne de cromatizare ca *thematismos* și *nenano*.

Modul III autentic, numit *frigian*, este un mod de *fa*, alcătuit din două sau mai multe tetracorduri unite (structură trifonică — trei intervale de secundă sau patru sunete): *do-fa-si bemol* sau (*sol*)-(si becar)-*do-fa-si bemol-mi bemol*.

Nota *si* (sub *do*) este *becar*, deoarece tetracordurile au aceeași structură: ton, ton, semiton.

O altă structură a modului este pentacordală-tetracordală: *fa-(si bemol)-do-fa'*; sau cvintă micșorată, cvartă perfectă (*si becar grav-fa-si bemol*)¹.

Apusenii folosesc în transcrierea acestui mod numai *si becar*.



Denumirea de *frigian* provine din apariția frecventă a tonicii *re*, ca un punct central, ceea ce corespunde atât cu vechea gamă frigiană (*re', sol, re*), cât și cu cea greco-romană (*re, sol, re'*). De altfel, tratatele teoretice din sec. XVII și XVIII spun că modul III autentic are mijlocas pe primul plagal, adică un mod de *re*, corespunzător celor două moduri amintite mai sus².

În manuscrise, mărturia acestui mod apare sub mai multe forme, dintre care se remarcă urmă-

toarele: $\Gamma^{\sim}$ $\Gamma^{\sim}$ $\mathfrak{N}$ Pr. I. D. Petrescu redă numeroase „mărturii” complexe ale acestui mod, însoțite de variate intonații modale³.

Primele două mărturii, însoțite de intonații scurte modale, indică tetracordul *do, re, mi, fa*, iar a treia era formula *mnemotehnică nana* sau prescurtarea cuvântului grecesc *tritos* $\lambda(\rho\iota)\lambda(\sigma\varsigma)$ *t(ri)t(os)*. Deasupra se găsesc doi *isoni* pentru sunetul repetat al tonicii *fa, fa*. Inițialele modului sînt: *fa, re* sau *do*; finalele: *fa, si grav, do'*; cadențele: *fa, sol, re, si grav*; ambitusul: *la grav...do'*.

Modul IV, numit *mixo-lidian*, este un mod de *sol*, cu o structură pentacordală-tetracordală (*sol-re'-sol'*) și care corespunde cu gama mixo-lidică a evului mediu⁴.

Mărturia modului $\Delta^{\sim}$, transformată mai târziu în $\mathfrak{R}$ sau $\mathfrak{R}$ are în partea de jos litera care corespunde cu numărul patru, deasupra, doi *apostrofi syndesmi*, indicînd tonica *sol*, iar *oxia* cu *hypsi*, cvinta *re*. Se indică prin urmare primul pentacord *sol-re*.

În practică, acest mod se cîntă transpus cu o cvintă mai jos, întrucît tonalitatea naturală este mult prea înaltă pentru voce. Astfel, se obține modul *do* cu *si bemol*.



Structura este tetracordală pentacordală (*do-fa-do'*) sau pentacordală-tetracordală (*do-sol-do'*). În ambele cazuri se folosește *si bemol*. Dacă se transpune în *sol*, se folosește *fa becar*.

Notele inițiale sînt: *re, sol grav* sau *mi*; cadențele: *re, sol, do, mi* și, mai rar, *la*; ambitusul: *si grav-do'*⁵.

În afară de acest mod, mai este unul numit *leghetos*, cu tonica *mi* și cu structura pentacordală-

tetracordală (*mi-si-mi'*). Indicația acestui mod este prescurtarea cuvântului *leghetos* $\lambda^{\sim}$ = *mi*

¹ Petresco, R. P. I. D., *Etudes de Paléographie*, p. 102.

² Idem, p. 76.

³ Idem, pp. 77—102.

⁴ Idem, p. 119.

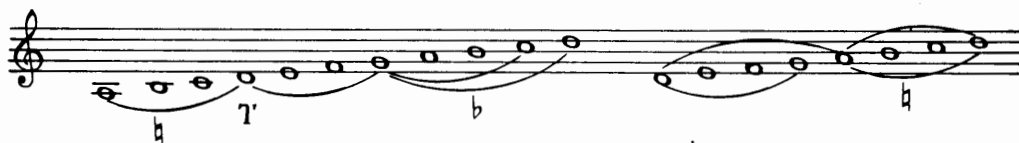
⁵ Idem, p. 120 și urm.

sau $\delta \cup = mi$. Inițialele sînt: *sol* sau *mi*; finala: *mi*; cadența: *mi*. Caracteristica acestui mod este folosirea cvintei perfecte *mi-si*.

Modurile plagale

În afară de primele moduri autentice (numite „kirii”), mai sînt și alte patru moduri numite plagale („plaghii”).

Modul I plagal (V), numit *hypo-dorean*, este un mod de *re*. După Pr. I. D. Petrescu, structura acestui mod este tetracordală, unită sau neunită, tetracordală-pentacordală sau pentacordală-tetracordală. Nota *si* va fi cu *bemol* sau *becar*, după locul său în tetracord sau pentacord. Astfel: dacă la baza tetracordului sau pentacordului este nota *la*, va fi *si becar*, iar dacă la baza lui va fi nota *sol*, va fi *si bemol*. La fel ca în modul I autentic. Cu alte cuvinte, structura tetracordală neunită sau pentacordală-tetracordală va folosi *si becar*, iar cea tetracordală unită și tetracordală-pentacordală, *si bemol*¹.



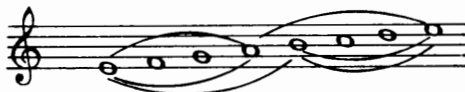
După părerea noastră, *si bemol* este caracteristica modului I plagal, iar *si becar*, a modului I autentic. Folosirea lui *si bemol* în modul I autentic și a lui *si becar* în modul I plagal duce la modulație, deși nu apare nici un semn modulatoriu.

Mărturia modului $\pi^{\lambda} \eta$ este formată din inițialele cuvîntului *plaghios* (plagal, lăturaș, derivat) și din cei doi *apostrofi syndesmi* ai modului I autentic, fără *hypsi* și fără cifra unu. Se citește plagalul I(*re*). Mai târziu, tonica s-a mutat pe *la*, devenind modul V tetraphonos, cu *si becar*. Notele inițiale: *re* sau *sol*, indicate de *oxia* cu *chentima*; finalele: *re*, *sol*, *la*; cadențele: *re*, *fa*, *sol la*; ambitusul: *la grav-si' bemol*.

Modul II plagal (VI), denumit *hypo-lidian*, are mărturia $\pi^{\lambda} \beta$ sau $\pi^{\lambda} \beta \pi^{\lambda} \cup$ (*plaghios devteros* = plagalul al doilea). Este un mod de *mi*. Cercetătorii îl socotesc un mod diatonic. Tradiția l-a păstrat sub formă cromatică, adică cu secunde mărite. Frecvența cadențare pe *la* a determinat cromatizarea acestui mod, apărînd, astfel, tetracordul *mi, fa, sol diez, la*. Astfel ia naștere un nou mod numit *nenano*, caracterizat prin semnul ρ , a cărui formulă de intonare se află în sec. XIII-XV².

Mărturia acestui mod ar fi $\pi^{\lambda} \eta \rho \cup$ adică *mi, fa, sol diez, la*, precizată de mărturia modului III ρ (tritos), care indică semiton între *sol* și *la*.

Structura modului este pentacordală-tetracordală, tetracordală-pentacordală sau tetracordală-tetracordală neunită.



Notele inițiale sînt: *mi*, *sol*; finale: *mi*, *la*; cadențele: *mi*, *fa*, *sol*, *la* — rar *do*; ambitus: *re-re'*. Acest mod, spre deosebire de autenticul său, nu folosește atacarea directă a tritonului *fa-si*. Sînt întrebuițate succesiuni de cvarte: *re*, *sol*, *do*. Cadența pe *la* este un fel de dominantă (la cvartă).

Modul III plagal, numit *hypo-frigian* sau *varis*, este în legătură atît cu modul hypo-frigian al greco-romanilor (*sol-re'-sol'*), cît și cu hypo-frigianul evului mediu (*si grav-si-mi'*). Mărturia modului este $\rho \cup$ sau $\rho \cup$ sau $\rho \cup$ (*varis*).

¹ Petresco. R.P.I.D., *Etudes de Paléographie* pp. 37–38.

² Idem, p. 64.

Se prezintă sub următoarele forme:

Modul de *fa*, cu structura: *do-fa-(si bemol)-do'*.

Modul de *si*, cu structura *sol-re-(fa becar)-sol*, în care *si* este coardă de recitare sau terminație intensă.

Modul de *si* heptaphonos: *si-fa-si'* sau *si-mi-si-mi*.

În modul heptaphonos, melodia începe cu note acute și termină cu *si grav*¹.

Credem că modul VII este de două feluri: unul de *fa* și unul de *si grav*. Acesta din urmă are tonica *si*, căci altfel structura *sol-re-sol* este identică cu modul IV.

Modul de *fa* are inițiale: *fa, la*; finală: *fa*.

Modul de *si* are inițiale: *si grav* sau note acute; finala: *si grav*; cadențele: *sol grav, si grav, do, re, fa, sol*. Ambitusul modului este *sol grav-fa*.

Modul IV plagal, numit hypo-mixo-lidian, are mărturia $\lambda \pi \Delta$ $\lambda \pi \mathcal{R}$ (plagalul IV). Este un mod de *do*, indicat de mărturia simplă cu cei doi apostrofi *syndesmi* scriși deasupra numărului de ordine al modului. Unele mărturii sînt însoțite și de intonații mai dezvoltate:

$$\lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{ccc} ; \quad \lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{cc} ; \quad \lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{ccc dd} ;$$

$$\lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{cc ca bb} \quad \text{sau} \quad \overline{\text{---}} = \text{d} ; \quad \lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{cc d} ; \quad \lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{cc ca b} ;$$

$$\lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{f e fff} ; \quad \lambda \pi \mathcal{R} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{cc f} ; \quad \lambda \pi \delta \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} \text{ } \overline{\text{---}} = \text{ccc ff}^2 .$$

Structura modului este pentacordală-tetracordală unită,



sau tetracordală-pentacordală, sau pentacordală-tetracordală, plus un tetracord, toate unite.

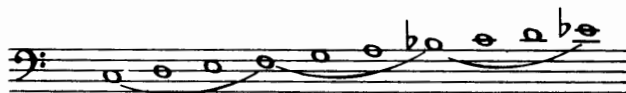


Ambitusul este: *sol grav-mi'*; finala: *do*, iar în epoca postmedievală *do, mi, sol*; cadențele: *re, sol*.

Altă formă a modului IV plagal are ca punct de plecare sau tonică nota *fa*. În acest caz, structura modului este tetracordală-pentacordală unită, și avînd *si bemol*, fiind o transpunere, pe nota *fa* a tetracordului *do, re, mi, fa*.



Cînd modul IV plagal mută tonica pe *fa*, folosește ftoraua ϕ modului III autentic la începutul sau în cursul bucății — și, în acest caz, este prezent *si bemol*, iar cadențele, formulele și țesătura melodică sînt diferite de cele ale modului III autentic, deși îi folosește ftoraua. Alteori, modul IV plagal pe *fa* se transformă, ca urmare a unei înlănțuiri de cvarte perfecte unite³.



Apusenii socotesc modul IV plagal ca un mod de *sol*, cu *fa becar*.⁴

¹ Petresco, R. P. I. D., *Etudes de Paléographie*, pp. 102—115.

² Idem, p. 153.

³ Idem, p. 152.

⁴ Wallesz, Egon, *A History of B. M.*, p. 302; vezi și Lazarov, Stefan, *Istoria na notnoto pismo*, Sofia, 1965, p. 57.

Tabloul modurilor autentice ¹

Nr. de ord.	Tonica baza mod.	Construcția	Cheia	Cheia însoțită de intonatie	Nota inițială	Nota finală	Cadențe	Ambitus	Observații
I	re	$\begin{array}{c} re \text{---} la \text{---} si \text{---} re(mi) \\ (5 \quad + \quad 4) \\ \\ re \text{---} sol, la \text{---} si \text{---} re \\ (4 \quad + \quad 4) \\ \\ re \text{---} sol \text{---} si \text{---} do(re) \\ (4 \quad + \quad 4) \end{array}$	$\ddot{g}$ re, la	$\ddot{g}^L$ la	la, re	re, la	re, fa, sol, la	re fa'	
II	mi sol do	$mi \text{---} si \text{---} mi \\ (5 \quad + \quad 4)$	$\ddot{y}$ mi sau sol	$\ddot{y}^{\prime}$ sol $\ddot{y}^{\prime\prime}$ sol $\ddot{y}^{\prime\prime\prime}$ si	mi, sol (P) si, la (W)	do, sol rar mi	do, mi, fa, sol la	si grav fa'	Folosește tritonul fa si, succesiuni de cvarte: si, mi, la. Wellesz interpretează astfel cheile: $\ddot{y} = sol \quad \ddot{y}^{\prime} = si$ $\ddot{y}^{\prime\prime} = la \quad \ddot{y}^{\prime\prime\prime} = sol$
III	fa	$sol \text{---} si \text{---} do \text{---} fa \text{---} si \text{---} mi \text{---} do \text{---} fa$ (tetracorduri unite) $si \text{---} grav \text{---} fa \text{---} si \text{---} b$ (5 micș. + 4 perf.) $fa \text{---} si \text{---} b \text{---} fa$ (4 + 5) $fa \text{---} si \text{---} b \text{---} do \text{---} fa$ (5 + 4)	$\overline{\Gamma}$ fa	$\overline{\Gamma} \text{---} \text{---} \text{---}$ $\Gamma \text{---} \text{---} \text{---}$ $\ddot{y}$ fa $\Gamma \text{---} \text{---} \text{---}$ $\ddot{y}$ fa	fa, re, do	fa, si grav do	re, fa, sol, si grav	la grav do'	Pentru Wellesz, inițialele, cheia și grupul de semne indică sunetul do', la, sau fa Construcție prin trifo-nie (cvarte) și unire tetra-cordală - pentacordală sau invers (Petrescu).
IV	sol transpus pe do mi	$sol \text{---} re' \text{---} sol'$ transpus pe do $do \text{---} fa \text{---} si \text{---} do$ $do \text{---} sol \text{---} si \text{---} do$ $mi \text{---} si \text{---} mi$ (leghetosul)	Δ^L re	$\ddot{g}^L$ g d re $\ddot{g}^L$ g d re $\lambda \tau \sigma \varsigma = ccg(f)e$ $\lambda \tau \sigma \varsigma = fgfe\bar{e}$	re, sol grav	re, sol	re, sol, do, mi, rar la	si grav do'	Inițiale: do, sol Finale: sol, do (Wellesz).

¹ Tillyard, H. J. W., *Handbook of the middle Byzantine musical notation*, vol. I. fasc. 1, p. 33.

— Wellesz, Egon, *Die Hymnen des Sticherarium für September*. *Monumenta Musicae Byzantinae*, p. XXVI.

— Lazarov, Stefan, *Istoria na notното pismo*, p. 57.

— Petresco, Le Père I. D., *L'Office de Noël*, pp. 15—22; *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, pp. 17—166.

— Cifrele: 4 = tetracord; 5 = pentacord

Modurile plagale

Nr. de ord.	Tonica baza mod.	Construcția	Cheia	Cheia însoțită de intonatie	Nota inițială	Nota finală	Cadența	Ambitus	Observații
I	re	$la_{grav} \text{---} re \text{---} sol \text{---} sib_{do}$ $(4 \quad + \quad 4 \quad + \quad 4)$ $re \text{---} sol \text{---} sib_{re}$ $(4 \quad + \quad 5)$ $re \text{---} sol \text{---} la \text{---} sib_{re}$ $(4 \quad + \quad 4)$ $re \text{---} la \text{---} sib_{re}$ $(5 \quad + \quad 4)$	λ'' $\pi g''$ $\pi g''$ re		re sol	re sol sec. 17 și 18 la	re, fa sol, la	la grav sib	Dacă sol devine tonică, atunci se folosește sib (P.)
II	mi	$mi \text{---} si \text{---} mi$ $(5 \quad + \quad 4)$ $mi \text{---} la \text{---} si \text{---} mi$ $(4 \quad + \quad 4)$ $mi \text{---} la \text{---} mi$ $(4 \quad + \quad 5)$	$\pi B''$ $\pi y''$ mi	$\pi B''$ $\pi B''$ λ'' λ'' $\pi \text{---} = e$ $\pi y'' = g$ λ'' λ'' $\pi y'' = f$ $\pi \text{---} = e$ λ'' λ'' $\pi \text{---} = a$ $\pi y'' = a$ λ'' $\pi B'' = e$	mi sol	mi la	mi, fa, re sol, la rar do	re'	Semnul σ marchează cvarta tonicii (la) ca notă inițială, sau formula nenano (mi, fa, sol#, la) în cursul cîntecului. (P) Note inițiale: si, fa, W Succesiuni de cvarte: re, sol, do. (P)
III	fa sau si grav	$do \text{---} fa \text{---} sib_{do'}$ $(4 \quad + \quad 5)$ forme enarmonice $sol_{grav} \text{---} re \text{---} sol$ $(5 \quad + \quad 4)$ Varis heptaphonos $si \text{---} fa \text{---} si$ $si \text{---} mi \text{---} si \text{---} mi$	$\pi y''$ fa si si_{grav}	$\pi y''$ $\pi y''$ $re \text{ sau } la$ $\pi y''$ $\pi y''$ $si \text{ sau } fa$ $\pi y''$ $\pi y''$ $si \text{ sau } fa$	fa, la	fa	sol grav, si grav, do, re, fa, sol	sol grav fa' do' grav do'	Nota si, coardă de recitare, terminatie inten-să, tonica sol grav: (P) W: $\pi y'' = fa$ $\pi y'' = la$ $\pi y'' = fa$
IV	sol se transpune pe do	$do \text{---} sol \text{---} do'$ $(5 \quad + \quad 4)$ $sol_{grav} \text{---} sib_{do'}$ $sol_{grav} \text{---} sib_{re} \text{---} sol$ $do \text{---} fa \text{---} sib_{do}$ $do \text{---} fa \text{---} sib_{mi}$	λ'' πR do	λ'' πR πR $\pi R = ccc$ $\pi R = ccc \text{ dd}$ λ'' πR πR $\pi R = cc \text{ ca hh}$ λ'' πR πR $\pi R = d$ λ'' πR πR $\pi R = cc \text{ d}$ λ'' πR πR $\pi R = cc \text{ ca h}$ λ'' πR πR $\pi R = cc \text{ fe fff}$ λ'' πR πR $\pi R = ccc \text{ ff}$	do	do mi sol fa	re, sol, do mi	sol grav mi	Apusenii transcriu în sol. (W) Inițialele: mi, sol, la, do. (W)

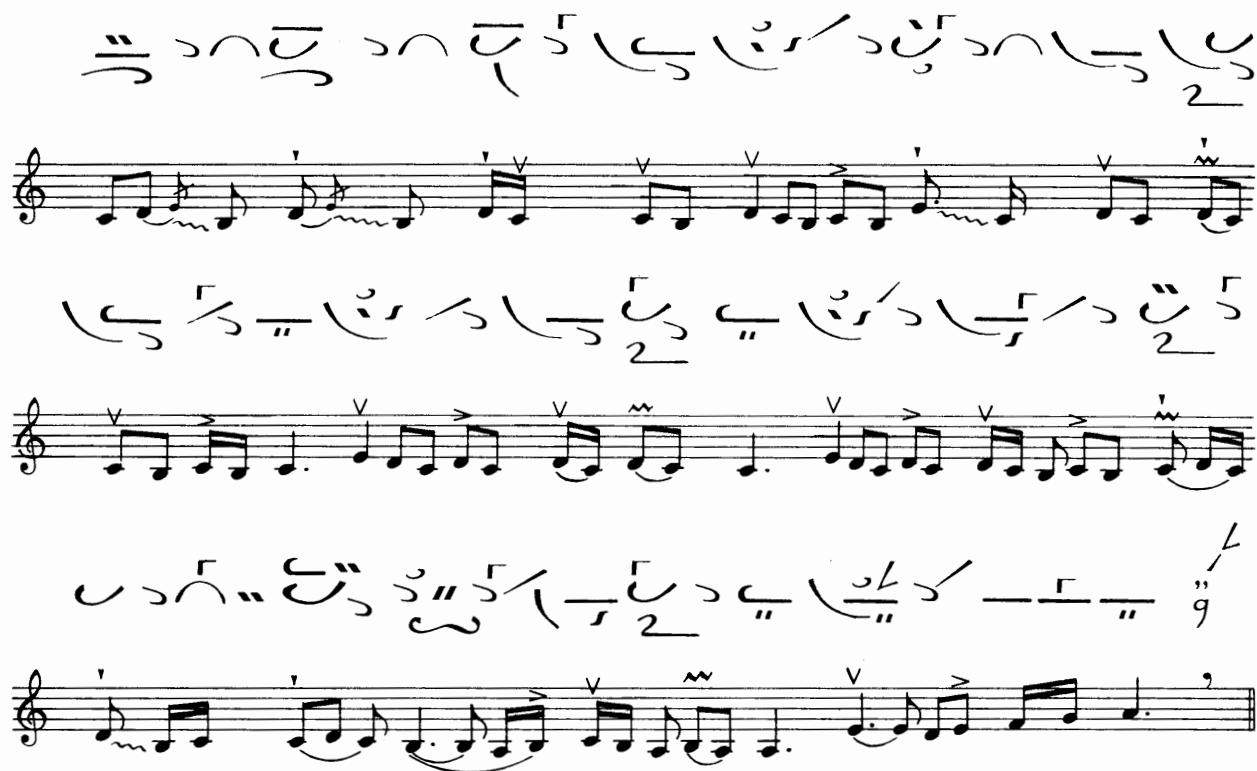
IMN ÎN CINSTEA SFÎNTULUI IOAN DE LA SUCEAVA

de Eustatie

(Foto Ms. 101 al Academiei R.S.R., fol. 138v, fragment)

The musical score is presented in six systems. Each system consists of a line of neumes (stylized letters and symbols) above a line of modern musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'sf' (sforzando) and 'tr' (trill). The key signature is one flat (B-flat). The score ends with a double bar line and a fermata.

¹ Mărturia modului III plagal (*fa* sau *si*) indică aici o schimbare de mod. Dacă am transcrie fraza următoare, pornind ca și cum mărturia ar fi *fa*, fraza s-ar termina cu *mi* acut, ceea ce ar contrazice mărturia modului I (*la*), cu care se începe fraza următoare. De aceea, pentru a ieși exact la mărturia *la*, am considerat mărturia *varis* din *si*. Manuscrisele de la Putna au multe locuri neclare în notație, care produc confuzie în transcriere. Ele pot fi explicate fie ca greșeli de copist (ceea ce nu pare verosimil, din cauza scrisului frumos) fie ca o „taină” cunoscută numai de cei inițiați. De fapt, manuscrisele acestea abundă în criptograme.



Să se vadă și cele două transcrieri din *Studii de muzicologie*, vol. VI, p. 29, 1970. Prima, *Paharul mîntuirii*, în modul IV plagal, după ms. slavo-grecesc nr. 283, fol. 111r, și a doua, *Țara de nord bucură-te*, în modul I autentic, după foto ms. 101, fol. 138v—140r. Ambele exemple sînt din sec. XVI și provin de la Mănăstirea Putna.

SPUNE SIMEONE

Stihiră la 2 februarie

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 191r)

∞
η 9 Modul I inițiala la

Spu ne Si me o ne e e e pre ci

ne pur tînd în bra țe în be sea ri că ă

te bu curi cui strigi și gră ești A cum m-am

slo bo zit că am vă zut pre Min tu i to riul

meu A ces ta ia ste e e e e ce el ce s-au

nă ă scut din fe cioa ră A ce stă a ia

ste e e e Du m ne zeu Cu vîn tul cel din Du mne zeu

cel ce s au în tru pat pen t ru u u no o o oi și au

mî în tu it pre om A ce lu ia a să ne în chi năm.

IRMOSUL I

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 8r)

ηχος 9 Modul I autentic inițiala re

Hri stos să na a ște slă vi ți L Hris

tos din ce ruri în tîm pi na ti L Hris s to os

pre pă mînt în năl ta ți vă cîn taț Do m nu lui to

ot pă mîn tu ul și cu ve se li i

e lă u da ți-L no roa de lor că s-au pros lă vit

STIHIRĂ LA 1 NOIEMBRIE

(Ms. A. Toma, fol. 48v)

Modul I inițiala /a

The musical score is presented in six systems. Each system consists of a line of neumes (medieval notation) and a corresponding line of modern musical notation. The neumes are written in a stylized, medieval script. The modern notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'rf' (ritardando forte). The score is written on a single page with a vertical margin line on the left.

Three systems of musical notation, each consisting of a line of neumes and a corresponding line of a modern musical score. The neumes are written in a traditional style, and the modern score is in G major, 2/4 time, with dynamic markings such as *sf*, *rf*, and accents.

STIHIRĂ LA SFÎNTUL NICOLAE

(Ms. A. Toma, fol. 123v)

 Modul II autentic, nota inițială sol

Three systems of musical notation, each consisting of a line of neumes and a corresponding line of a modern musical score. The neumes are written in a traditional style, and the modern score is in G major, 2/4 time, with dynamic markings such as *sf*, *rf*, and accents.

Apusenii transcriu cu o terță mai sus, adică socotind notă inițială *si*.

CELUI MAI ÎNAINTE DE VECI

Stihiră la vecernie

(Ms. rom. al Academiei R.S.R. nr. 61, fol. 75)

 (*sol*) Modul II autentic

1, 2 Ftorale nenano

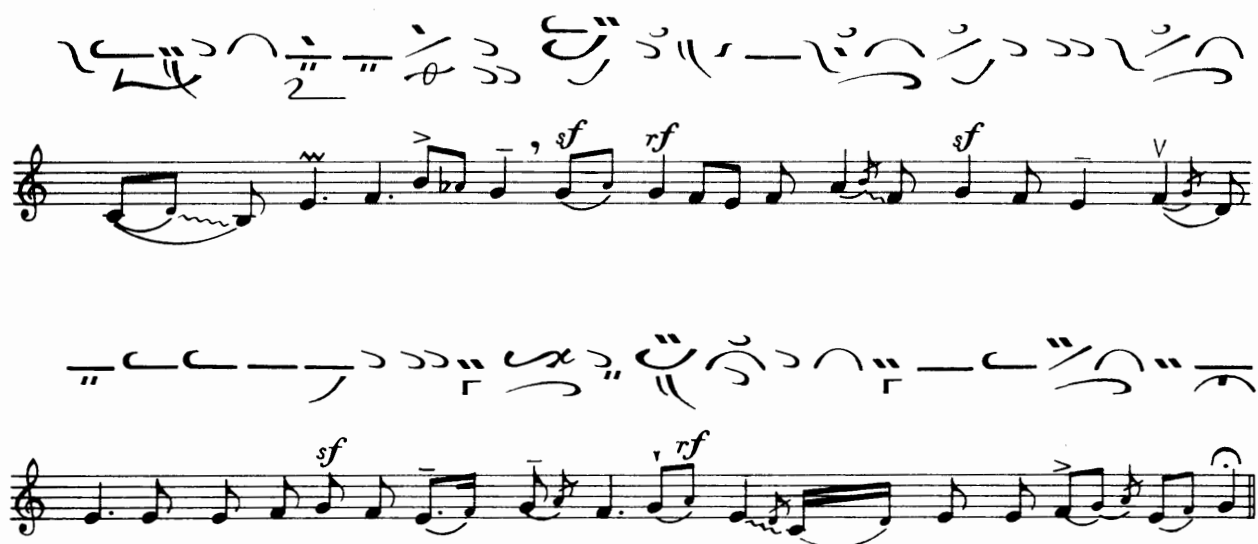
VENIȚI CREDINCIOȘILOR SĂ CINSTIM

Stihiră la stihoavna din 11 noiembrie

(Ms. A. Toma, fol. 92r)

sol

The musical score is written on six systems, each consisting of a line of neumes (stylized letters and symbols) above a five-line staff with a treble clef. The notation is a form of medieval square notation. The score includes various musical markings such as *sf* (sforzando), *rf* (ritardando), and *tr* (trill). The first system begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is a single melodic line. The notation is dense and complex, typical of medieval liturgical manuscripts. The score is arranged in a single column on the page.



ÎNVIEREA TA CRISTOASE

Stihiră la stihoavnă

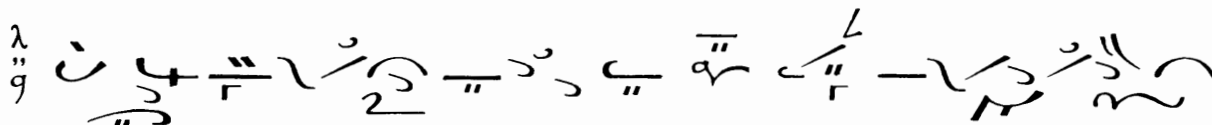
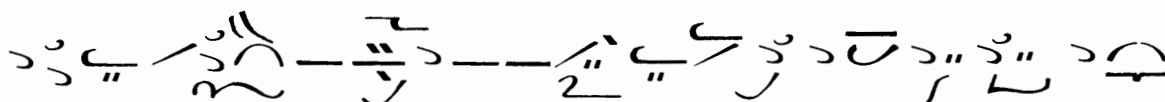
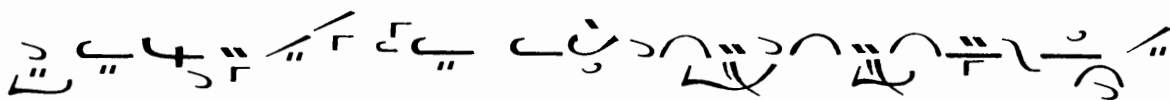
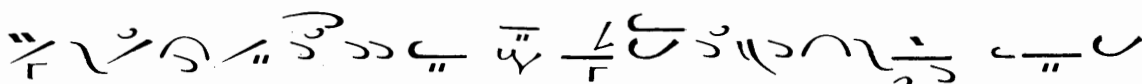
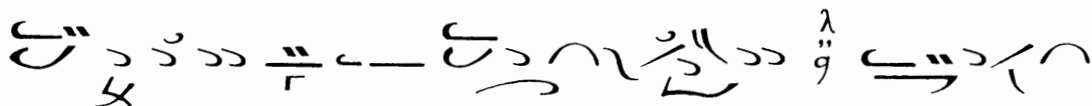
(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 76v)

STIHIRĂ LA NAȘTEREA DOMNULUI

(Ms. A. Toma, fol. 165v)



Modul III autentic nota inițială *fa*





STIHIRA A DOUA LA LAUDĂRI DIN ZIUA DE 13 DECEMBRIE

(Ms. A. Toma, fol. 133v)

$\Gamma^{\cdot\cdot}$ (fa)

The image displays five systems of musical notation. Each system consists of a line of neumes (stylized letters and symbols) written above a five-line musical staff. The neumes are in a traditional style, likely from a medieval manuscript. The piano transcription below each line of neumes is written in a modern staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *rf* (ritardando). The transcription also includes accents and slurs to indicate phrasing.

IISUS NĂSCÎNDU-SE ÎN VITLEEM

Stihiră la stihoavna din 25 decembrie

(Ms. A. Toma, fol. 165r)

This block shows a single system of musical notation. It includes a line of neumes above a five-line musical staff. The piano transcription below the neumes is written in a modern staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *rf* (ritardando). The transcription also includes accents and slurs to indicate phrasing.

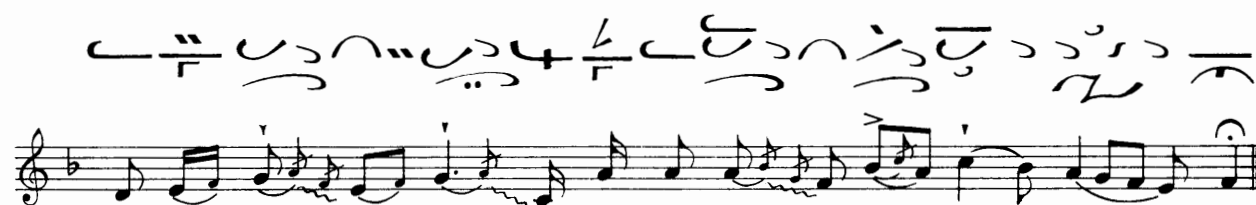
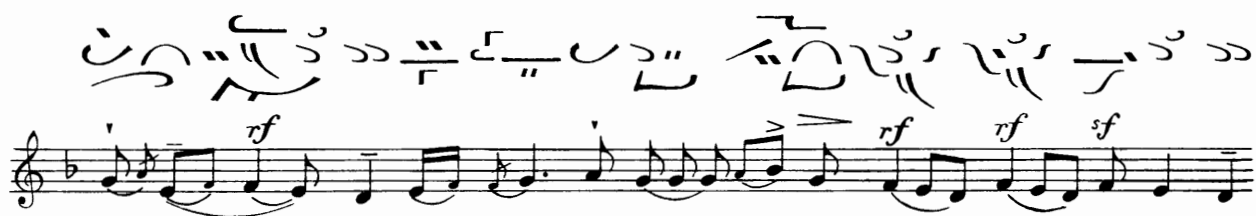
Handwritten musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of 16 measures. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "sf" (sforzando). The score is presented in a handwritten style with a mix of English and Hebrew text.

Handwritten musical notation for the song "The Rose Tree". The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style with various note values and rests. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff, aligned with the notes. The notation includes a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The piece is marked with a "V" (Vivace) and a "f" (forte) dynamic marking.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, marked 'Vocal' and 'Cantabile'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody starts on a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The lower staff is a piano accompaniment, marked 'Piano' and 'Cantabile'. It begins with a bass clef and a common time signature (C). The accompaniment starts with a whole note G, followed by a half note A, and then a quarter note B. The system concludes with a double bar line.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree" (Al-Rose Tree). The top part of the score is the vocal melody, written in Arabic script. Below it is the piano accompaniment, written in Western musical notation. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piano part includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *rf* (ritardando), and *tr* (trill). The score is presented on a single page with a decorative border.

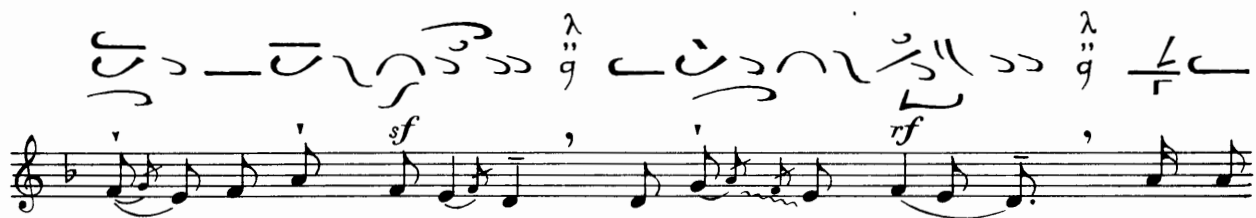
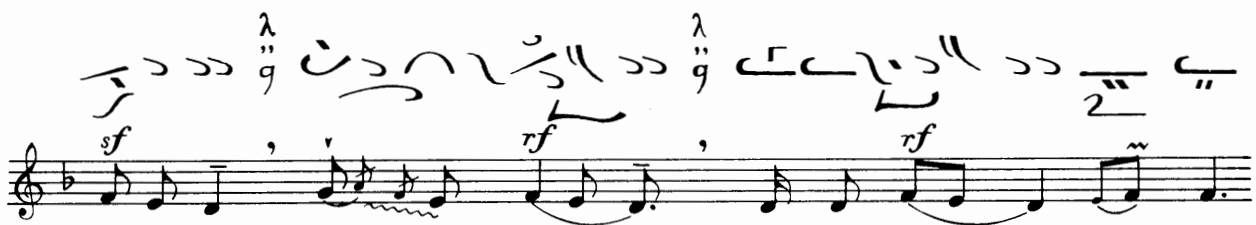
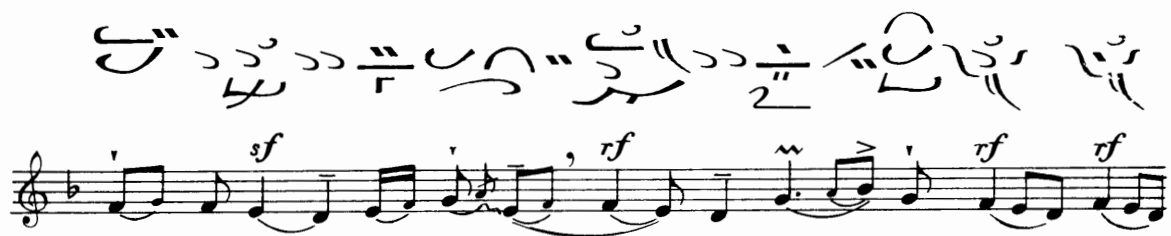
Handwritten musical notation in Arabic script, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando).



STIHIRA A DOUA DE LA LITIE LA 1 IANUARIE

(Ms. A. Toma, fol. 182r)

Γ^{fa} (fa)



Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/8. The melody is written in a single staff with various note values and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/8. The melody is written in a single staff with various note values and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/8. The melody is written in a single staff with various note values and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/8. The melody is written in a single staff with various note values and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/8. The melody is written in a single staff with various note values and rests.

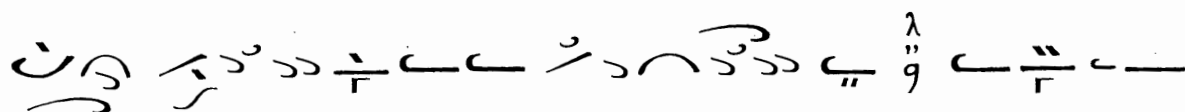
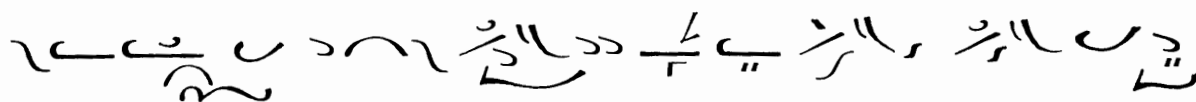
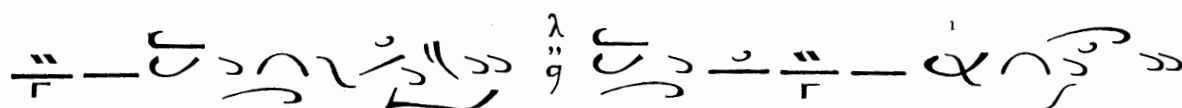
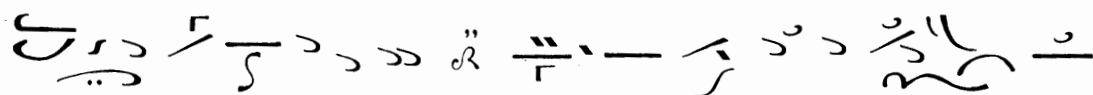
Handwritten musical notation on a staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 9/8. The melody is written in a single staff with various note values and rests.



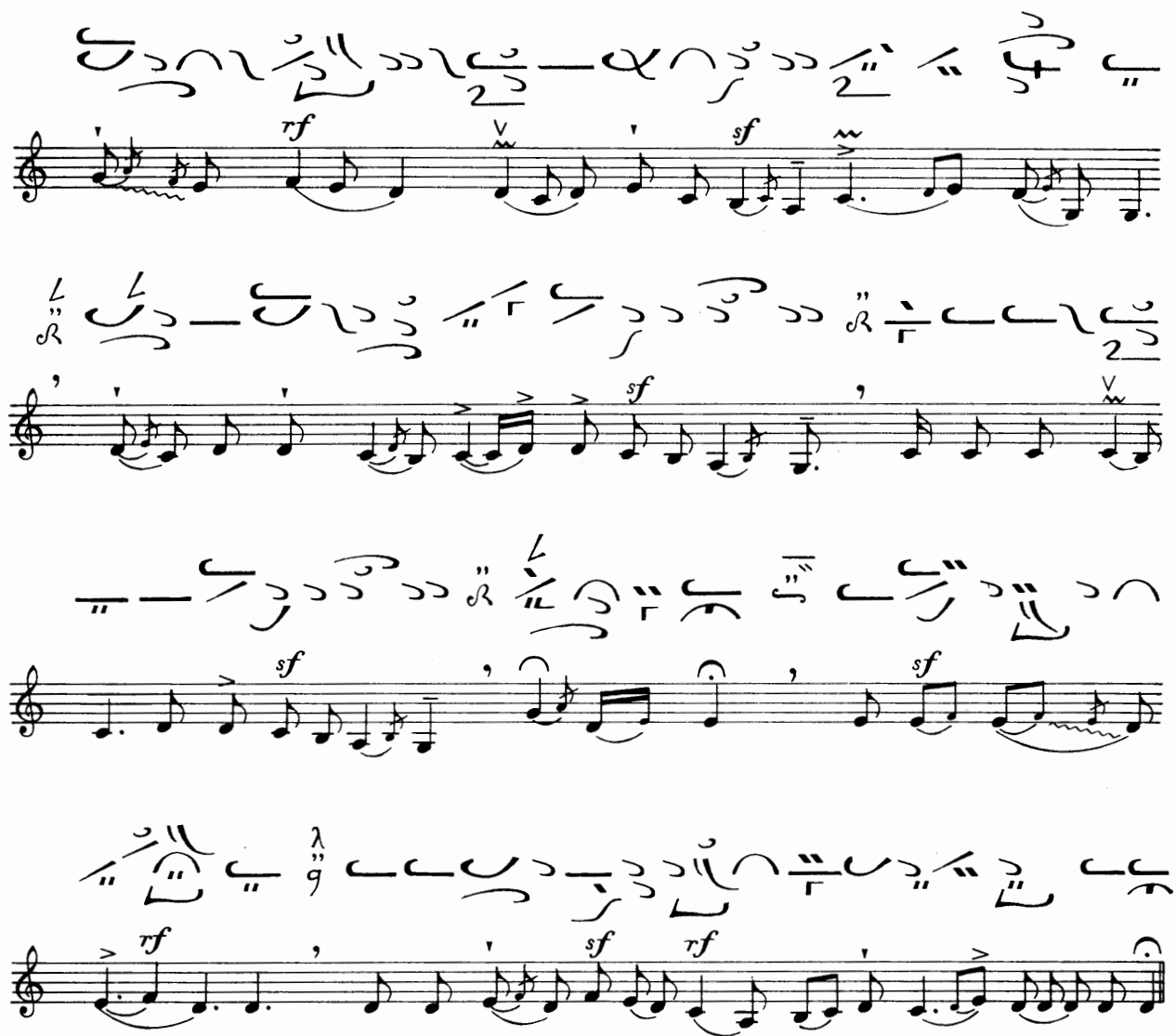
STIHIRA LA NAȘTEREA DOMNULUI

(Ms. A. Toma, fol. 168r)

Modul IV autentic nota inițială re



¹ Nu se cunoaște semnificația lui *petasti* traversat de *varie*. Probabil că prin aceasta *petasti* primește un accent mai puternic decât în mod obișnuit. Paleografii transcriu acest mod cu o cvintă mai jos, adică *do* cu *si bemol*. Pentru a păstra semnificația mărturiilor, am făcut transcrierea în modul de *sol*, așa cum este indicația modului, însă cu o octavă mai jos.



PEASNA ÎNTÎI DIN CANONUL LA DUMINICA FLORIILOR

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 19r)



Handwritten musical notation on a single staff, featuring various rhythmic values and rests. The notation is accompanied by a series of handwritten annotations above the staff, likely representing the original manuscript's notation. Dynamic markings 'sf' (sforzando) are present.

STIHIRA A ȘASEA LA LITIA DIN 13 NOIEMBRIE

(Ms. A. Toma, fol. 96r)

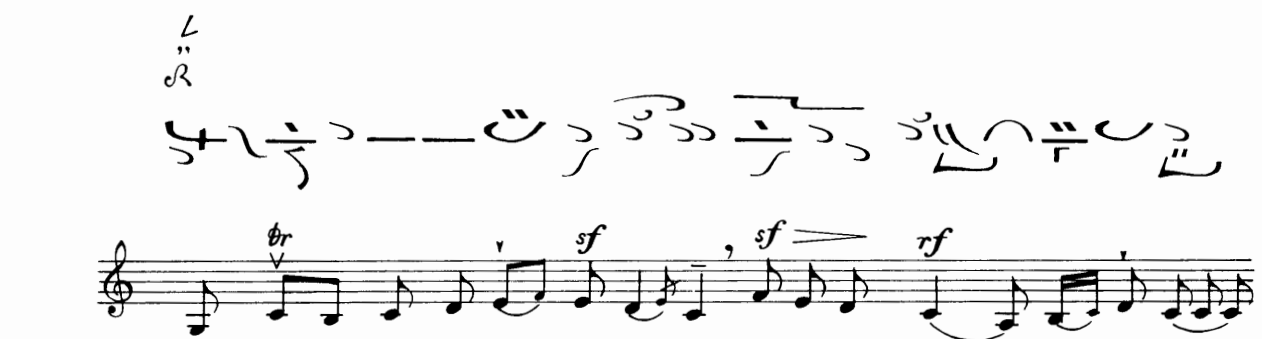
Handwritten musical notation on a single staff, continuing the previous system. The notation includes various rhythmic values and rests. Above the staff, there are handwritten annotations in a stylized script. Dynamic markings 'sf' (sforzando) and 'rf' (ritardando) are present.



ISAIA DĂNȚUIEȘTE

Stihiră la 20 decembrie

(Ms. A. Toma, fol. 146r)



Handwritten musical notation (top staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as λ and g .

Handwritten musical notation (bottom staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as br .

Handwritten musical notation (top staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as λ and g .

Handwritten musical notation (bottom staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as rf and sf .

Handwritten musical notation (top staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as rf and sf .

Handwritten musical notation (bottom staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as rf and sf .

Handwritten musical notation (top staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as λ and g .

Handwritten musical notation (bottom staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as sf .

Handwritten musical notation (top staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as sf and rf .

Handwritten musical notation (bottom staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as sf .

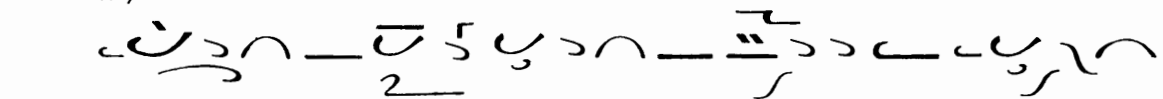
Handwritten musical notation (top staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as λ and g .

Handwritten musical notation (bottom staff) featuring various notes, rests, and dynamic markings such as rf and sf .

ZIUA ÎNVIERII

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 29v)

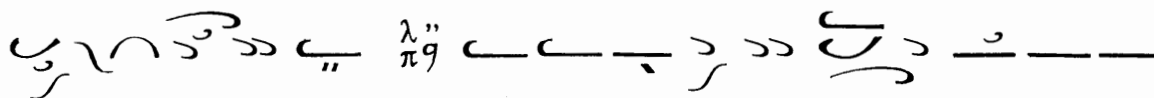
λ''
 $\pi 9$



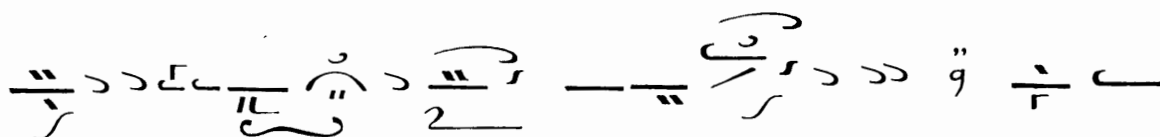
Sla - vă Ta - tă ă - lui și Fi - u - lui și Sfîn - tu -



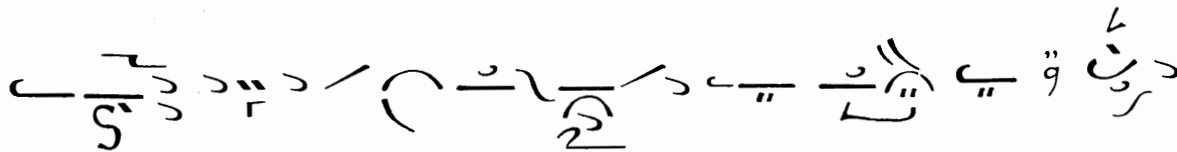
lui Duh — și a - cum și pu - ru - rea și-n ve - cii vea -



ci - lor a - min — Zi - ua-n-vi - e - rii — și să ne lu - mi -



năm cu prăz - nu - i — — — — — rea și u -



ni — — — — — pre — — — — — al - ții să în - bră - ți - șăm să —

zi - cem fra - ți - lo - or — și ce - lor

ce ne u - răsc pre — noi să ier - tăm toa-te pen - tru - n - vi -

ia - re și — a - șa — să zi - cem Hris - to -

os — a - n - vi - at di - in morți

cu moar-tea pre moar - te — că - ăl-cind și ce - lor din

1 Urmează 20 de rinduri vocalize cu silabele te, ri, re, rein și apoi încheierea.

Handwritten musical notation for the vocal line, featuring various rhythmic values and ornaments. The lyrics "mor - min tu" are written below the staff.

uri vi - a - tă dă - ru - in - du - le

SLAVA DE LA LITIE LA DUMINICA TUTUROR SFINȚILOR

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol 254v)

λ''
 π^9

The first system of musical notation for 'The Little Boat' consists of a single staff in 2/4 time. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The melody then descends: a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. This is followed by a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The melody ends with a half note A3 and a quarter note G3. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 2/4.

[illegible][illegible]

Handwritten musical notation in Persian style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation in Persian style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation in Persian style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation in Persian style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation in Persian style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line and a repeat sign at the end.

Handwritten musical notation in Persian style, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line and a repeat sign at the end.

[illegible]

Handwritten musical notation for a piano piece. The notation is written on a single staff with a treble clef. It includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation is in a cursive, handwritten style.

The first system of musical notation for 'The Song of the Lark' consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, featuring a series of eighth and sixteenth notes with a final long note. The lower staff is a piano accompaniment in G major, featuring a series of eighth and sixteenth notes with a final long note. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4.

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. A dynamic marking 'sf' (sforzando) is present above the staff. The notation is in a cursive, handwritten style.

[illegible]

Handwritten musical notation in Arabic script, likely a transcription of a melody. The notation includes various symbols such as '9', '2', and '1' indicating intervals or notes, and a series of rhythmic markings below the staff.

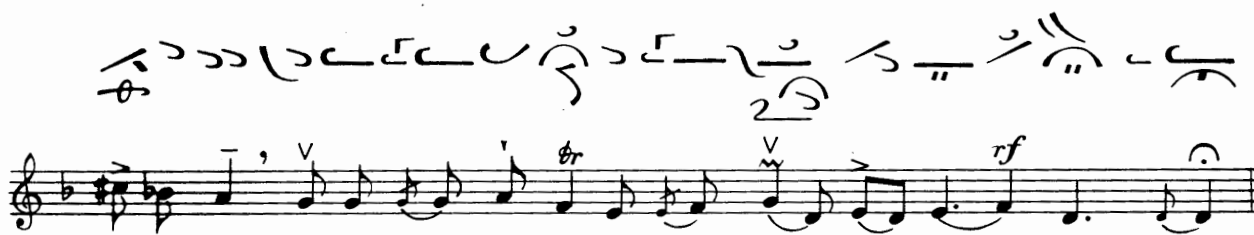
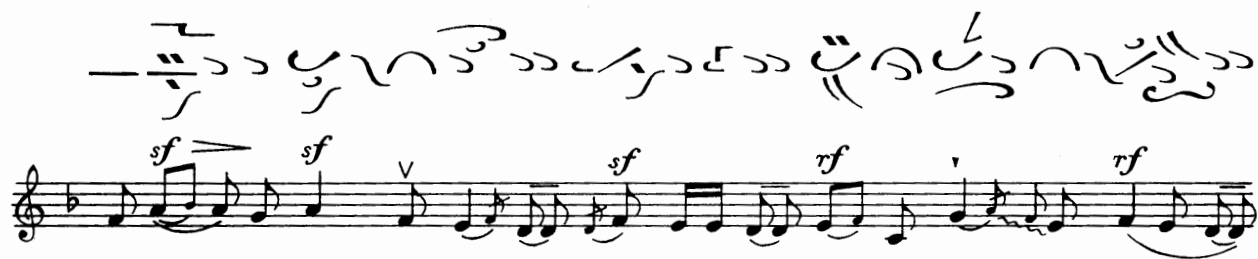
PREACUVIOASE PĂRINTE

Slavă la stihoavna din 1 septembrie

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 115v)

λ''
 $\pi 9$

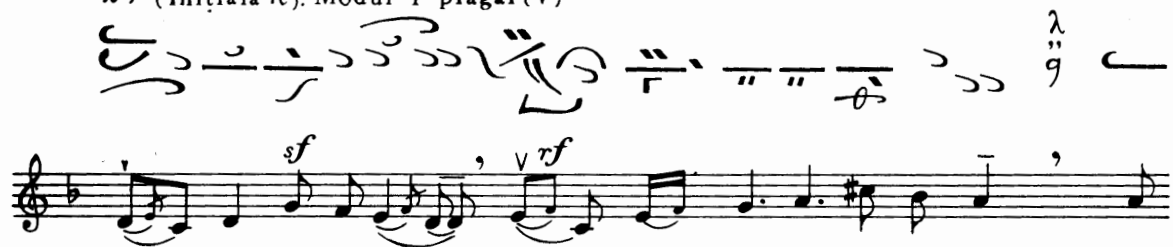
The musical score consists of five systems, each with a line of handwritten neumes above a line of printed musical notation. The notation is in a single melodic line on a five-line staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The printed notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes, rests) and dynamic markings such as *rf* (ritardando), *sf* (sforzando), and *tr* (trill). The neumes are written in a stylized, cursive script, with some characters resembling Latin letters like 'g' and 'r'. The score is arranged in a vertical column, with each system occupying a horizontal space. The overall style is that of a historical manuscript transcription.



STIHIRA „ÎN RIUL IORDAN“ LA ÎNAINTE PRĂZNUIREA BOBOTEZII

(Ms. A. Toma, fol. 190r)

$\lambda^{\prime\prime}$
 $\pi^{\prime\prime}$ 9 (inițiala re). Modul I plagal (V)



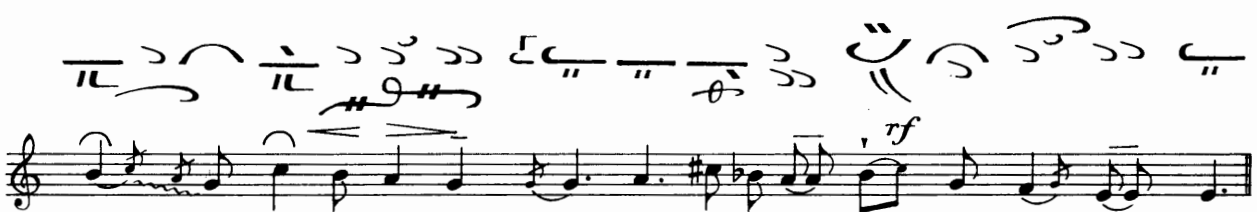
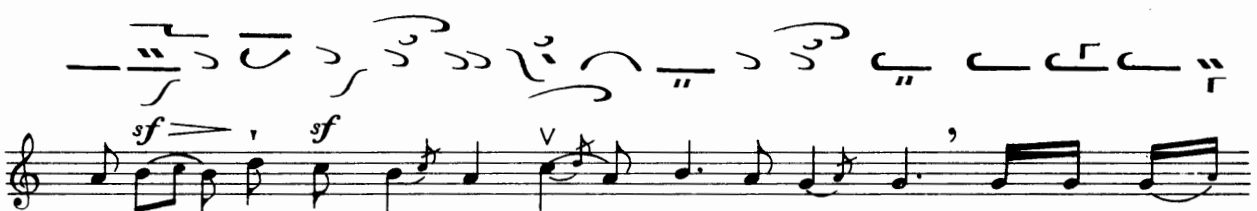
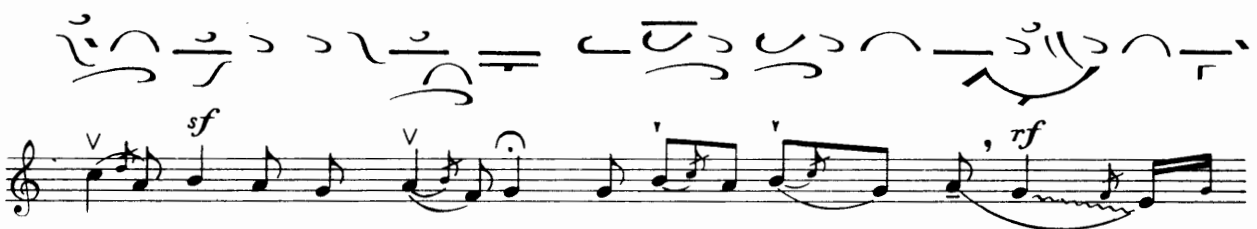
DĂNȚUIESC ÎNGERII TOȚI

„Și acum“ la vecernia Nașterii Domnului

(Ms. A. Toma, fol. 164v)

λ π π (mi) Modul II plagal (VI)

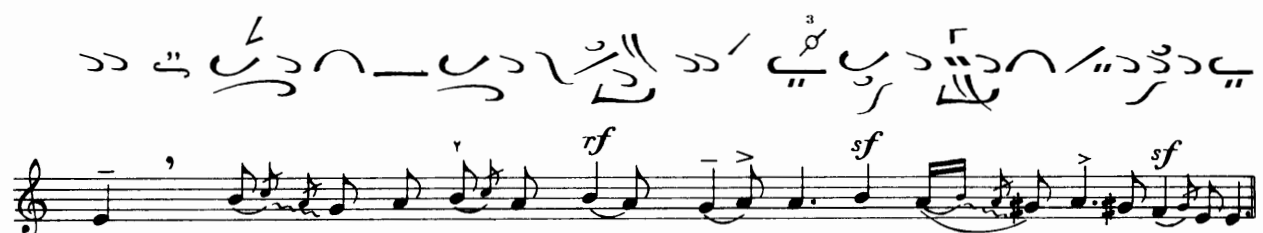
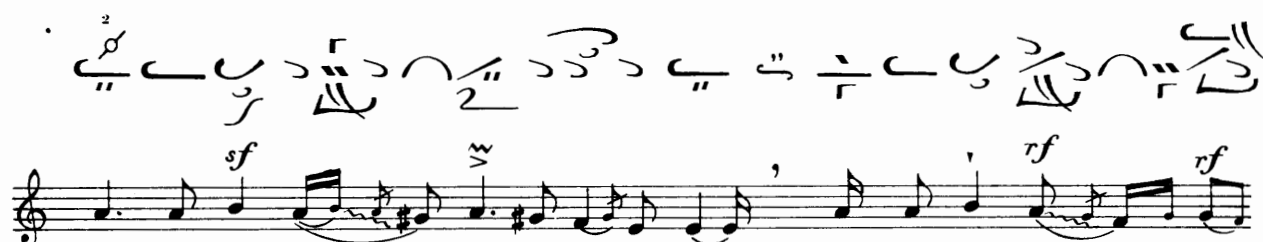
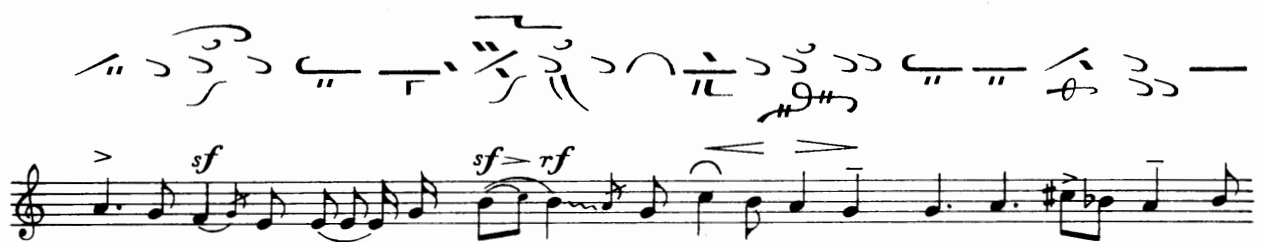
¹ Mărturia de *re* este greșit pusă. De fapt, în ms. este puțin ștearsă.



STIHIRĂ LA STIHOAVNA DIN 3 NOIEMBRIE

(Ms. A. Toma, fol. 85r)





„ȘI ACUM“ LA LĂUDĂRILE DIN 8 NOIEMBRIE

(Ms. A. Toma, fol. 91v)



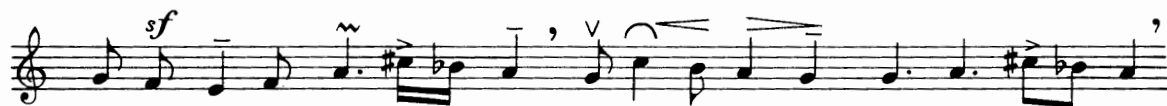
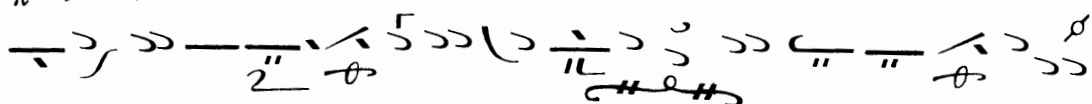
1, 2, 3, Ftoraua nenano



STIHIRĂ LA VECERNIA ÎNĂLȚĂRII DOMNULUI

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 283v)

λ
 π (mi)

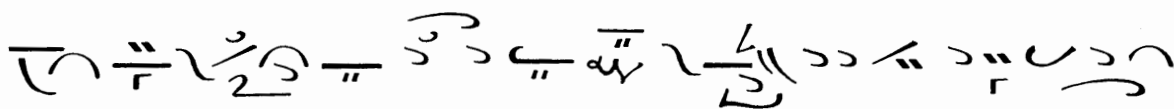
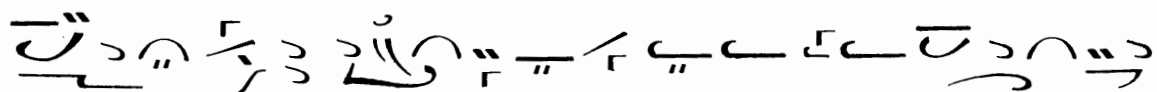




STIHIRA „ÎNSPĂIMÎNTATU-S-AU IROD“, la Ciasul al IX-lea de la Nașterea Domnului

(Ms. A. Toma, fol. 156v)

(fa) Modul III plagal(VII)



¹ Ftoraua nenano, pusă pe ultima notă a melodiei, ne arată că nu totdeauna cromatizarea tetracordului se face după dînsa, ci și înaintea ei.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *rf* and *sf*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *sf*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *rf*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *rf*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *rf*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *rf* and *sf*.

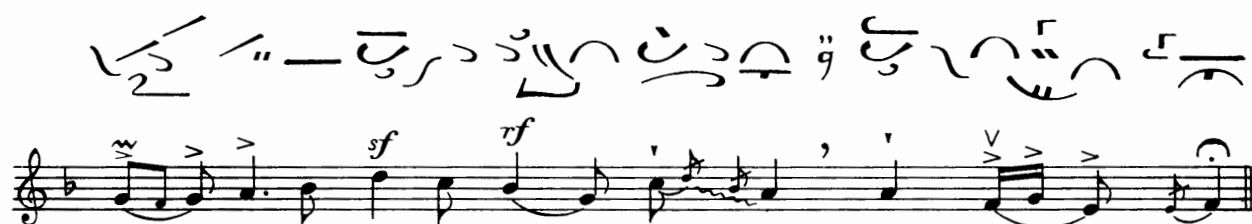
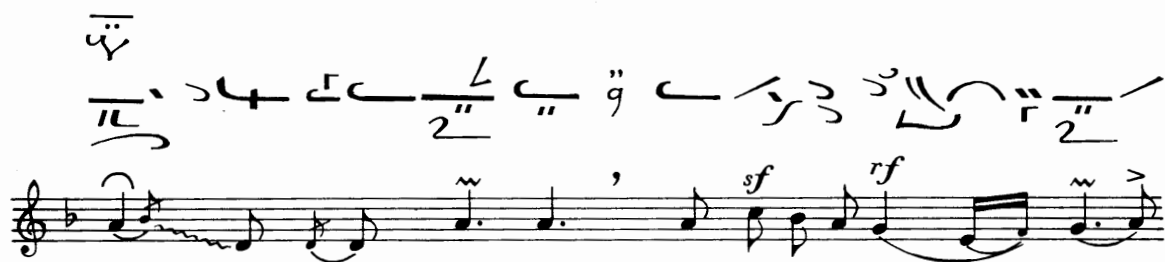
DOAMNE STRIGAT-AM

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 111v)

The image displays a musical score for the Romanian song "DOAMNE STRIGAT-AM". It consists of five systems, each with a line of Romanian notation (neumes) and a corresponding line of a piano transcription in G major, 2/4 time. The Romanian notation includes various neumes such as horizontal lines, vertical strokes, and curved lines, often accompanied by rhythmic markings like "2", "4", and "8". The piano transcription is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *rf* (ritardando), and *tr* (trill), as well as articulation marks like accents and slurs. The score is presented in a clear, legible format, suitable for both scholarly study and performance.



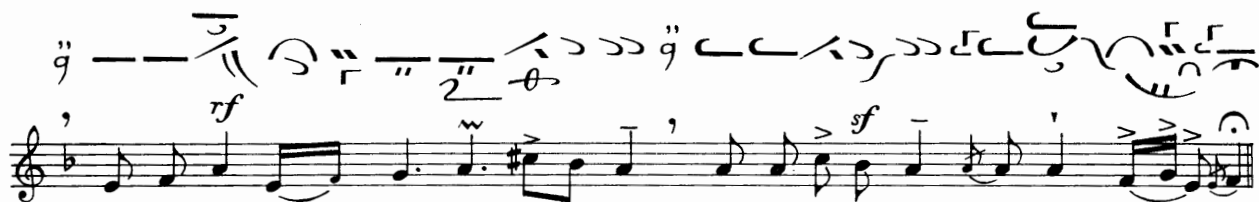
SĂ SE ÎNDREPTEZE RUGĂCIUNEA MEA



STIHIRĂ LA CIASUL AL IX-LEA LA BOBOTEAZĂ

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 174r)

The musical score is presented in six systems, each consisting of a line of stylized neumes (Romanian notation) and a corresponding line of musical notation on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sf* and *rf*.

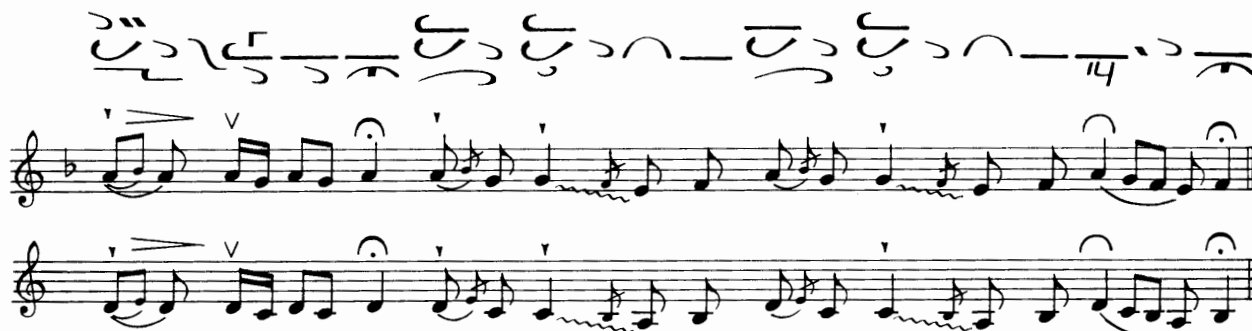
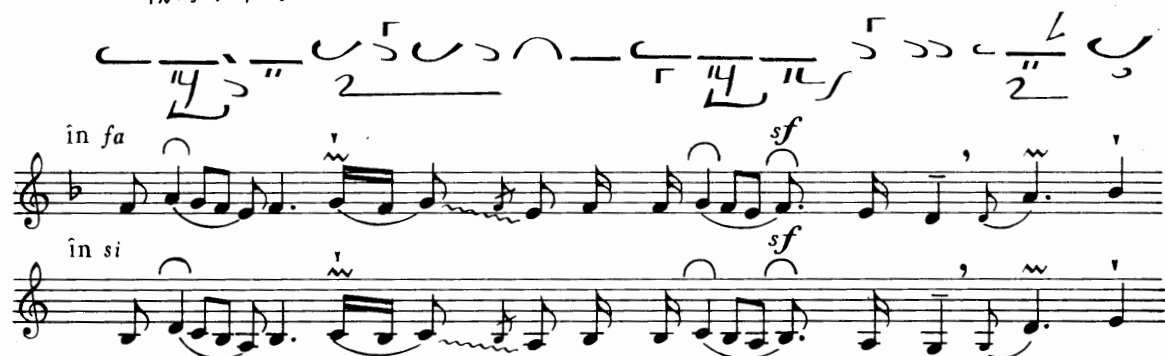


SCOALĂ-TE DUMNEZEULE

În loc de aleluia în sîmbăta mare

(Ms. gr. nr. 1096, al Academiei R.S.R., fol 49r)

ηχος βαρυς



Am transcris melodia de mai sus în *fa* și în *si*, pentru a se vedea că unele melodii ale acestui glas pot fi executate atît în *fa*, cît și în *si*, deși mărturiile din cuprins pledează mai mult pentru interpretarea în *fa*. (A se vedea și transcrierea Pr. I. D. Petrescu în modul de *si*, pp. 105 și 114 din *Etudes de Paléographie.*)

STIHIRĂ LA AGHIASMA BOBOTEZII

(Ms. A. Toma, fol. 206v)

λ π (do) Modul IV plagal VIII



The first system consists of two staves. The top staff contains a series of rhythmic and melodic symbols, including a double bar line with a fermata, a 2/2 time signature, and various note values. The bottom staff is a musical staff with a treble clef, showing a melody with eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *tr* (trill). The second system also has two staves, with the top staff showing more complex rhythmic patterns and the bottom staff continuing the melody with similar notation and dynamics. The third system follows the same two-staff format, with the top staff featuring a 2/2 time signature and the bottom staff showing a melody with various note values and dynamics. The fourth system concludes the piece with two staves, the top staff showing a final rhythmic pattern and the bottom staff ending with a double bar line and a fermata.

SFINTE DUMNEZEULE

de Eustatie monahul

(Ms. nr. 1886, de la Mănăstirea Dragomirna)

Intonația: modul IV plagal

The musical score for 'Sfinte Dumnezeule' is presented on a single staff with a treble clef. It begins with a series of rhythmic and melodic symbols, including a 2/2 time signature and various note values. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *tr* (trill). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

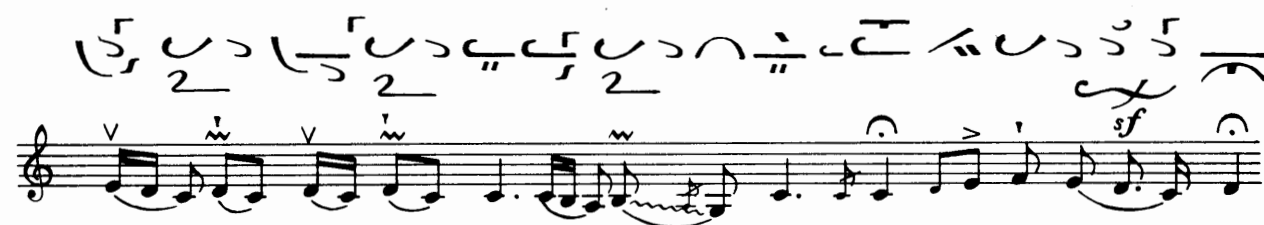
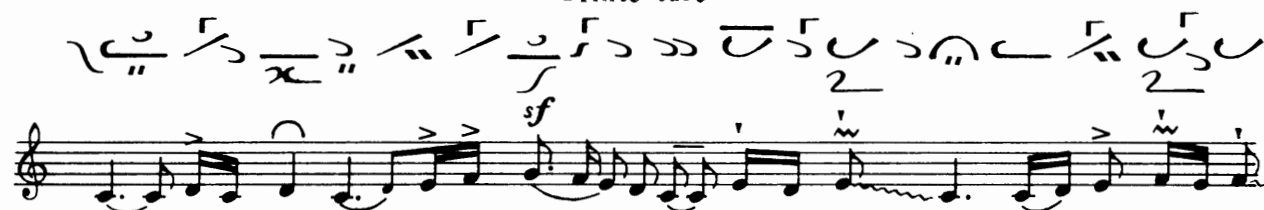
Sfinte Dumnezeule

The musical score for 'Sfinte Dumnezeule' is presented on a single staff with a treble clef. It begins with a series of rhythmic and melodic symbols, including a 2/2 time signature and various note values. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *tr* (trill). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

¹ Ftoraua modului III

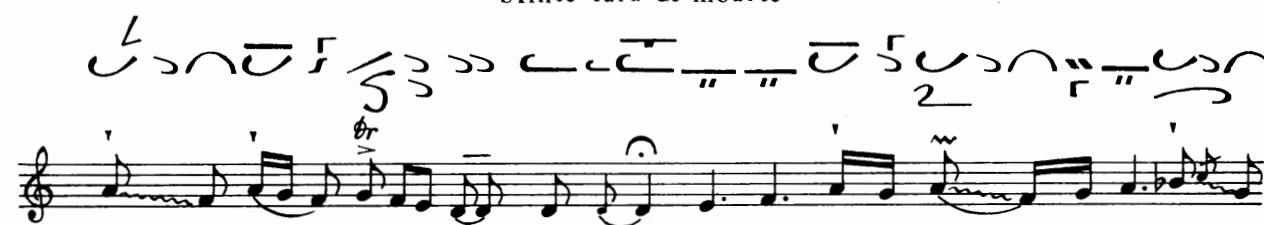


Sfinte tare



¹ *fa*

Sfinte fără de moarte



¹ Mărturia *fa* nu are legătură nici cu fraza anterioară, nici cu cea următoare. Ea este un sprijin mintal (intonația lui *fa*) și indicația că se schimbă modul de *do* în unul de *fa*, pentru ca să reîntre, spre sfârșitul frazei, în modul de *do* (plagă IV)

Handwritten musical notation (Arabic script) above a staff of music.

Handwritten musical notation (Arabic script) above a staff of music.

Handwritten musical notation (Arabic script) above a staff of music.

Handwritten musical notation (Arabic script) above a staff of music, starting with a double bar line and a key signature change (two flats).

Handwritten musical notation (Arabic script) above a staff of music.

Handwritten musical notation (Arabic script) above a staff of music.

UȘILE POCĂINȚEI

Stihiră din postul mare

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 43v)

λ π (c)

U - șa - le po - că - in - ței de schi - de-mi dă - tă - to

ru - le de vi - a - ță — că mi - ne cá

du - hul mie - eu la be - sea - ri - ca

Ta cea sfin - tă be - sea - ri - cá

pur - tînd — a tru - pu - lu — cu —

to - tul spur - ca - tă ci ca un în-du - rat cu - ră -

șeș - te - o cu mi - la mi - lo - sti - vi - rii Ta - le

FORMULELE DE INTONARE ALE MODURILOR

Am văzut că pe lângă fiecare mărturie a unui mod se scriau unul, două, trei sau patru semne care reprezentau, de fapt, sunete ale modului respectiv. Începînd cu secolul XIII, apare, fie la începutul unei melodii, fie în cuprinsul ei, un şir de mai multe semne, alcătuind o formulă melodică mai dezvoltată, menită să creeze atmosfera tonală a modului respectiv. Aceste formule de intonare, executate de cîntăreţ înainte de începerea unei melodii, îi aduceau în minte atmosfera modului. Ele poartă diferite nume ca: *apehema*, *enehema* sau *epehema*. Pentru o uşoară memorizare, dedesubtul formulelor melodice se scriau diferite silabe mnemotehnice (sau chiar fără silabe), după modul pe care îl reprezentau, indicîndu-se numai numărul de ordine al glasului.

Iată diferitele numiri ale apehematelor:

Modul I — *ananeanes*, *ananes*

Modul II — *neanes*

Modul III — *aneanes* sau *nana*

Modul IV — *haghia*

Modul I — *aneanes*

Modul II — *neanes*

Modul III — *anes*

Modul IV — *neaghie*

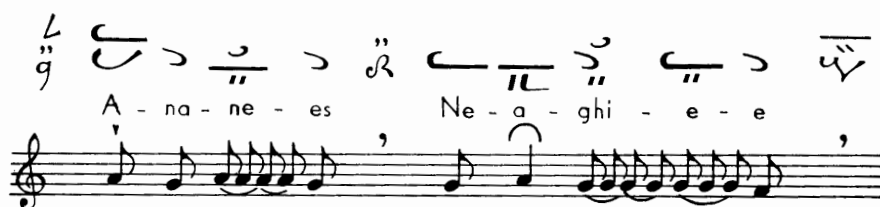
La acestea se adaugă formula cromatică *nenano*¹.

Începînd cu secolul XVII, aceste formule notate în mss. dispar, rămînînd numai în textele teoretice ale secolelor XVII—XVIII².

Iată formulele de intonare ale modurilor, după ms. grec, nr. 879, fol. 3r, aflat în Biblioteca Academiei R.S.R.:

APEHEMATELE MODURILOR (GLĂSUIRILE DUPĂ FIEŞTECARE GLAS)

(După ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 69v—70v)



¹ Petresco, P. I. D., *L'Office de Noël*, pp. 22—23.

² Petresco, R. P. I. D., *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, p. 193.

A - a - ne - es , Ne - a - ne - es , A - ne - a - ne - es ,

Ne - a - ne - es A - ne - a - ne - es A - ghi - a - a

A - na - ne - es , Ne - a - ne - es A - ne - a - ne - es ,

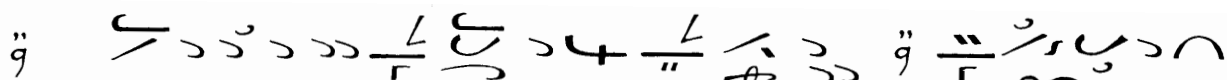
Ne - a - ghi - e - e , A - a - ne - es , Ne - e - a - ne - es ,

A - ne - a - ne - es A - ghi - a - a A - na - ne - es ,

Ne - a - ne - es A - ne - a - ne - es Ne - e - a - ne - es ,

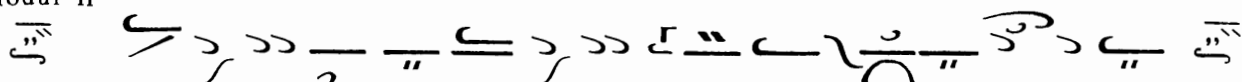
Modul I

A na ne a ne e e es so si t-au in tra rea a nu lui

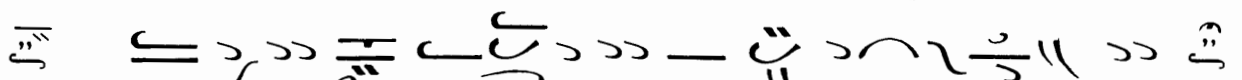


 A na ne a nes în mun te e e e e u ce ni cii

Modul II

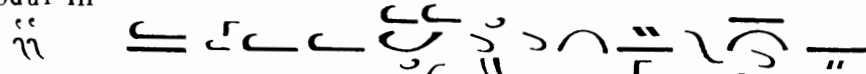


 Ne a ne e e ve ni t-au gla sul cu vin tu lu

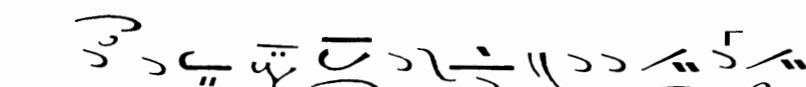


 Ne a ne ez de la stîl pări și de la ra muri

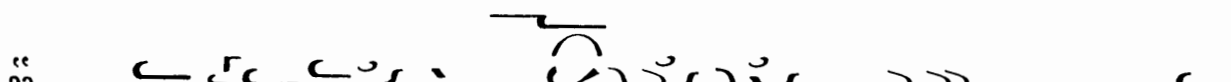
Modul III



 Na n na prea cu vi oa se A an to



 ni e , ne vo in ța cea a



 Na n na cu u u um să nu u u ne mi răm de naș te rea Ța

Modul IV

λ''
 $\pi 9$
 A a a ghi a a a pro
sf

ro cul Da vid ca re le pen tru
 ,

λ''
 $\pi 9$
 A a a ghi a ve e niți să bo rul cre din cio o și lor
sf *sf*

Plagalul I

λ''
 $\pi 9$
 A ne a nes O prea în țe le pte
sf *rf*

ju de e e că ți le ta le
sf

λ''
 $\pi 9$
 A ne a nes întru a nii cei de a
sf *rf*

po oi fi ind sea ră în tr u na a

Plagalul II

Ne a nes ci ne nu te va fe ri i

ci pre ti ne prea sfîn tă fe cioa ră

Ne a ne es pa cea cea a de vă ra tă Tu ești Hris toa se

Plagalul III

A a a nes Mai că te-ai cu nos cut mai pre sus de fi re

A a a nes la tă - ntu ne ric și

di mi nea ță , și ce stai la mor mint

sf *rf*

Plagalul IV

λ
 π
 π

Ne a ghi e - mpă ra tul ce riu ri

rf

lor pen tru iu bi rea ea de oa

sf *rf* *rf*

λ
 π
 π

Ne a ghi e , la cră me e e e le

e e Ma a a a a ri e e

¹ Am corectat, punind oligonul deasupra lui *petasti*.

SEMNELE DE MODULAȚIE (FTORALELE)

Melodiile bizantine nu se mențin tot timpul în același mod (glas), ci, uneori, își schimbă modul. Această schimbare de mod (modulație) se face cu ajutorul unor semne numite *ftorale* (φθορά = stricare, alterare), corespunzătoare fiecărui mod.

În secolele X—XII erau următoarele ftorale: ϳ ϳ ũ Primele două reprezintă litera grecească F — inițiala cuvântului *frighios* — și este scrisă pe nota *fa*, indicând trecerea în modul III, adică modul de *fa*, cu *si bemol*, în acut, și *si becar*, în grav. Ultimul semn nu este propriu-zis o ftora, ci o prescurtare a cuvântului grecesc ὅμιον = asemenea, scris între două melodii sau fraze asemănătoare. Uneori, schimbările de mod sînt indicate și prin numărul de ordine al glasului. În cuprinsul unei melodii se pot întîlni, la început și sfîrșit de frază, următoarele numere grecești: Α Β Γ Δ ;

πα πϷ πδ (1, 2, 3, 4, plagalul I, II, IV)¹

Spre sfîrșitul secolului XVII se întîlnește cuvîntul *leghetos*, prescurtat, λρος λλ, adică scara glasului IV, din *mi* (*mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*). În ceea ce privește însă secolele XIII—XVIII, tratatele teoretice indică, pentru fiecare glas, următoarele ftorale, fără însă a se preciza întrebuințarea lor.

Modul I ο II ϳ ϳ ϳ² III ϳ IV Ϸ
aut.

Plagalul I ϳ ϳ ϳ ϳ ϳ II ϳ ϳ ϳ III ϳ ϳ ϳ ϳ IV ϳ ϳ ϳ

La acestea se adaugă:

Modul *nenano* ϳ *hemiphonon* ϳ ϳ *hemiforon* ϳ ϳ *thematismos eso* ϳ , *exo* ϳ

thema haplun ϳ *enarxis* ϳ

Cînd aceste ftorale apar într-un text muzical, ele indică schimbarea modului în cel indicat de fthora. Dintre ftoralele modale, cea mai întrebuințată este aceea a modului III autentic, indicînd modul de *fa* sau cvinta lui.

Ftoraua *nenano* indică o cromatizare a tetracordului; scrisă pe *la*, se va cînta: *mi, fa, sol diez la*; iar pe *fa*, se va cînta: *do, re bemol, mi, fa*; pe *sol*: *re, mi bemol, fa diez, sol*; iar pe *do*: *sol, la bemol, si, do*.

Hemiphonon și *hemiforon* au o întrebuințare neprecisă. Probabil că indică o modificare calitativă a liniei melodice.

¹ Petresco, P. I. D., *L'Office de Noël*, p. 35

² În unele propedii (mss. gr. 879, 622 ale Academiei R.S.R. și ms. I/26 Iași) ca și în unele fraze melodice, întîlnim aceeași formă de semn folosită ca fthora pentru modul II autentic și ca *thematismos eso*. Ftoraua modului II autentic, ceva mai mare decît aceasta din urmă, se folosește la începutul sau în cuprinsul unei fraze și ne indică modul II autentic diatonic pe cînd *thematismos* este așezat la sfîrșit de frază, sub un grup de note, indicîndu-ne un cromatism.

Thematismos reprezintă cromatizarea unui sfârșit de frază și anume: *thematismos eso* indică — în cadrul unei terțe — o succesiune de terță mare, secundă mărită și secundă mică. Scris după nota *la*, se va cânta: *la, do diez, si bemol, la*. *Thematismos exo* reprezintă succesiunea de cvartă mărită, secundă mărită, secundă mică. Scris după nota *la*, se va cânta: *la, re diez, do, si*.

Thema haplun stabilește modul.

Enarxis indică schimbarea de tonică sau schimbarea construcției modului.¹

IISUS NĂSCÎNDU-SE ÎN VITLEEM

Fragment din Slava de la 29 decembrie

(Ms. A. Toma, fol. 175—176)

The image displays a musical score for the hymn "IISUS NĂSCÎNDU-SE ÎN VITLEEM". It consists of five systems, each featuring a line of neumes (Byzantine notation) above a line of modern musical notation (treble clef). The neumes are written in a stylized, cursive script. The modern notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *rf* (ritardando) and *sf* (sforzando). The score is arranged in a vertical column, with each system occupying a separate horizontal space.

¹ Petresco, R. P. I. D., *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, pp. 203, 205 și 211.

În acest fragment sînt întrebuițate ftoarele *nenano* (1, 4, 5) și cea a modului III(3). În locul notat cu cifra 2, sub mărturia lui *re*, se află mărturia *mi*, ceea ce ne arată că cvarta descendentă (*sol-re*) trebuie intonată cromatic, ca în modul VI, cînd această ftoa este plasată pe *la* și se intonează succesiunea: *mi, fa, sol diez, la*.

Înainte a locului notat cu cifra 4 întîlnim ftoara cromatică *thematismos eso*, cu cromatismul *sol, si, la bemol, sol*.

DOAMNE STRIGAT-AM

(Ms. Logofătului Balș, fol. 50r)

(fragment)

λ π R

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains various musical symbols, including a lambda symbol, a pi symbol, and a capital R. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *rf* (ritardando). The second and third staves continue the melody with similar notation and dynamics.

OMULE A LUI DUMNEZEU

Stihiră la Sf. Nicolae

(fragment)

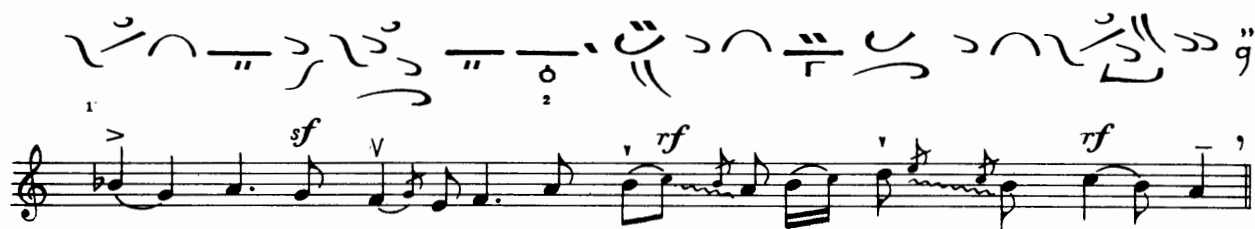
(Ms. A. Toma, fol. 123)

L 9 9

The musical score consists of a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *rf* (ritardando). The staff is marked with a capital L and the number 9.

¹ Ftoara a modului II pe *sol*.

² Ftoara a modului IV pe *sol*. Prima ftoa este cromatică și indică tetracordul cromatic: *sol, la bemol, si, do*. Dacă prima ar avea semnificație diatonică, folosirea celei de a doua n-ar fi necesară. Manuscrisul citat este de la sfîrșitul secolului XVIII, cînd ftoarele se întrebuițau aproape ca în actuala muzică bisericească.



„ACESTEA ZICE IOSIF CĂTRE FECIOARA“

(Ms. A. Toma, fol. 153)

(fragment din stihiră)

λ π

- 1 Modulație în modul III, deși nu are fthora. În locul notat cu cifra 2, fthora modulului I readuce melodia în acest mod.
- 3 Fthora modulului I; 4, 5, - fthora modulului III, afirmând treapta a IV-a a modulului IV plagal.

STIHIRĂ LA LITIE LA 30 NOIEMBRIE

(Ms. A. Toma, fol. 116r)

9 (la) Modul I

The musical score is presented in six systems, each consisting of a line of neumes (Gothic script) and a corresponding line of a piano transcription in modern notation. The neumes are written on a four-line staff, and the piano transcription is on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The score is in the key of A minor (one flat) and 9/8 time. The first system is marked 'Modul I'. The piano transcription uses a treble clef and includes a key signature of one flat and a time signature of 9/8.



Să se transcrie următoarele texte și să se verifice cu anexa de la sfârșit.

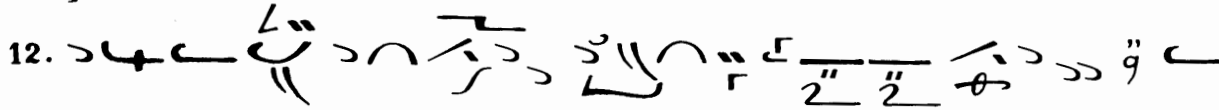
Exercițiu

RUGĂCIUNILE NOASTRE

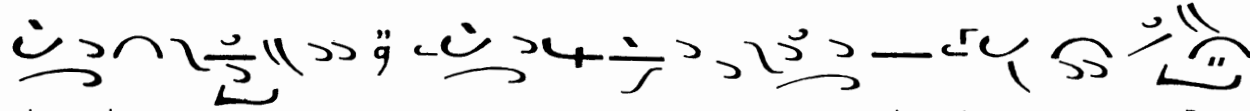
Stihiră de Ieromonahul Filotei

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 71r)

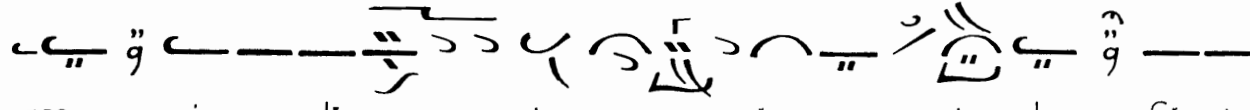
Ihos 9

12. 

Ru gă ciu ni i i le noa stre e e e e cea



le de sea ră pri i mea a ște le Sfin te Doa



mne și ne dă noa o er ta re e pă ca te lor Că tu

¹ Ftoraua modului III

în suți ești Cel ci-ai a a ră á tat În lu u me - nvi ia rea.

Exercițiu

HRISTOS MÎNTUITORUL NOSTRU

de Ieromonahul Filotei

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 75r)

Ihos

13.

 Hris to os Măn tu i to riul nos tru pi ro nin

du - Se pre cru ce au rupt za pi sul cel ce e ra a su

pra noas tră și stă pi ni a mor ții o au stri cat să

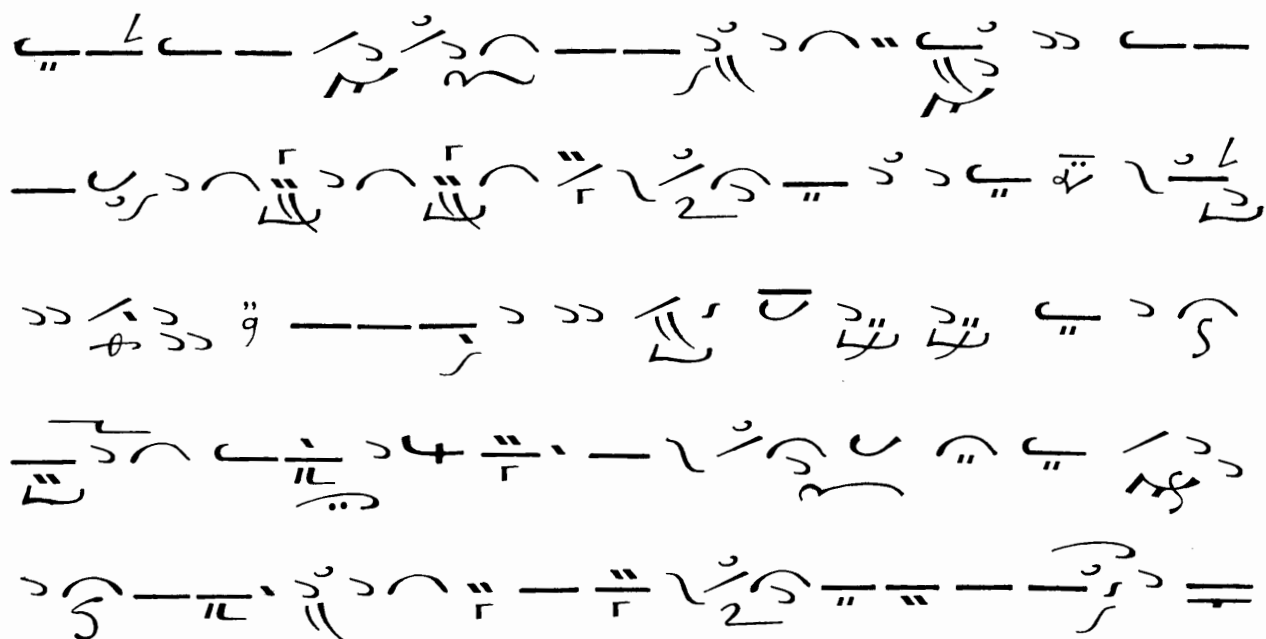
ne - n chi năm scu lă rii Lui cea de-a tre ia zi

Exercițiu

STIHIRĂ LA SFÎNTUL APOSTOL FILIP

(Ms. A. Toma fol. 99r)

14.

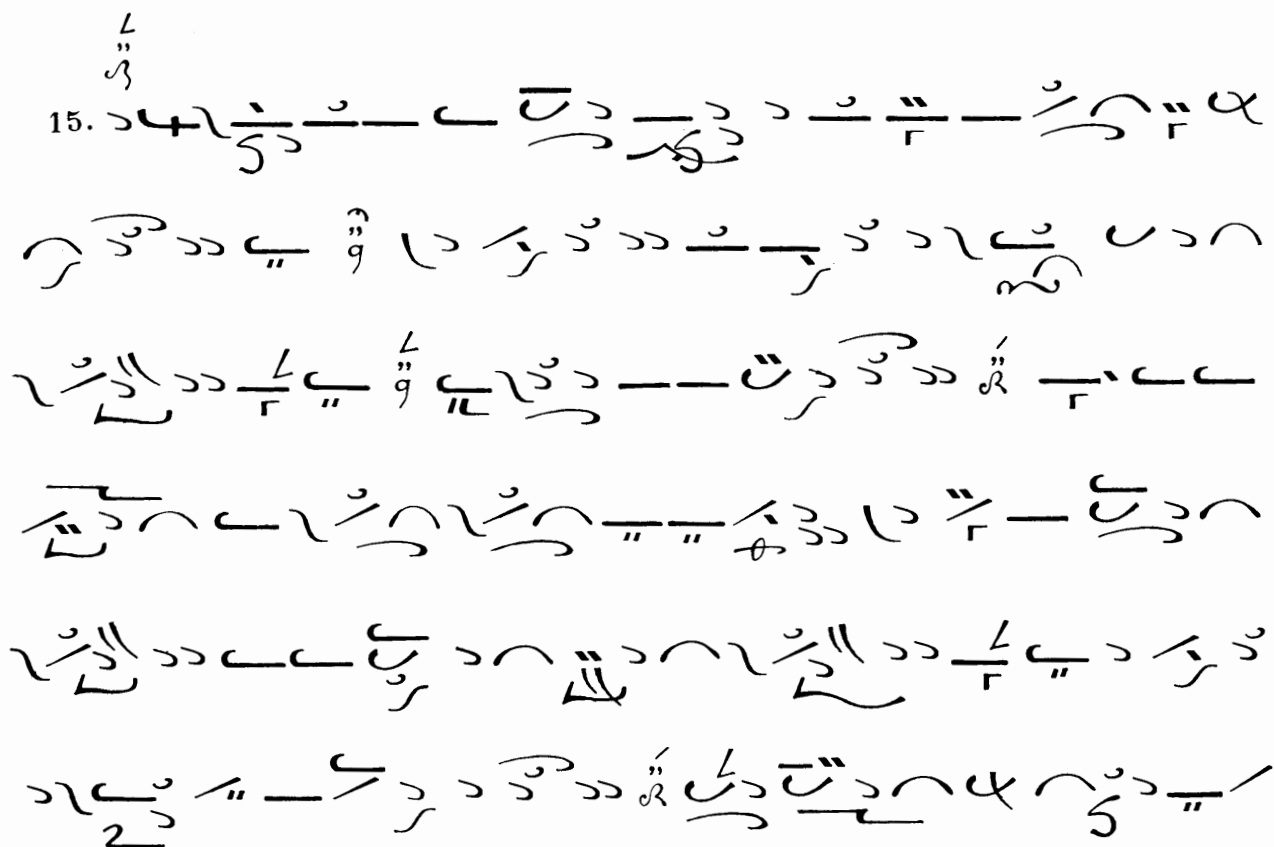


Exercițiu

NĂSCĂTOARE DE DUMNEZEU FECIOARĂ

Stihiră la Nașterea Domnului

(Ms. A. Toma, fol 167v–168r)



Handwritten musical notation in two staves, featuring various neumes and rhythmic markings.

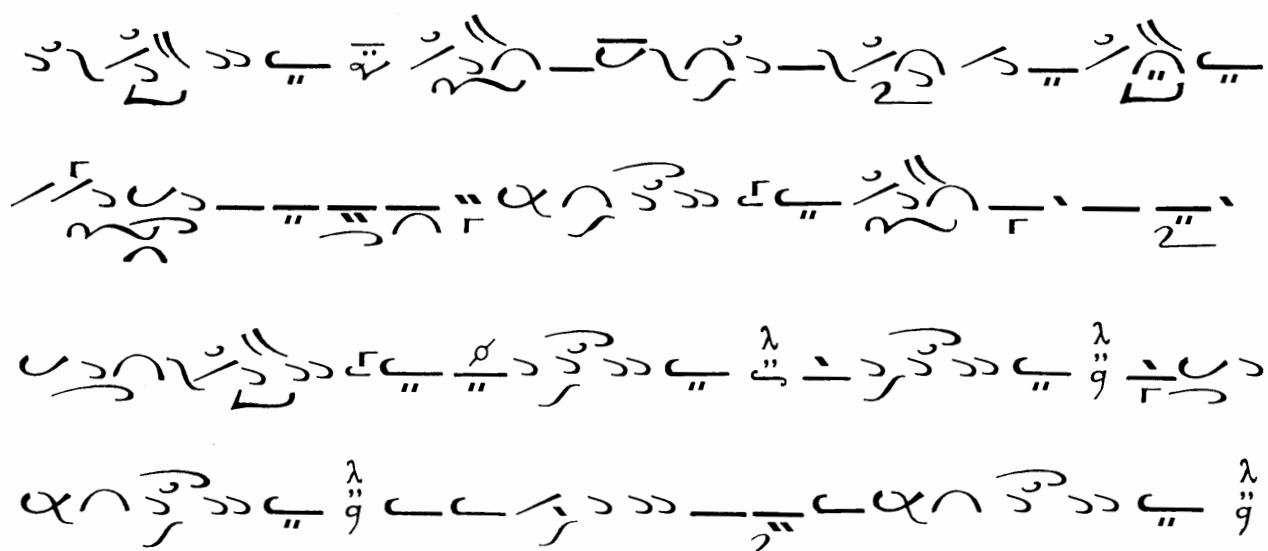
Exercițiu

SLAVĂ LA SFÎNTUL NICOLAE

(Ms. A. Toma, fol. 126r)

16. ^{λ''}_π 9

Handwritten musical notation in two staves, featuring various neumes and rhythmic markings.

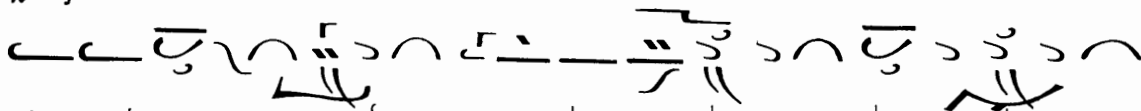


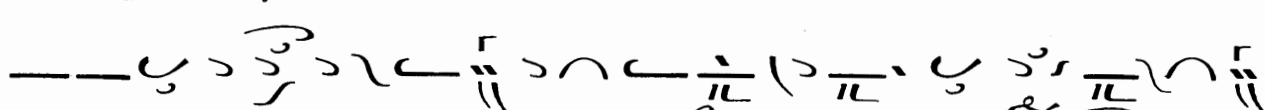
Exercițiu

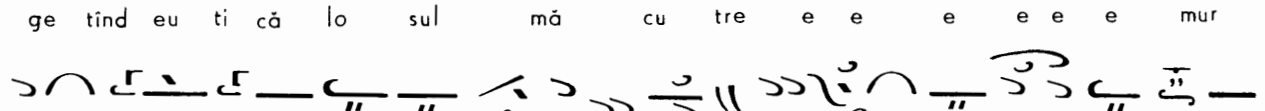
LA MULȚIMEA FAPTELOR MELE

Stihiră în postul mare

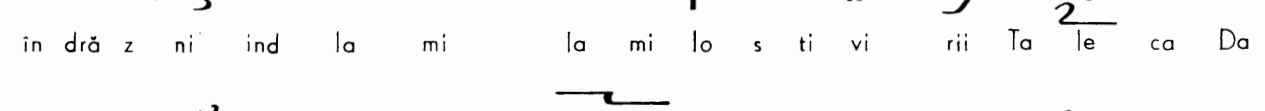
(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 43v)

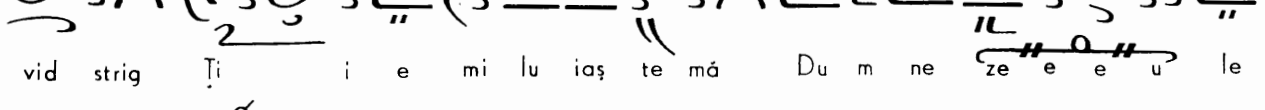
17. ^λ_π 
 La mul ți mea fa pte lor mea le ce lor rea le cu


 ge tînd eu ti că lo sul mă cu tre e e e e e e mur


 de în fri co șa ta a a zi i uș ju de că ții ci


 în dră z ni înd la mi la mi lo s ti vi rii Ta le ca Da

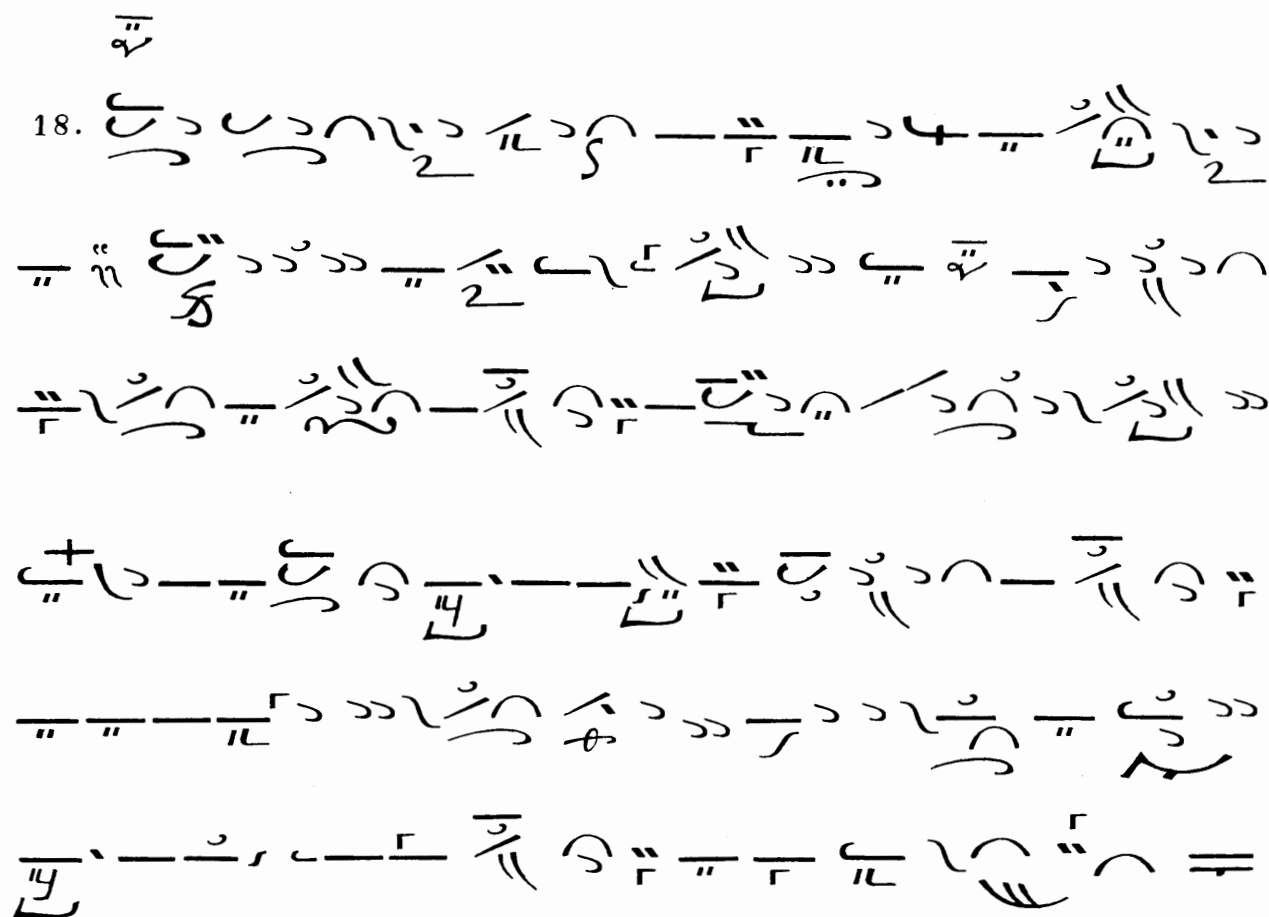

 vid strig Ți i e mi lu iaș te mă Du m ne ze e e u le


 du pă ma a re mi i la Ta a a a a

Exercițiu

STIHIRĂ LA CIASUL AL IX-LEA LA BOBOTEAZĂ

(Ms. A. Toma, fol. 194v)

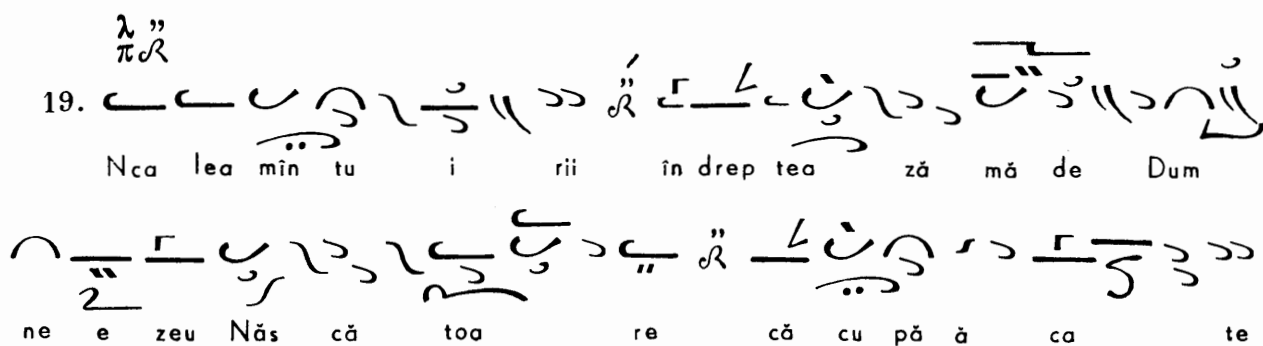
18. 

Exercițiu

ÎN CALEA MÎNTUIRII

Stihiră din postul mare

(Ms. rom. nr. 61 al Academiei R.S.R., fol. 43v)

19. 
 Nca lea mîn tu i rii în drep tea ză mă de Dum
 ne e zeu Năs că toa re că cu pă ă ca te

gro za ve e e e e e e mi-am spur ca at su

fle tu ul mieu și i cu le ne e vi re e e

e e e vi a ța mi e e e e e e toa tă

o am chel tu u it cu ru gi le ta le iz bă

veș te mă de toa tă o a ne cu ră ți i ia.

CHEIA EXERCITIILOR

~ + ✓ ✓ 4 4 / + d d /

1. 

/ ✓ ✓ d / d d 4 4 / +



FINALUL

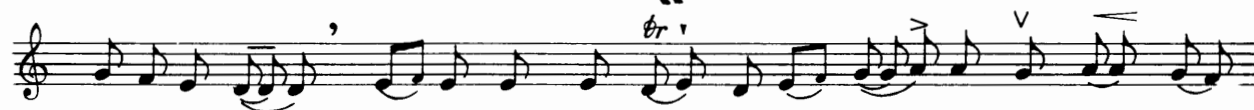




/ d d .. // e e // d d / d e e ✓

2. 

d d d d d e e e d d // e \ // //



// ~ d _ d d d d d e e ✓ d d / d d



d d d _ e e e d d // e _ d d d d e e



The image displays a musical score for the 'Dastgah-e Rast' (Rastgah) in Persian notation and staff notation. The score is written on a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is composed of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The notation includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings. The Persian notation is written above the staff, and the staff notation is written below the staff. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of a single melodic line, while the second section is a more complex arrangement featuring multiple melodic lines and a bass line. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic contour and rhythmic patterns.

4. 

5. *Gl. III ddd e f e fff* 

6. 



Se poate transcrie și cu o cvintă mai jos (*do* major cu *si bemol*), așa cum obișnuiesc paleografii. Transcrierea s-a făcut în tonul natural, pentru a nu fi nevoiți să transcriem și mărturiile cu o cvintă mai jos, ceea ce ar fi produs nedumeriri. Cifra modulului a fost socotită nota *sol*, iar *oxia* și *ipsili*, nota *re*, așa cum se află în apehemata modulului. Pentru a evita registrul înalt, se poate transcrie foarte bine cu o octavă mai jos.

(dd-g)



λ''
 π''

Modul III plagal (fa)

9.

cca hha

10.

cc ge fff

11.

$\lambda \pi \overset{\sim}{\mathcal{R}}$
 $\lambda \pi \overset{\sim}{\mathcal{R}}$ $\lambda \pi \overset{\sim}{\mathcal{G}}$
 $\overset{\sim}{\mathcal{R}}$ $\lambda \pi \overset{\sim}{\mathcal{R}}$
 $\overset{\sim}{\mathcal{Y}}$
 $\overset{\sim}{\mathcal{R}}$
 $\overset{\sim}{\mathcal{Y}}$
 $\overset{\sim}{\mathcal{R}}$
 $\lambda \pi \overset{\sim}{\mathcal{R}}$ $tr(rf)$

12.

rf sf rf
 $\overset{\sim}{\mathcal{G}}$ rf $\overset{\sim}{\mathcal{G}}$ rf
 rf sf rf

The second system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' consists of two staves. The first staff continues from the first system, starting with a *rf* (ritardando) marking and a fermata over a quarter note. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a *g* (glissando) marking over a quarter note. The second staff begins with a *sf* (sforzando) marking, followed by a *rf* marking. It includes a fermata over a quarter note, a *g* marking, and a *rf* marking. The system concludes with a fermata over a quarter note.

13.

sf *tr*

sf

sf

sf *tr*

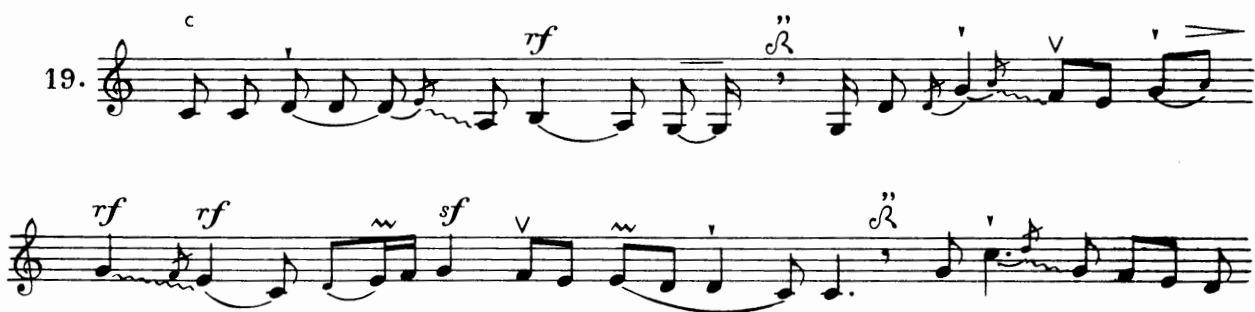
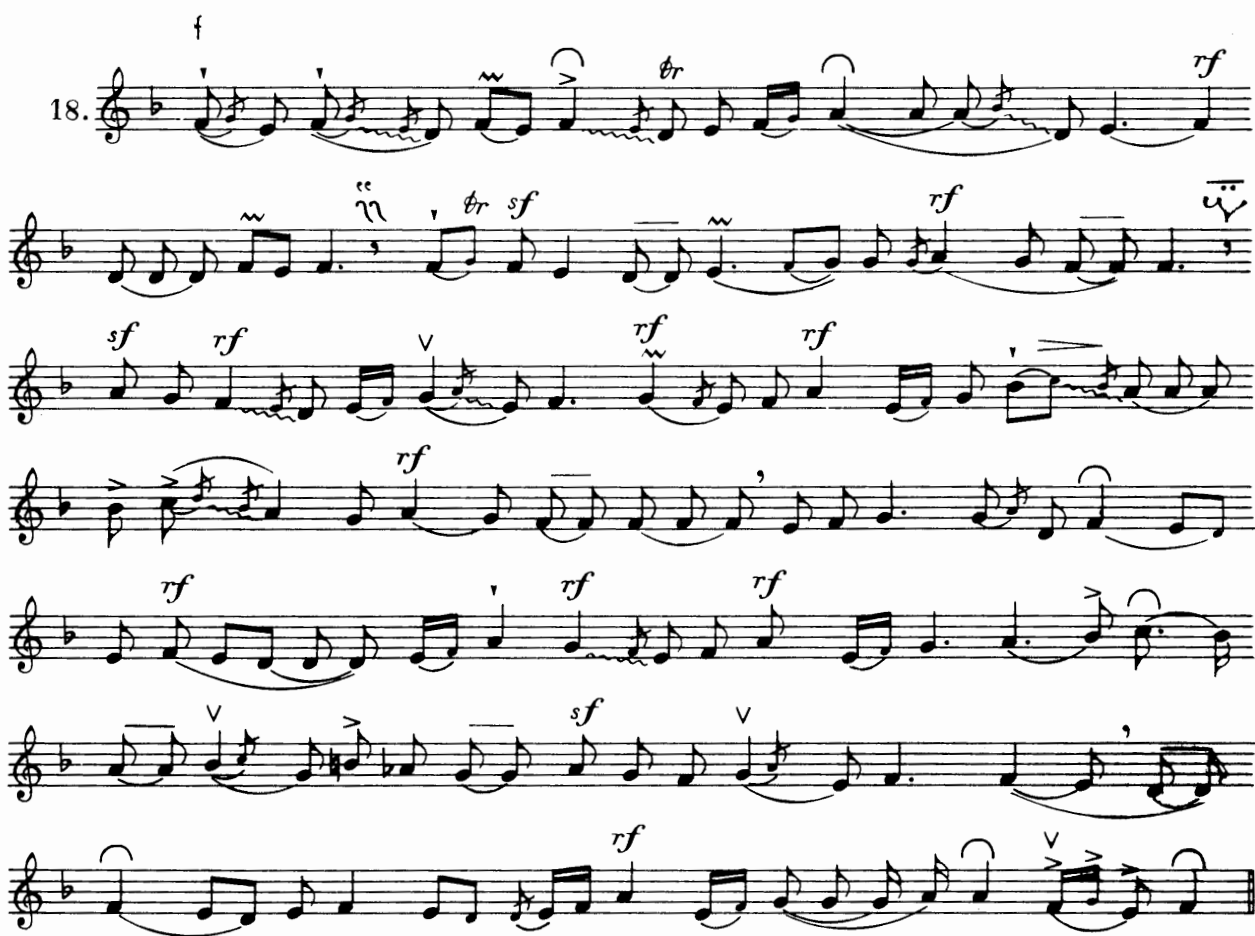
[illegible]

15.

Musical score for a piano piece, measures 1-16. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *rf* (ritardando), and *g* (grace notes). The notation includes many slurs, ties, and accents.

17.

Musical score for a piano piece, measures 17-18. Measure 17 begins with a fermata over a half note. The notation continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *sf* and *rf*.







ΑΡΧΗ ΗΝ Ο
 ΛΟΓΟΣ +
 ΑΙΟΛΟΓΟΣ
 ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟ
 ΘΝ ΚΑΙ ΘΣΗ
 ΟΛΟΓΟΣ +
 ΕΥΤΟΣ ΗΝ ΘΝ
 ΑΡΧΗ ΠΡΟΣ

Evangelia Paștilor. Fol. 4v—11v

(Ms. 160, Lectionarul evanghelic de la Iași. Biblioteca Centrală
a Universității)

ΤΟΝ ΘΝ +
 ΠΑΝΤΑ ΔΙΑΥΤΟ
 ΕΓΕΝΕΤΟ +
 ΚΑΙ ΧΩΡΙΣΑΥ
 ΤΟΥ ΕΓΕΝΕ
 ΤΟ ΟΥΔΕ ΕΝ
 ΟΓΕΓΟΝΕΝ +
 ΕΝ ΑΥΤΩ ΖΩΗ

ΗΝ ΚΑΙ Η ΖΩΗ
 ΗΝ ΤΟ ΦΩΣ
 ΤΩΝ ΑΝΘΩΝ +
 ΚΑΙ ΤΟ ΦΩΣ
 ΕΝ ΤΗΣ ΚΟΤΙΑ
 ΦΑΙΝΕΙ ΚΑΙ Η
 ΚΟΤΙΑ ΑΥΤΟ
 ΟΥΚ ΑΤΕΛΑΒΕ +

ἘΓΕΝΕΤΟ ἈΝΘΡΩ-
ΠΟΣ ΣΤΑΛΜΕ-
ΝΟΣ ΠΑΡΑ ΘΥ-
ΣΙΝ ΟΝΟΜΑ Αὐτοῦ
ἸΩΑΝΝΗΣ·
Οὗτος ἦλθεν
εἰς μαρτυρί-
αν ἵνα μαρτυ-

ρήσῃ περὶ τοῦ
φωτός· ἵνα
πάντες οἱ
τέντες ᾤ-
κοντες αὐ-
τοῦ·
οὐκ ἦν ἐκ ἐ-
νός·
τὸ φῶς·
ἀλλ' ἵνα μαρτυ-

Fol. 6v — 7r

Fol. 7v — 8r

ρήσῃ περὶ τοῦ
φωτός·
ἦν τὸ φῶς τὸ
ἀληθινόν· ὃ
φωτίζει πάν-
τα ἄνθρωπον· ἐρχο-
μενον εἰς τὸν
κόσμον·

ἐν τῷ κόσμῳ
ἦν· καὶ ὁ κόσ-
μος διὰ τοῦ
ἐγένετο· καὶ
ὁ κόσμος
τὸν οὐκ ἔγνω·
εἰς τὰ ἰδία ἦλθεν·
καὶ οἱ ἰδιοὶ αὐτοῦ

* ΕΙΣ ΤΟ ΟΥΝ Ο
ΜΑΝΤΟΥ*
ΟΙΟΥ ΚΕΖΑΙΜΑ
ΤΩΝ· ΟΥΔΕ
ΕΚΘΕΛΗΜΑΤΕ
ΣΑΡΚΟΣ· ΟΥ
ΔΕ ΕΚΘΕΛΗ
ΜΑΤΟΣ ΑΝΔΡ,

ΟΝ ΠΑΡΕΛΑΒΟ*
ΟΙ ΟΙΔΕ ΕΛΑΒΟ
ΑΥΤΟΝ· ΕΔΩ
ΚΕΝ ΑΥΤΟΙΣ Ε
ΖΟΥΣΙΑΝ· ΤΕ
ΚΝΑΘΥΓΕΝΕ
ΘΑΙ· ΤΟΙΣ ΠΙ
ΣΤΕΥΟΥΣΙΝ·

Fol. 8v — 9r

Fol. 9v — 10r

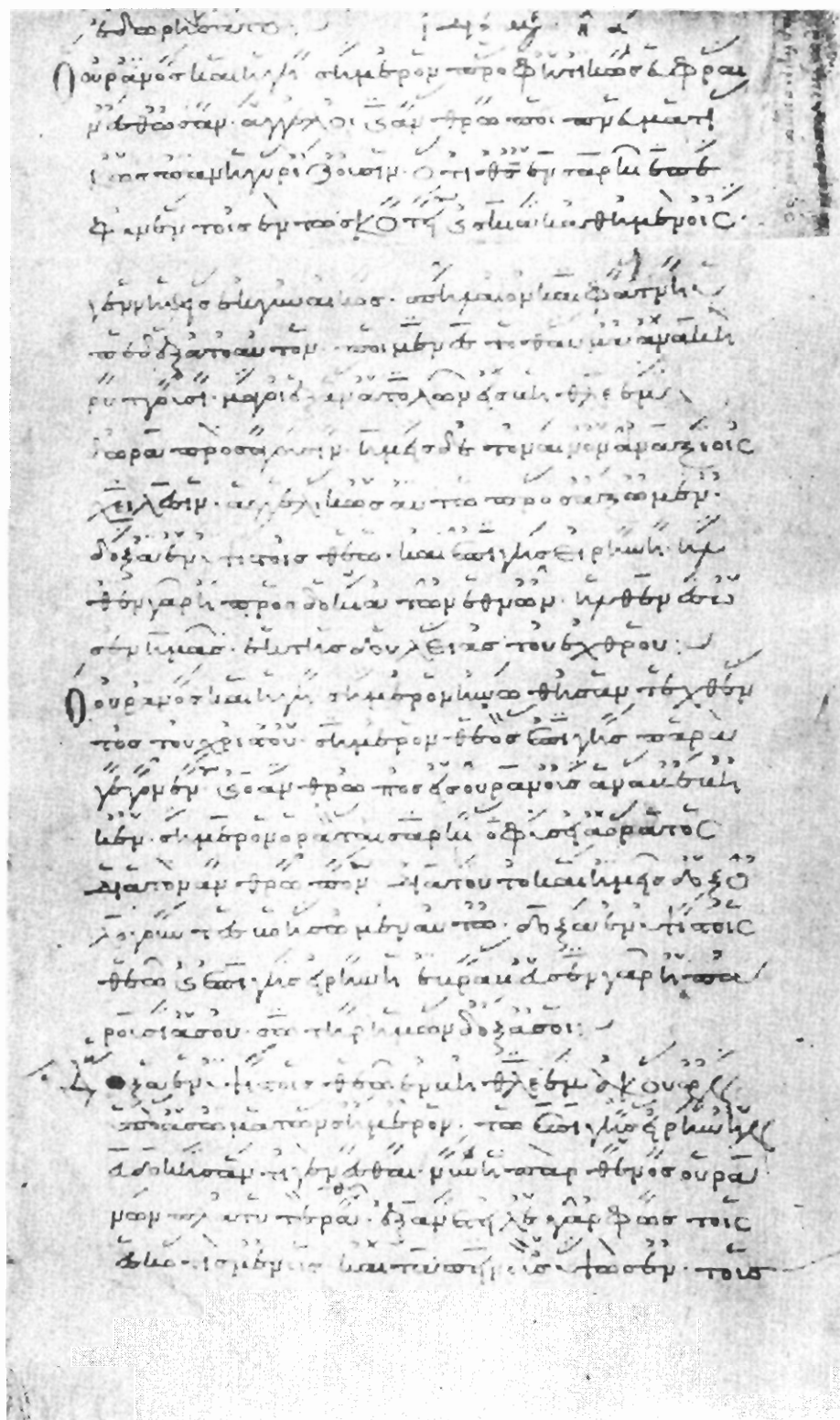
ΑΛΛ' ΕΚΘΥΓΕΝ
ΝΗΘΗΣΑΝ*
ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ·
ΣΑΡΞ ΕΓΕΝΕ
ΤΟ· ΚΑΙ ΕΣΚΗ
ΝΩΣ ΕΝ ΕΝ
ΗΜΙΝ*
ΚΑΙ ΕΘΕΑΣΑΜ

ΘΑΤΗΝ ΔΟΞΑΝ
ΑΥΤΟΥ· ΔΟΞΑΝ·
ΩΣ ΜΟΝΟΙ Ε
ΝΟΥΣ ΠΑΡΑ ΠΡΕ
ΠΛΗΡΗΣ ΧΑΡΙ
ΤΟΣ ΚΑΙ ΑΛΗΘΕΙ
ΑΣ*
ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΡ

ΤΥΡΕΠΕΡΙΥ
ΤΟΥ·ΚΑΙ ΚΕΚΡΑ
ΓΕΛΕΓΩΝ·
ΟΥΤΟΣ ΗΝΟΝ
ΕΠΟΝ·ΟΟΠ
ΣΩΜΟΥΕΡ
ΧΟΜΕΝΟΣ·
ΕΜΠΡΟΣΕΕ

ΜΟΥΓΕΓΟΝΕ,
ΟΤΙ ΠΡΩΤΟΣ
ΜΟΥΗΝ·
ΚΑΙ ΕΚΤΟΥ ΠΛΗ
ΡΩΜΑΤΟΣ·
ΤΟΥ·ΗΜΕΙΣ
ΠΑΝΤΕΣ ΕΜΑ
ΒΟΜΕΝ·ΚΑΙ ΙΧΑ

ΡΙΝΑΝΤΙ ΧΑΡΙΤΕ·
ΟΤΙ ΟΝΟΜΟΣ·
ΔΙΑΨΕΣΕΩ
ΕΔΟΘΗ·ΗΧΑ
ΡΙΣ ΚΑΙ ΗΛΑΛΗ
ΘΕΙΑ·ΔΙΑΙΥΧΥ
ΕΓΕΝΕΤΟ·

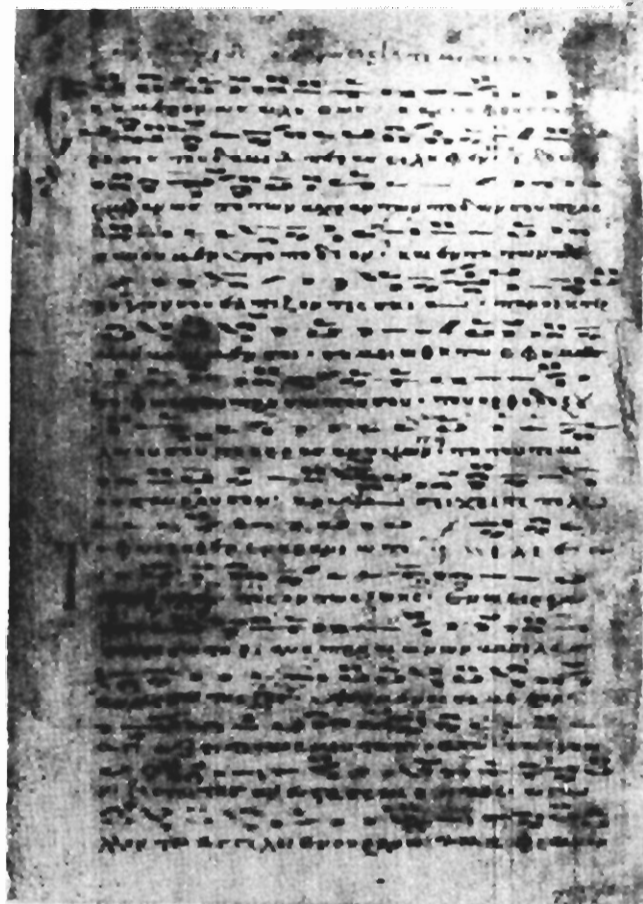


L'Office de Noël, planşa I

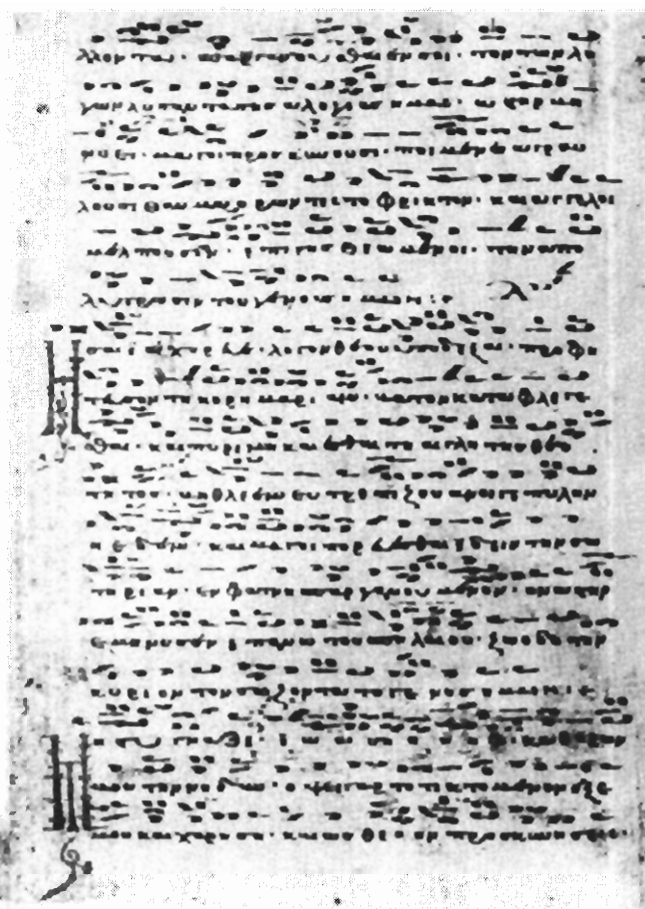
(Ms. Δα XIV, Grotta ferrata. Fol. 228 și 229 — sec. XI.

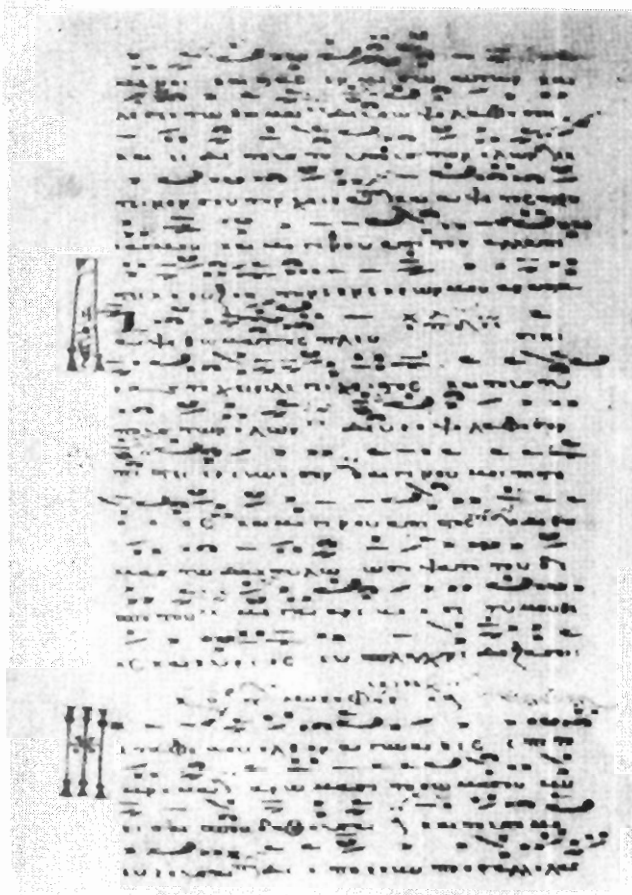
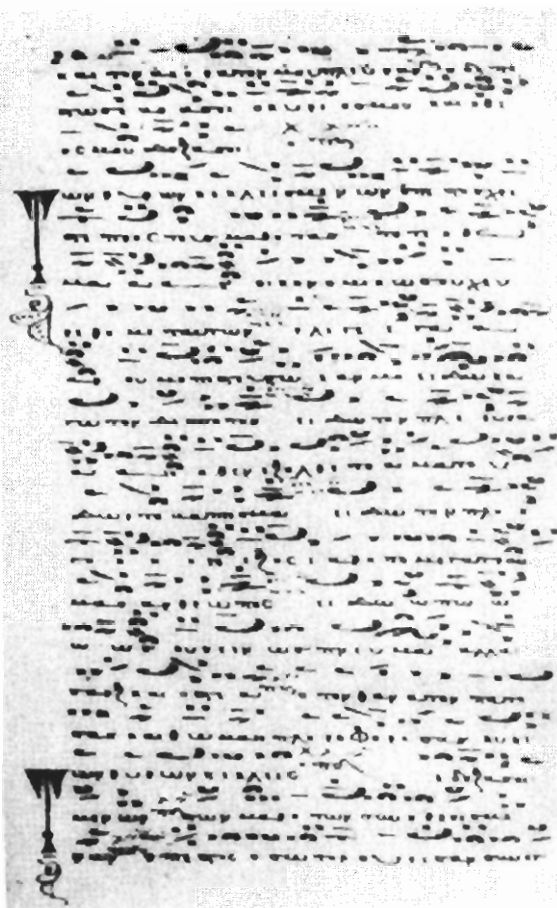
După I. D. Petrescu)

Isaia dăntuiește. Fol. 88v.
 (Ms. 953 al Academiei R.S.R.
 sec. XIII—XIV)



Astăzi cu adevărat. Stihiră la 14 septembrie. Fol. 12v.



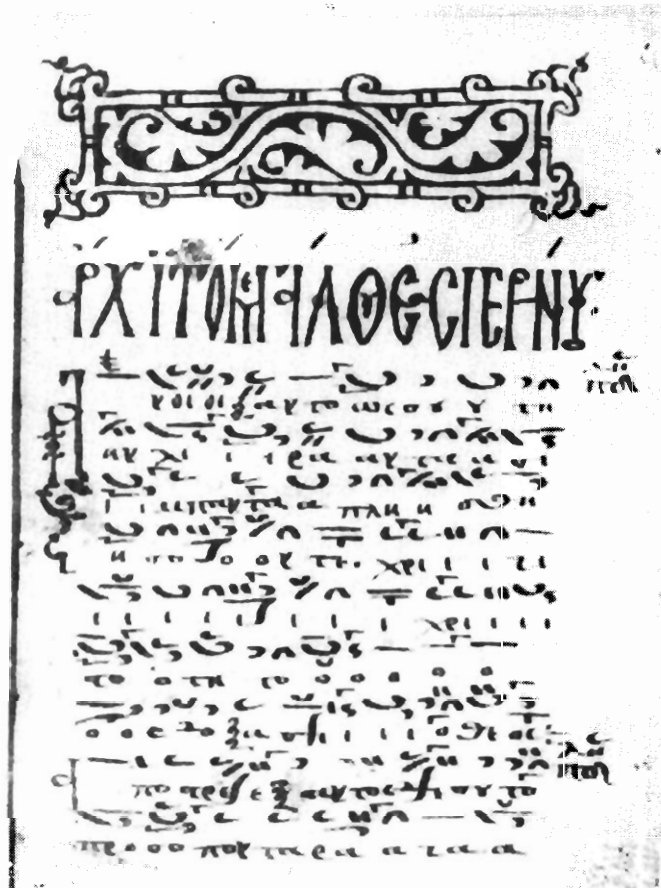
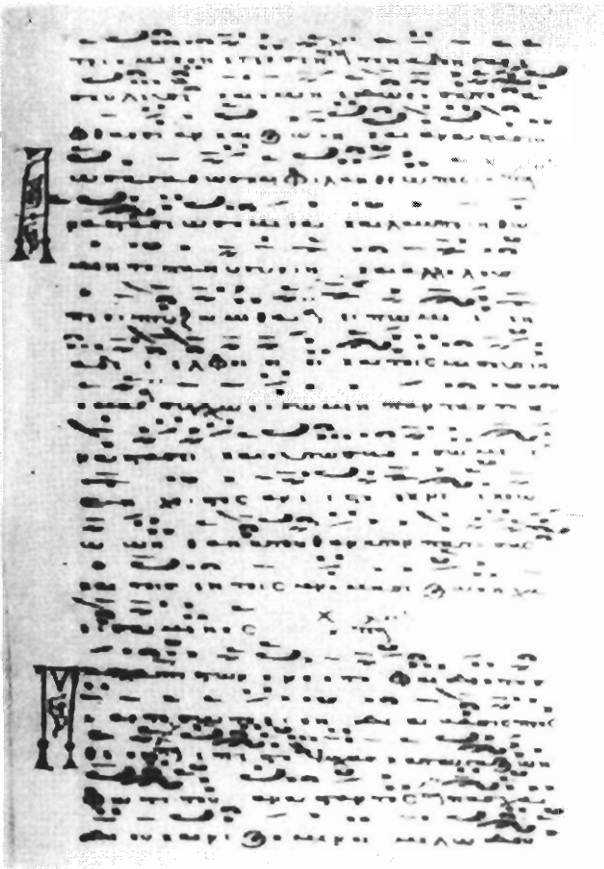


Ușile fiind încuiate. Stihiră la duminica Tomei. Fol. 296r și v

(Ms. IV 39 al Bibliotecii Centrale a Universității
din Iași — sec. XIII—XIV)

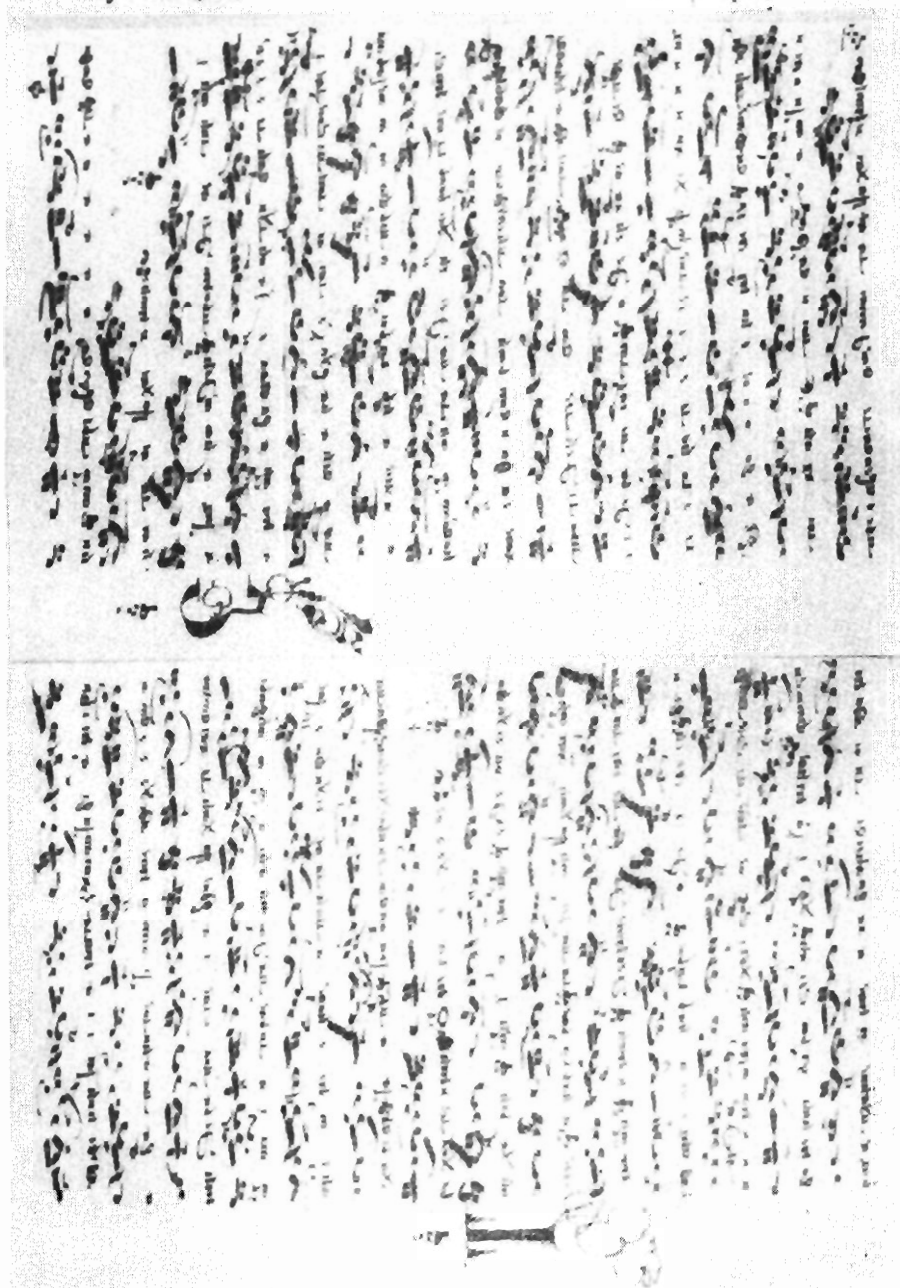
Ziua învierii. Fol. 292r

(Ms. IV 39 al Bibliotecii Centrale
a Universității din Iași — sec. XIII—XIV)



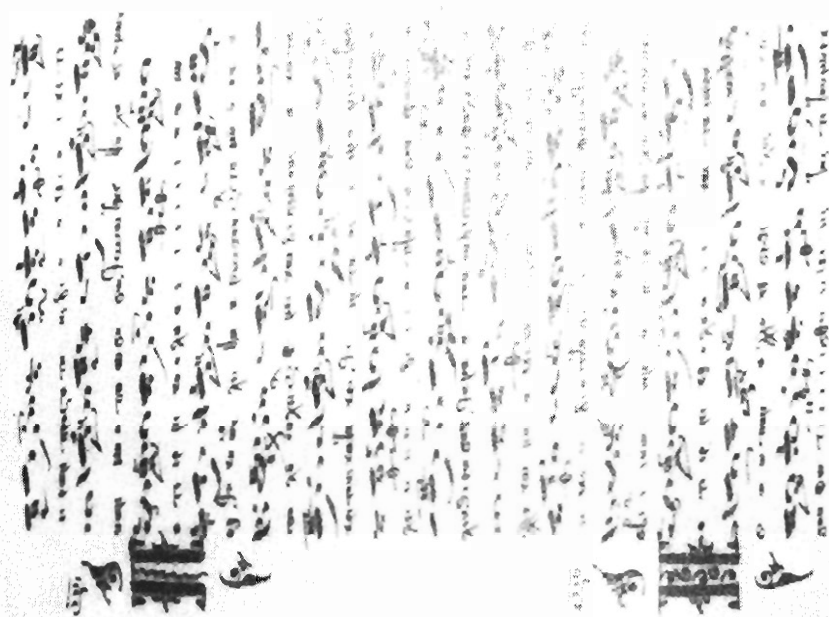
Anixandarele. Fol. 2r

(Ms. 101 al Academiei R.S.R. — începutul sec. XVI)



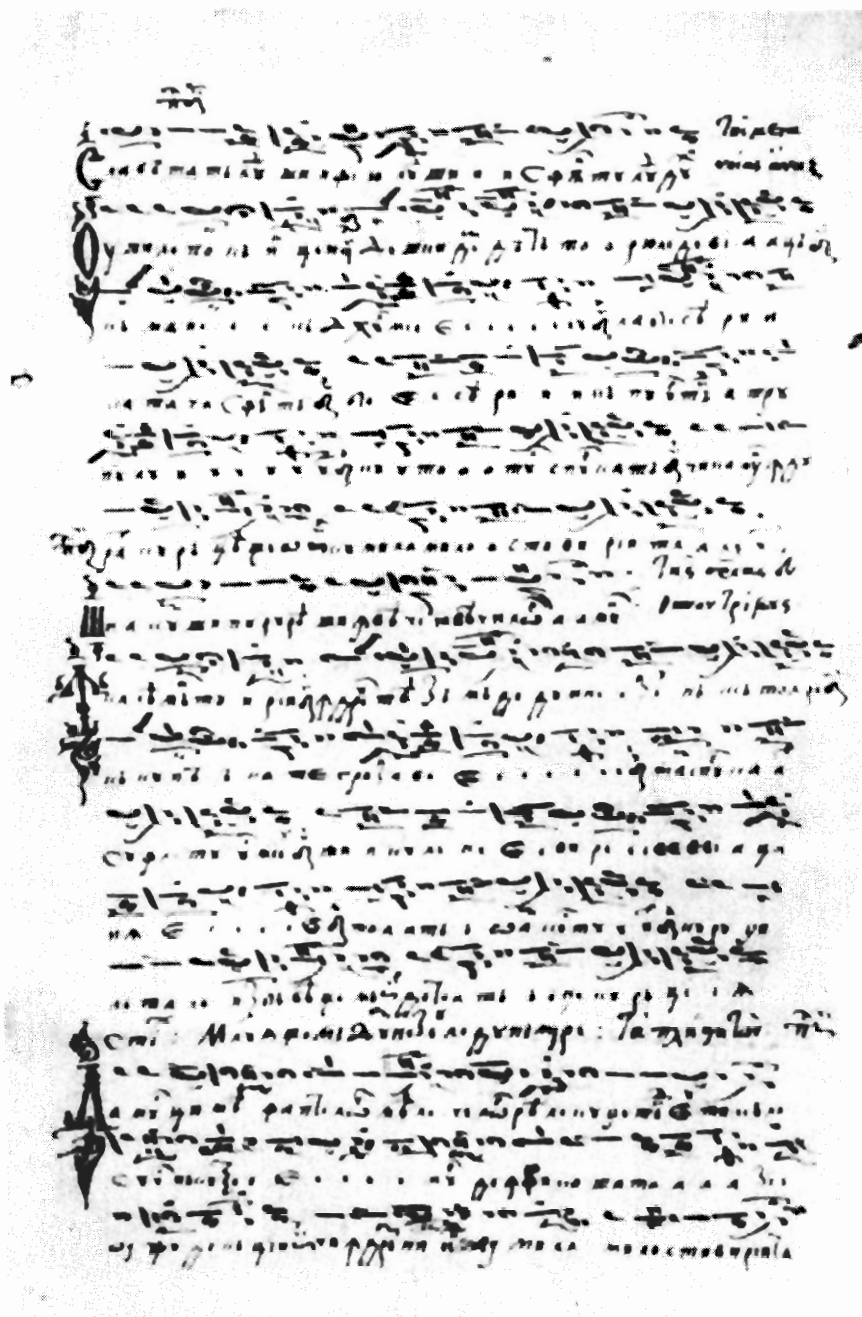
Stihiră la 1 noiembrie. Fol. 48v și 49r

(Ms. A. Toma — sec. XVII. Biblioteca proprie)



Stihiră la Sf. Niculae. Fol. 123v

(Ms. A. Toma — sec. XVII. Biblioteca proprie)



Ușile pocăinței. Fol. 43v

(Ms. rom. 61, din Biblioteca Academiei R.S.R. — sec. XVIII)

PARTEA II

SEMNELE VOCALICE. ÎNĂLȚIMEA SUNETULUI. INTERVALELE

Vechea notație muzicală, despre care am vorbit mai pe larg în partea întâi, a fost folosită pînă la începutul secolului XIX, cînd Mitropolitul Hrisant, împreună cu psaltii Hurmuziu Hartofilax și Grigore Levitul au purces la reforma ei. Deși în 1814 reforma avusese loc, totuși cercetătorii o socotesc terminată la 1821, dată cînd apare lucrarea teoretică a lui Hrisant, intitulată *Isagoghi is to theoretikon ke pratikon tis ekklesiastikis musikis*. Reforma a introdus un sistem de solfegiere ca în Apus, cu ajutorul denumirii înălțimii sunetelor — pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa (*re, mi, fa, sol, la, si, do, re*) — reducînd în același timp și numărul sunetelor ascendente și descendente, precum și numărul semnelor dinamice și expresive, și fixînd tactul și scările diferitelor glasuri. În felul acesta, între muzica veche și noua formă adoptată, s-a produs un gol — o ruptură de trecut — care nu mai dă posibilitatea cunoșcătorilor muzicii de azi să cînte de pe notația veche, cu toate că, în linii mari, notația nouă simplificată, a păstrat și după reformă glasurile și formulele melodice.

În actuala muzică bisericească, semnele care ne arată înălțimea sunetelor se numesc *semne voca-lice*; sînt o parte din semnele notației vechi păstrate pînă azi cu aceeași însemnare. Ele se împart în suitoare — *oligonul, petasti, două chentime, chentima și hypsili* — și coboritoare — *apostroful, iporoi, elafonul și hamili*. La acestea se adaugă *isonul*, care nu face parte nici din primul, nici din al doilea grup de mai sus, întrucît repetă sunetul anterior. *Petasti* se va transcrie cu accentul >, după cum se obișnuiește astăzi. (Vezi tabloul semnelor de notație din Partea I.)

Tabloul semnelor vocalice (simple)

Felul semnelor	Denumirea	Forma	Intervalul	Transcrierea	Obs.
a) Suitoare	<i>oligonul</i>		secundă obișnuită		
	<i>petasti</i>		secundă accentuată		
	<i>două chentime</i>		secundă de intensitate slabă		
	<i>chentima</i>		terță		
	<i>hypsili</i>		cvintă		

Felul semnelor	Denumirea	Forma	Intervalul	Transcrierea	Obs.
b) coboritoare	<i>apostroful</i>		secundă		
	<i>iporoi</i>		două secunde		
			treptat		
	<i>elafronul</i>		terță		
	<i>hamili</i>		cvinta		
c) Nici suitoare, nici coboritoare	<i>isonul</i>		unisonul		Repetă sunetul antecedent

Întrucît în transcrierile psaltice făcute la noi (Gavriil Musicescu, Nicolae Lungu etc.) s-a luat ca unitate de timp pătrimea, vom proceda și noi la fel, deși, pentru unitatea lucrării, s-ar cere să folosim optimea. Nu am făcut acest lucru, pentru a deprinde pe cercetători cu transcrierile făcute pînă acum la noi. În definitiv, unitatea de timp folosită, fie optime, fie pătrime, nu modifică cu nimic nici ritmul și nici intonația unei melodii. De aceea, vom da și cîteva exemple în care unitatea de timp va fi optimea.

Ca și în muzica veche, la baza acestei muzici stau cele trei principii:

1. valoarea de un timp pentru fiecare semn;
2. intervalul raportat la nota precedentă;
3. înălțimea absolută a sunetului.

Exemplul următor ne va lămuri aplicarea acestor principii



Același exercițiu, avînd optimea ca unitate de timp.



Semnul $\overset{v}{h}$ de la începutul liniei melodice este mărturia lui ni (*do*), de la care se va calcula primul semn, *isonul*. Cum *isonul* repetă sunetul anterior, rezultă că sunetul ni (*do*), indicat de mărturie va fi repetat și de ceilalți doi *isoni* următori. Semnul notat cu cifra 4 deasupra este *oligonul* — secundă obișnuită, ascendentă — care, raportat la *isonul* dinainte (*do*), ne indică sunetul *re*. Semnul cu cifra 5 este secundă ascendentă, *mi*, fiindcă, raportat la *oligonul* antecedent (*re*), ne indică pe *mi* ș.a.m.d. Semnul cu cifra 11, *apostroful* — secundă descendentă — raportat la *isonul* antecedent (*sol*) ne indică sunetul *fa*, semnul cu cifra 12 este *mi*, secundă descendentă ș.a.m.d.

Un alt exemplu în care notația folosește tot cele trei semne: *isonul*, *apostroful* și *oligonul*.



Aceeași melodie transcrisă cu optimi



Melodia este alcătuită din două linii melodice. Prima are mărturia inițială ni (*do*), deci, primul sunet va fi pa(*re*), și, în raport cu acesta, se va calcula *apostroful* următor ni(*do*) etc. La sfârșitul primei linii melodice întâlnim mărturia lui vu(*mi*). Aceasta înseamnă că solfegierea (paralaghia) primei linii melodice trebuie să se termine cu nota *mi*. „Am ieșit la mărturie“, cum se spune. În caz contrar, înseamnă că s-a greșit solfegierea și, prin urmare, trebuie repetată. De aici se vede caracterul „relativ“ al acestor semne de notație.

A doua linie melodică are la început mărturia lui vu(*mi*), și la sfârșit, mărturia lui ni (*do*). Ținând seama de mărturia vu(*mi*), *oligonul* următor va fi *fa*, *apostrofii* — *mi*, *re*, *isonul* — *re* etc. Numai ieșirea la mărturia ni(*do*), de la sfârșitul melodiei, ne va arăta că am intonat exact și cea de a doua linie melodică.

În rezumat, *semnele vocalice reprezintă intervale relative, care, raportate la mărturie sau la semnul precedent, ne dau înălțimea absolută a sunetului.*

CHENTIMELE ȘI IPOROI. SECUNDELE

În grupul semnelor vocalice am văzut că secunde ascendente sînt de trei feluri: *oligonul*, secundă de intensitate potrivită, *petasti*, secundă accentuată, și *două chentime*, secundă slabă. La rîndul lor, secunde descendente sînt: *apostroful*, o secundă, și *iporoi*, două secunde, treptat. Iată un exemplu în care vom folosi toate felurile de secunde:



În locurile notate cu cifrele 1 și 3 se cîntă întîi *oligonul*, apoi *chentimele*, un sunet slab, sprijini t pe *oligon* și prelungind silaba care ar fi scrisă sub el, iar în locul notat cu cifra 2, se intonează două secunde descendente treptat și legate.

Petasti l-am transcris neornamentat, așa cum este în muzica veche și în execuția moldovenească. Anton Pann îl ornamează ca și cum ar avea *antichenoma*.¹

Glasul VIII (modul *do*) $\lambda \pi e'' N_1$ (plagalul IV, $\pi i = do$)



Deasupra melodiei dăm glasul în care se va cînta. Noi am ales glasul VIII, pentru exemplificare corespunzător modului de *do*, care are cheia ca în muzica veche: literele *pl* suprapuse, prescurtare a cuvîntului plagal, și numărul de ordine al modului IV (corespunzător glasului VIII).

În locurile notate cu cifrele 1 și 2, se cîntă *oligonul*, apoi *chentimele*, iar la cifra 3, se execută mai întîi *chentimele* și apoi *oligonul*. Uneori, *chentimele* se scriu și după *ison* și după *oligon*. Ele însă nu au niciodată scrisă silabă dedesubt.²

¹ Pann Anton, *Bazul teoretic și practic*, p. 196.

² Idem, p. 190 și urm.



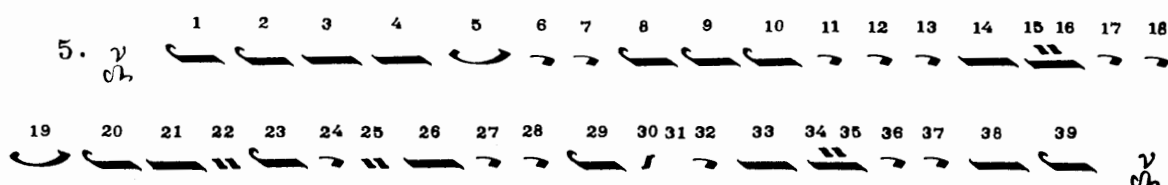
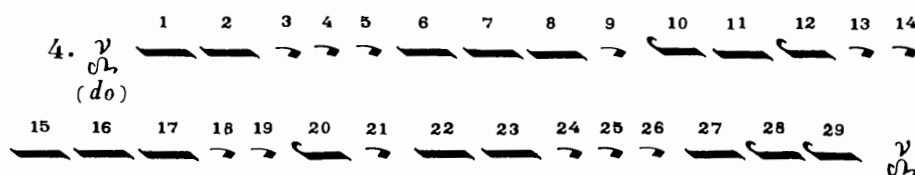
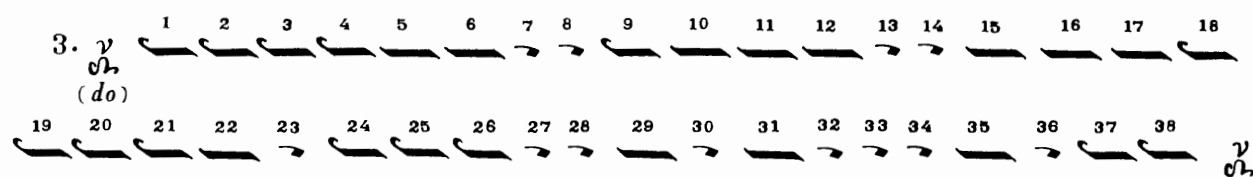
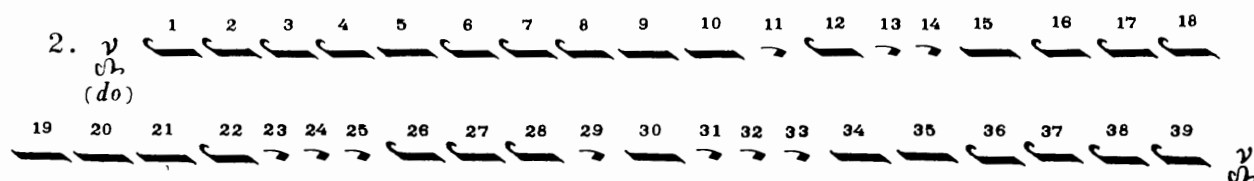
Din aceste exemple rezultă că *chentimele* se scriu *dedesubtul sau deasupra oligonului*. În primul caz, se cîntă *chentimele* înaintea *oligonului* pe care se sprijină, iar în cazul al doilea, se cîntă mai întîi *oligonul* și apoi *chentimele*.

Exerciții

Să se transcrie pe notație psaltică următoarea melodie:



Să se transcrie în notație apuseană:



Să se transcrie în notație psaltică:



Se scrie întâi glasul și cheia lui, apoi mărturia ni(*do*), după care vor urma intervalele, iar la sfârșit, se va scrie din nou mărturia ni(*do*).

TABLOUL TUTUROR INTERVALELOR

Grupul	Denumirea	Forma semnelor ascendente		Forma semnelor descendente	
		neaccentuate	accentuate	neaccentuate	accentuate
a. simple	Unison				
	Secunde				
	Terțe				
	Cvarte				
	Cvinte				
	Sexte				
	Septime				
	Octave				
b. reduplicate	Nona				etc.
	Decima				"
	Undecima				"
	Duodecima			etc.	"
	13 - ma			"	"
	14 - ma			"	"
	15 - ma			"	"
	16 - ma			"	"

Din acest tablou rezultă că, un semn suitor, care are deasupra lui un *ison* sau un semn coborîtor, acordă intensitatea semnului de deasupra, el rămînînd mut.

Exercițiu de citire cu terțe

Gl.VIII *ni* (do)



cvarte



cvinte



septe



septime și octave



1. Octava ascendentă (*oligon, chentime și hypsili*), raportată la mărturia lui ni (*do*), este *do'*; 2, 6, 8, 10. semnele au o virguliță deasupra sau dedesubt (*clasma*) care prelungește sunetul cu un timp; 3. octavă descendentă: *elafron* cu *apostrof* la mijloc și *hamili* deasupra; 4. octavă ascendentă accentuată: *petasti, chentima* la mijloc, sub *hypsili*; 5. septimă ascendentă accentuată: *petasti* și *chentima* deasupra, înaintea lui *hypsili*; 7. sextă ascendentă: *oligon* și *hypsili* deasupra, la stînga; 9. septimă descendentă: *elafron* și *hamili* deasupra.

Cel mai des întrebuințate sînt intervalele simple, iar cele reduplicate apar foarte rar.

Dăm mai jos un exercițiu care cuprinde intervale ascendente și descendente simple. La alcătuirea lui s-a avut în vedere ca alături de intervalul ascendent să fie scris intervalul descendent respectiv. Semnele care au o virgulă deasupra (*clasmă*) sînt egale, fiecare, cu o doime, adică li s-a adăugat un timp.

U - ni - son se - cun - da ter - ta cvar - ta cvin - ta sex - ta

sep - ti - ma și oc - ta - va U - ni - son se - cun - da ter - ta

cvar - ta cvin - ta sex - ta sep - ti - ma și oc - ta - va

Să se transcrie următoarele melodii:

7. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23
ușor

8. Gl. *ni (do)*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

9. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23
ușor

10. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
(do) 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

11. γ σ_h

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 γ σ_h

12. γ σ_h

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 γ σ_h

13.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

14. γ σ_h

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 Δ_{11}^{γ} σ_h 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 γ σ_h 30 31 32

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 Δ_{11}^{γ} σ_h (sol) 43 44 45 46 47 48 49 γ σ_h

15. γ σ_h

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 Δ_{11}^{γ} σ_h

15 16 17 18 19 20 21 22 γ σ_h 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41 42 43 Δ_{11}^{γ} σ_h 44 45 46 47 48 49 50 γ σ_h

SEMNELE DE DURATĂ

Pentru a modifica durata sunetelor, în psaltichie, ne servim de câteva semne numite *temporale*. Ele se scriu deasupra sau dedesubtul semnelor vocalice.

Clasma → mărește durata notei cu un timp.¹

Apli • idem.

Gorgonul ← împarte timpul în două.

Argonul → are funcție de *gorgon* și *clasma*: transformă primele două note în optimi și mărește durata ultimei note cu un timp. *Gorgonul* se referă la *chentime*.

Cu ajutorul acestor patru semne, scrise în diferite combinații, se obțin ritmuri variate.

Clasma se scrie singură deasupra sau dedesubtul unui semn, prelungindu-i durata cu încă un timp.

Apli, scris sub notă, mărește durata notei cu încă un timp. Cu ajutorul lui *apli* multiplicat, putem

scrie orice valoare de notă mai mare decât o pătrime: $\underset{\cdot}{\curvearrowright} = \text{do}$ $\underset{\cdot\cdot}{\curvearrowright} = \text{do}$ $\underset{\cdot\cdot\cdot}{\curvearrowright} = \text{do}$ $\underset{\cdot\cdot\cdot\cdot}{\curvearrowright} = \text{do}$ etc.

Gorgonul transformă un timp în două. De exemplu: $\overset{\gamma}{\curvearrowright} \text{do}$ $\overset{\gamma}{\curvearrowright} \text{re}$ $\overset{\gamma}{\curvearrowright} \text{mi}$ $\overset{\gamma}{\curvearrowright} \text{re}$ $\overset{\gamma}{\curvearrowright} \text{do}$ $\overset{\gamma}{\curvearrowright}$ Fără

gorgon, *re* și *mi* ar fi pătrimi. Când se scrie *gorgon* pe *mi*, atunci *re* și *mi* s-au contopit într-un timp, deci două optime: prima optime, accentuată, este *re*, iar a doua optime, neaccentuată, este *mi*. Cu alte cuvinte, *când avem o notă cu gorgon, acea notă este optimea a doua, iar nota dinaintea gorgonului, optimea întâi*.

Un exemplu ne va lămuri mai bine întrebuințarea acestor semne.



¹ Anton Pann ornamentează *clasma* ca și cum ar fi scris un *omalon* sub *oligon*. (Vezi *Bazul teoretic și practic*, p. 195.) În lucrarea de față, *clasma* este transcrisă fără ornament, cum a fost în muzica veche și cum se execută în Moldova.



Același exercițiu transcris cu optimi.



1. Ni cu *gorgon* este optimea a doua. Prima optime lipsește — este o anacruză. De aceea, această notă se cântă o dată cu ridicarea mâinii, ca și cum s-ar cânta optimea a doua a timpului al doilea din măsura $\frac{2}{4}$; 2. două *chentime* sub *oligon* și *gorgon* deasupra. Se cântă întâi *chentimele* și apoi *oligonul*. Când avem această combinație de semne cu *gorgon*, acesta dă valoare de optime *chentimelor* și anume de a doua optime, iar prima optime este semnul precedent, în cazul de față, *oligonul* cu *chentima* în dreapta. Se va cânta terța, *mi*, o dată cu lăsarea mâinii în jos, *chentimele* (*fa*), la ridicarea mâinii, iar *oligonul* (*sol*), în jos; 3. *gorgonul* pe *fa* face ca nota *sol*, antecedentă, să fie prima optime, iar *fa* cu *gorgon*, a doua. Prima se execută coborînd mîna, iar a doua, cu *gorgon*, în sus; 4. idem; 5. *oligonul* cu două *chentime* deasupra și *gorgon*. Acesta din urmă se referă la *chentime*. *Oligonul* capătă valoarea de optime (prima) și se cântă la coborîrea mîinii, iar *chentimele*, optimea a doua, și se execută la ridicarea mîinii. Totdeauna când *gorgonul* este scris deasupra unei combinații de *oligon* și *chentime* sau el se referă la *chentime*; 6. *clasma* a mărit durata notei cu un timp; 7. *isonul* (*sol*) corespunde cu coborîrea mîinii, și *apostroful* (*fa*) cu *gorgon*, cu ridicarea mîinii; 8. *isonul* deasupra lui *petasti*. Se cântă numai *isonul*, iar *petasti* dă numai accentul; 9. *apostroful* cu *gorgon* corespunde cu optimea a doua, cîntată la ridicarea mîinii, iar *ison* cu *petasti*, prima optime, și se cântă la coborîrea mîinii; 10, 11, 12, 13. optimi; 14. *apostroful* cu *apli* — s-a mărit valoarea notei cu un timp; 15 — 20. optimi; 21. *elafron* cu trei *apli*. *Elafronul*, un timp, plus trei timpi adăugați de *tripli*.

Gl. VIII. $\lambda c \lambda$ ni (do)



1. *Gorgonul* se referă la *chentime*. Se cântă întâi *oligonul* (*la*), ca primă optime, la coborîrea mîinii, și *chentimele* cu *gorgon* (*si*), a doua optime, la ridicarea mîinii; 2. *oligonul* (*do*), prima optime, la coborîrea mîinii, și *elafronul* (*la*) cu *gorgon*, la ridicare; 3. *isonul* deasupra lui *petasti*.

Se cîntă *isonul* accentuat, iar *petasti* rămîne mut; 4. *gorgonul* se referă la *chentime*. Se cîntă prima optime *oligonul* dinainte, *chentimele*, ca a doua optime, iar *oligonul* de deasupra lor, ca o notă de un timp; 5. *gorgonul* scris deasupra lui *iporoi*. *Gorgonul* se referă la prima secundă coboritoare a lui *iporoi* pe care o transformă în optimea a doua, iar *apostroful* dinaintea lui *iporoi* este prima optime.

Regulă. *Gorgonul* scris deasupra lui *iporoi* se referă la prima secundă coboritoare a lui, pe care o transformă în optimea a doua, aceasta fiind și purtătoarea *gorgonului*.

6. *gorgonul* pe *apostrof*. Corespunde cu optimea a doua (*do*), iar optimea primă este a doua secundă din *iporoi* (*re*); 7. *gorgon* pe *iporoi*. Prima secundă a lui corespunde cu optimea a doua (*do*), iar *isonul* dinaintea lui, adică nota *re*, este optimea primă. Secunda a doua din *iporoi* (*si*) este pătrime; 8. *oligonul* cu *gorgon* (*si*), optimea a doua, iar *apostroful* precedent (*la*) este prima optime; 9. *oligonul* cu doi *apli* (*dipli*) este egal cu o doime cu punct; *oligonul*, un timp, plus doi timpi rezultați din cei doi *apli*.



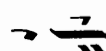
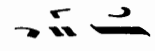
1. *Gorgonul* aflat deasupra *isonului* îl face pe acesta o anacruză; 2. *oligon* și deasupra două *chentime* cu *gorgon*. *Oligonul*, prima optime, iar *chentimele*, a doua optime; 3. *apostroful* și două *chentime* scrise deasupra *oligonului*. Cunoscînd regula — un semn coborîtor sau *isonul* scris deasupra unui semn suitor, acesta din urmă rămîne mut și dă intensitatea semnului coborîtor sau *isonului*. În cazul de față, se va cînta întîi *apostroful*, apoi cele două *chentime*, iar *oligonul* de dedesubt rămîne mut; 4. se cîntă numai *isonul* cu accent. *Petasti* este mut; 5. *oligonul* corespunde cu prima optime, și *chentimele*, cu a doua; 6. *apostroful* și *chentimele* cu *gorgon* deasupra *oligonului*. *Apostroful*, prima optime, și *chentimele*, a doua. *Oligonul* nu se cîntă; 7, 8. *apostroful* cu *clasmă* ar trebui să țină două bătăi. Din cauza notei următoare cu *gorgon*, *apostroful* cu *clasmă* se scurtează, devenind pătrime cu punct, iar nota următoare cu *gorgon*, optime. De aici regula: un semn cu *clasmă* sau cu *apli*, urmat de o notă cu *gorgon*, primul corespunde cu o pătrime cu punct, iar al doilea, cu o optime; 9. *do*, prima optime, și *si*, a doua; 10. ca în cazul de la nr. 6; 11. *apostroful* lîngă *elafron* e socotit ca avînd *gorgon*, deși nu este scris. În acest caz, *apostroful* este optimea a doua, nota precedentă corespunde cu prima optime, iar *elafronul*, în loc să coboare două trepte, după regula generală, face excepție, coborînd o secundă. Și pentru că are *clasmă*, i se mai adaugă un timp. *Elafronul* cu *apostrof* înainte, alături, se folosește cînd are silabă dedesubt, în cazul cînd nu are, se folosește *iporoi* cu *gorgon*.

Regulă. Apostroful lângă elafon se consideră că are gorgon, iar elafonul coboară o secundă 

Apostroful scris departe de elafon coboară o secundă, fără gorgon, și elafonul, o terță  12, 13. oli-

gonul, prima optime, chentimele cu gorgon, a doua; 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21. la fel ca în cazurile de la nr. 7, 8, adică, semnul cu clasmă este egal cu pătrime cu punct, iar semnul cu gorgon, cu o optime; 22, 23, 24. aceeași situație. Gorgonul de la iporoi se referă la prima secundă descendentă care este optimea a doua. Înaintea lui iporoi este o notă cu clasmă care, din cauza gorgonului următor, s-a scurtat, devenind pătrimă cu punct, iar prima secundă descendentă din iporoi cu gorgon este optime. Când iporoi are apli, acesta se referă la sunetul al doilea care se prelungește cu un timp; 25. oligonul cu gorgon (re), optimea a doua, iar optimea primă (do), partea inferioară din iporoi; 26. do, un timp, plus trei apli, egal cu o notă întreagă.

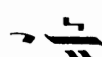
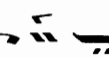
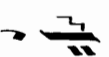
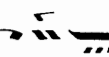
Argonul este o combinație de gorgon și apli; plasat pe oligon și două chentime:

 =  are valoare de gorgon pentru chentime, iar pentru oligon produce efectul

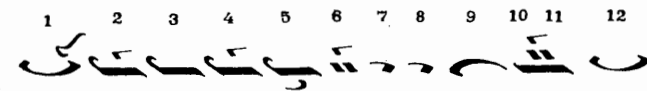
lui apli sau al clasmei.

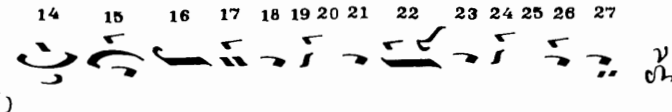
Cu alte cuvinte, chentimele corespund cu optimea a doua, iar oligonul capătă valoare de doime

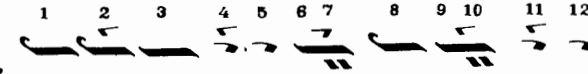
. Dacă dorim ca oligonul să capete trei timpi, argonul se scrie astfel:

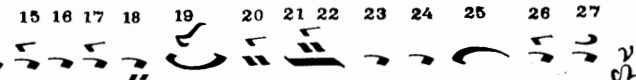
 =  = . iar pentru patru timpi, astfel:  =  = 

Exerciții de transcriere și paralaghie.

16. 

13 
(sol)

17. 

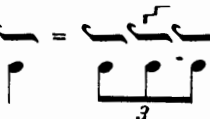
13 
(sol)

18. 

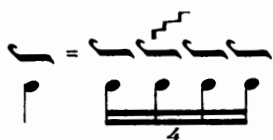
14 

SUBDIVIZIUNILE TIMPULUI

Am văzut că fiecare semn vocalic reprezintă un timp, corespunzător cu o pătrime. La rîndul său, timpul se împarte în două optime, cea de a doua optime primind *gorgonul*. De aceea, nota anterioară *gorgonului* devine prima optime, și cea cu *gorgon*, a doua. Un timp se poate împărți însă în mai multe părți. Dacă-l împărțim în trei, pentru a obține un triolet, ne servim de o combinație a *gorgonului* numită *digorgon*, care este reprezentat prin două *gorgoane* suprapuse. Cele două *gorgoane* se scriu pe a doua notă $\text{—} = \text{—} \text{—}$ a trioletului. În acest caz, cei trei *isoni* (pot fi și alte



semne) se execută coborînd și ridicînd mîna: primul semn, în jos, iar al doilea și al treilea, în sus. Pentru împărțirea timpului în patru, vom scrie, pe al doilea semn, trei *gorgoane* suprapuse;



se va cînta, la coborîrea mîinii, primul *ison*, iar ceilalți trei *isoni*,

la ridicarea mîinii. Împărțirea timpului în cinci se scrie astfel:



iar în șase:



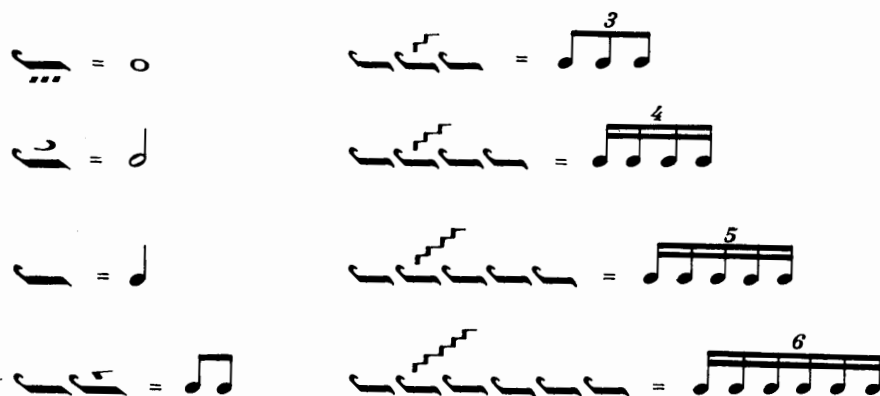
De aici rezultă următoarea regulă: *se vor cînta la o*

bătăie atîtea note cîte gorgoane sînt, plus prima notă dinaintea gorgoanelor.



1. *Apostroful (si)* are *digorgon*, deci vor fi cîntate trei semne la o bătaie: primul, dinaintea *gorgoanelor*, al doilea, cu *gorgoanele*, și al treilea, fără *gorgon*, formînd un triolet; 2. *ison (re)*, urmat de *iporoi* cu două *gorgoane*: triolet — *isonul (re)*, *iporoi (do, si)*; 3. *ison* cu *clasmă* urmat de *apostrof* cu *gorgon*: pătrime cu punct, optime; 4. *petasti* urmat de trei *apostrofi* cu *trigorgon*: se cîntă patru note, începînd cu cea dinaintea *gorgoanelor*, adică cu *petasti (la)*; 5. *oligonul* urmat de cinci *gorgoane*; se vor cînta șase note la o bătaie, începînd cu *oligonul* dinaintea *gorgoanelor*; 6. *ison* urmat de *apostrof* cu *gorgon* și doi *apli*; *isonul*, prima optime, *apostroful*, a doua optime, care își prelungește durata cu doi timpi, prin cei doi *apli*.

Tabloul valorilor de note simple



Exerciții de transcriere și paralaghie

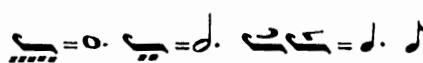
Gl. ni (do)

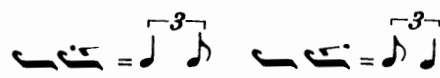
19. vu (mi)

20.

VALORILE NOTELOR PUNCTATE

Ca și în muzica apuseană găsim în psaltichie valori de note punctate. Știind că în psaltichie punctul (*apli*), scris sub o notă, îi mărește valoarea cu un timp, vom avea următoarele valori punctate:

 Pentru a nota subdiviziunile punctate ale unui timp, ne vom servi de *gorgon* cu puncte (*apli*) scrise înaintea sau în urma lui. Dacă *gorgonului* i se pune un punct (*apli*) înainte, atunci este împărțit în trei (triolet); semnul dinaintea *gorgonului* va avea valoarea cea mai lungă, de două treimi de timp — adică, o pătrime — iar semnelui cu *gorgon* cu punct înainte

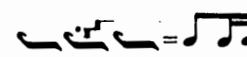
îi rămîne numai o treime de timp, adică, o optime. 

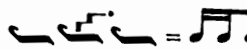
Mutat punctul în dreapta *gorgonului*, se schimbă și valorile: prima notă este o optime, iar cea cu *gorgon*, o pătrime. Acest principiu se aplică la toate subdiviziunile punctate ale timpului. Exemplu:



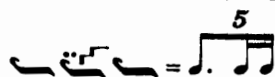
Dacă punctele (*dipli*) se scriu la dreapta *gorgonului*, atunci valorile se inversează: prima notă este șaisprezecime, iar a doua, optime cu punct.

Cînd sînt două *gorgoane*, timpul se împarte în trei (triolet). Punîndu-se un punct (*apli*) înaintea primului *gorgon*, timpul se împarte în patru. Nota dinaintea *gorgoanelor* are valoarea cea mai mare

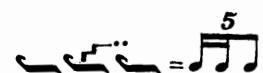
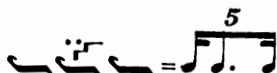
(o optime); următoarele două sînt șaisprezecimi:  Dacă punctul este pus

la dreapta celui de al doilea *gorgon*, formula este inversă  Cînd punem *apli*

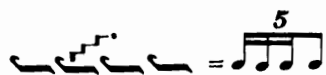
la vîrfurile *gorgonului* al doilea  atunci nota a doua este mai lungă, iar cele două, laterale, sînt șaisprezecimi.



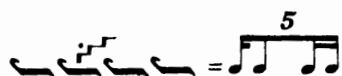
Doi *apli* scriși înaintea primului *gorgon*. Dublul *gorgon* cu *dipli* împarte timpul în cinci. Punctele fiind înaintea primului *gorgon*, înseamnă că valoarea cea mai mare o are semnul dinaintea *gorgoanelor*, corespunzător cu o optime cu punct, iar celelalte două semne valorează fiecare cîte o șaisprezecime. Scrise la coada sau înaintea *gorgonului* al doilea, punctele dau

valori inverse:  

Trigorgonul cu *apli*,  scris în fața primului *gorgon*: timpul este împărțit în cinci (cvintolet). Prima notă are valoare de optime, și celelalte trei note de cîte o șaisprezecime, fiecare.

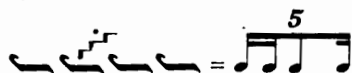


Punctul așezat după ultimul *gorgon* inversează valorile.



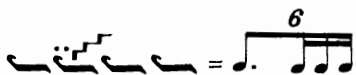
rea celei de a doua note.

Punctul așezat înaintea *gorgonului* al doilea prelungește valoarea



rea celei de a treia note.

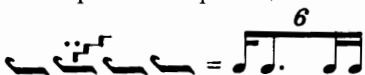
Punctul așezat înaintea *gorgonului* al treilea prelungește valoarea



Trigorgonul cu doi *apli* împarte timpul în șase, din care primul *ison* va avea valoarea de optime cu punct, ceilalți trei *isoni*, câte o șaisprezecime, fiecare.

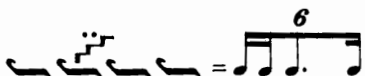


Cei doi *apli* scriși după ultimul *gorgon* prelungesc ultima notă, adică optime cu punct, iar cele trei note anterioare, câte o șaisprezecime, fiecare.



celei de a doua note.

Doi *apli* înaintea *gorgonului* al doilea prelungesc valoarea



celei de a treia note.

Doi *apli* înaintea *gorgonului* al treilea prelungesc valoarea

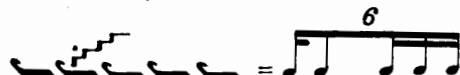
Patrugorgonul cu *apli* înainte împarte timpul în șase. Din cele cinci note, una va fi mai lungă, iar celelalte mai scurte, după cum este așezat punctul (*apli*).



prima notă mai lungă



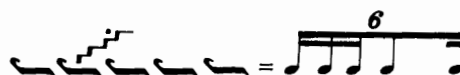
ultima notă mai lungă



nota a doua mai lungă



nota a treia mai lungă



nota a patra mai lungă

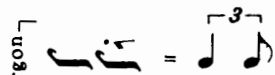
Tabloul valorilor punctate

Apli și *dipli*

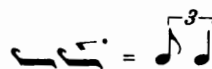
Înaintea gorgoanelor.

La mijlocul gorgoanelor.

La coada gorgoanelor.



—



—

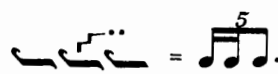
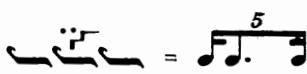
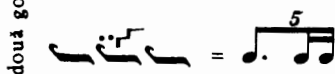
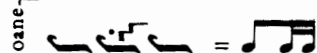
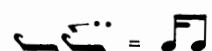


Diagram illustrating the relationship between the number of gorgoane (G) and the number of notes (N) in a measure, categorized by the number of gorgoane (trei or patru) and the number of notes (5 or 6).

trei gorgoane

- 5 notes: $G = 5$
- 6 notes: $G = 6$

patru gorgoane

- 5 notes: $G = 5$
- 6 notes: $G = 6$

*Regulă. Numărul gorgoanelor, plus unu, ne dă numărul notelor la un timp, începînd cu cea dină-
 intea gorgoanelor. Numărul gorgoanelor adunate cu numărul punctelor, plus unu, ne dă numărul subdivi-
 ziunilor unui timp. Numărul de ordine al gorgonului cu punct ne arată a cîta notă este mai lungă.*

Exemplu de folosirea gorgoanelor cu apli și dipli :

Gl. $\lambda \pi \omega$

Diagram illustrating the use of gorgoane (G) and notes (N) in a musical sequence, numbered 1 through 24. The sequence is divided into four groups of six notes each, with various gorgoane and notes indicated above and below the staff.

Group 1 (Notes 1-6): $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$

Group 2 (Notes 7-12): $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$

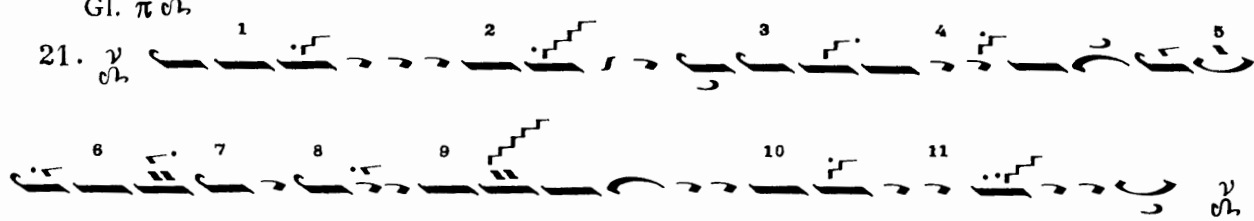
Group 3 (Notes 13-18): $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$

Group 4 (Notes 19-24): $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$, $G = 5$, $G = 6$

1. Patru *gorgoane*, plus un *apli*, plus semnul din față sînt egale cu 6. Timpul este, deci, subdivizat în șase, din care, ultimele patru note sînt șaisprezecimi, iar prima, din cauza lui *apli*, aflat înaintea primului *gorgon*, capătă valoarea de optime; 2. două *gorgoane* cu *apli*. Timpul este subdivizat în patru. Ultimele două note sînt șaisprezecimi, iar prima, optime; 3 și 4. *gorgon* cu *apli*. Timpul este împărțit în trei (triolet), din care prima notă are valoare de pătrime, iar a doua, de optime, din cauza lui *apli* aflat înaintea *gorgonului*; 5. două *gorgoane* cu *apli*. Timpul este împărțit în patru, din care prima și a treia notă au valoare de șaisprezecimi, iar a doua, de optime, ca urmare a punctului (*apli*) așezat în fața celui de al doilea *gorgon*; 6 și 7. triolete. Ultima notă are valoare de pătrime, din cauza punctului aflat după *gorgon*; 8. timpul este împărțit în patru; prima notă are valoare de optime cu punct, din cauza lui *dipli* așezat înaintea *gorgonului*; 9. se calculează ca mai sus. Timpul este împărțit în șase. Prima notă este optime cu punct; 10. timpul se împarte în patru. Nota a doua are o valoare mai lungă, optime cu punct, din cauza lui *dipli* așezat la urma *gorgonului*; 11, 12. triolete cauzate de *gorgon*; 13. asemănător cu cazul de la nr. 8; 14. asemănător cu cazul de la nr. 10; 15. asemănător cu cazul de la nr. 3; 16. timpul se împarte în patru. Prima notă este optime, din cauza lui *apli* aflat înaintea primului *gorgon*; 17. trei *gorgoane* cu *apli*. Timpul se subdivide în cinci; prima notă este optime, iar celelalte trei sînt șaisprezecimi; 18. asemănător cu cazurile de la nr. 3 și 15; 19. asemănător cu cazul de la nr. 9; 20, 21, 22. asemănătoare cu cazurile de la nr. 3, 15 și 18; 23. asemănător cu cazul de la nr. 7; 24. asemănător cu cazurile de la nr. 3, 15, 18, 20, 21, 22.

Exerciții de paralaghie și transcriere

Gl. $\lambda \pi \sigma$

21. 

22. 

PAUZELE

În muzica psaltică, pauzele se notează prin combinația lui *apli* cu *varia* și *gorgonul*. Știind că *apli* reprezintă un timp, pauzele mai mari decât pătrimea se vor scrie astfel:

$\backslash \cdot$ pauză de pătrime (un timp)

$\backslash \cdot \cdot$ pauză de doime (doi timpi)

$\backslash \cdot \cdot \cdot$ pauză de doime cu punct (trei timpi)

$\backslash \cdot \cdot \cdot \cdot$ pauză de notă întreagă (patru timpi)

Pauzele mai mici decât pătrimea se obțin cu ajutorul *gorgonului* scris deasupra punctului (*apli*):

$\backslash \cdot = \gamma$ pauză de optime

$\backslash \cdot = \overset{\sim 3}{\gamma}$ pauză de o treime de timp

$\backslash \cdot = \overset{\sim 4}{\gamma}$ pauză de șaisprezecime

Efectul este invers, dacă se scrie *apli* după *gorgon*: $\backslash \cdot = \overset{\sim 3}{\gamma}$ $\backslash \cdot \cdot = \gamma$

De notat că în cazul pauzelor cu *gorgon* — de optime și șaisprezecime — valoarea de timp rămasă se adaugă timpului antecedent, prelungindu-l:

$\backslash \cdot = \text{notă} \gamma$

timpul împărțit în două optimi. Prima optime prelungește valoarea antecedentului, iar a doua este pauză.

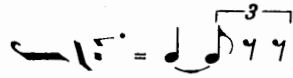
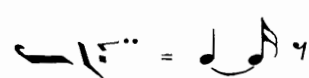
$\backslash \cdot = \text{notă} \overset{\sim 3}{\gamma}$

timpul împărțit în trei (triolet). Primele două optimi prelungesc valoarea precedentă, iar optimea a treia este pauză.¹

$\backslash \cdot = \text{notă} \overset{\sim 4}{\gamma}$

timpul împărțit în patru. Valoarea antecedentului se prelungește cu o optime cu punct, iar pauza este de șaisprezecime.

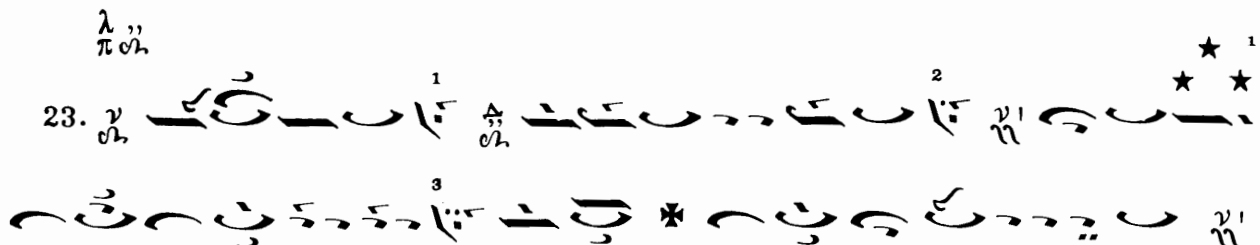
¹ Vezi Bourgault-Ducoudray, *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, p. 98.

Inversate: ex.  = 
Crucea (stavros) + este o pauză de respirație.



1. *Apostroful* cu *gorgon* corespunde cu optimea a doua care se prelungește cu un timp, prin punctul (*apli*) aflat sub el; 2. *iporoi* cu *digorgon* formează cu *oligonul* dinainte un triolet. *Appli* așezat sub *iporoi* se referă la secunda a doua care va fi prelungită cu un timp; 3. pauză de pătrime; 4. *argon* dublu. *Oligonul* dinainte și *chentimele* corespund cu două optimi, iar *oligonul* de deasupra se prelungește cu doi timpi; 5. pauză de optime. Prima optime prelungește timpul anterior; 6. *elafronul*, depărtat de *apostrof*, coboară o terță. *Elafronul* și *chentimele* corespund cu două optimi, iar *oligonul* se prelungește cu un timp, din cauza *argonului*; 7. *crucea* reprezintă o pauză de respirație.

Exercițiu



¹ Ploșteanu Nifon, *Carte de muzică bisericească*.

ORNAMENTELE

Ornamentele, reduse mult ca număr după reforma lui Hrisant, sînt reprezentate prin *semnele consonante*. Ele însoțesc întotdeauna semnele vocalice, cărora le produc modificări ornamentale. Sînt în număr de șase:¹

Varia  imprimă o accentuare a notei care urmează după ea, așa încît să se deosebească de nota anterioară și de cea următoare.²

Varia se scrie înaintea *isonului* sau *oligonului* urmat de un semn coborîtor, sau înainte de două semne coborîtoare:  ;  ;  .

Omalonul , numit „neted”, produce glasul alunecător și neted, iar nu aspru și puternic adică *pricinuieste un val în gîtlej* cu oarecare ascuțime, repede crescînd și domol sau treptat descrescînd³.

După vechii autori și conform cu tradiția, se execută ca o broderie superioară și se scrie sub una, două sau trei note, astfel:



Antichenoma „produce cu ton sunetul lui *oligon*, ca și cînd ar deșerta sau ar răsturna glasul, ardicîndu-l și în condra întorcîndu-l treptat la locul său.”⁴ „Aduce glasul cu săltare.”⁵

Se scrie sub *oligon* simplu sau cu *gorgon*, urmat de un semn coborîtor  sau  iar *antichenoma* cu punct se scrie sub toate semnele vocalice (afară de două *chentime*), urmate de un semn coborîtor, cu sau fără *gorgon*  sau .

¹ Vezi Anton Pann, *Bazul teoretic și practic*, pp. 54—64. Unii interpreți și teoreticieni mai noi acordă diferite interpretări personale semnelor consonante, deoarece sînt lăsate la libera execuție a cîntăreților. Noi am căutat să ne menținem pe linia tradiției celei mai vechi documentare.

² Idem, p. 55; vezi și Chrysanthos, *Theoreticon megas tis musikis*, p. 58.

³ Pann Anton, *Op. cit.*, p. 56; Chrysanthos, *Op. cit.*, p. 58; Macarie Ieromonahul, *Teoreticon*, p. 10.

⁴ Pann Anton, *Op. cit.*, p. 58.

⁵ Macarie Ieromonahul, *Teoreticon*, p. 10; Suceveanu D., *Teoreticon*, p. 21.

În primul caz, tradiția, de acord cu vechii teoreticieni, o execută ca o notă échappé, astfel:



În al doilea caz, *antichenoma* cu *apli*, sub *oligonul* urmat de *apostrof* cu *gorgon* sau simplu, se execută *apostroful* „ca atârnat și nedespărțit” de *oligonul* cu *antichenomă*. Cu alte cuvinte, cele două semne vocalice se execută bine legate.¹

Sînt cazuri cînd *antichenoma* are 2, 3 sau 4 *apli*.



Cu toate acestea, tradiția mai nouă a transmis acest semn de ornament, confundîndu-l cu *omalonul* cu *clasmă*:



Un cîntăreț din Siria, N. Fursa, pe care l-am cunoscut, bun executant și cunoscător al muzicii bisericești făcea diferență între *antichenoma* cu punct și *omalonul* cu *clasmă*. El executa acest semn ca un grupet inferior:



Am adoptat și noi această interpretare a *antichenomei* cu punct, pentru a o diferenția de *omalonul* cu *clasmă*.

Psifistonul — se scrie sub *ison*, *oligon*, *petasti* și chiar *chentime*, urmate de semne coborîtare și „produce glasul caracterului (semnului *n.n.*) cu apăsare puternică”².

Deci, după teoreticieni, ar fi sf. Tradiția însă l-a păstrat ca o apogiatură superioară scurtă sau lungă:



¹ Pann Anton, *Op. cit.*, p. 59; Suceveanu D., *Teoreticon*, p. 20; Macarie Ierom. *Op. cit.*, p. 10.

² Pann Anton, *Op. cit.*, p. 60; Macarie Ierom. *Op. cit.*, p. 10.

Eteronul  este un legato ce unește două sau trei sunete, care pot avea înainte *varia*. Uneori, el este combinat cu *dipli* sau *tripli*.



Endofonul (glas înăuntru)  se cântă cu gură închisă. Acest semn nu se mai întrebunțează astăzi.

LA VITLEEM SLAVĂ ȘI ACUM

D. Suceveanu ¹

Gf. λ „
ni (do)

La Vit - le - em îm - pre - u - nă au a - ler - gat păs - to -

ri ves - tind pre păs - to - riul a - de - vă -

rat Ca - re - le șa - de pre He - ru - vimi și s-au cul - cat în

ia - sle chip de prunc pen - tru noi lu -

ind Doam - ne sla - vă Ți - e

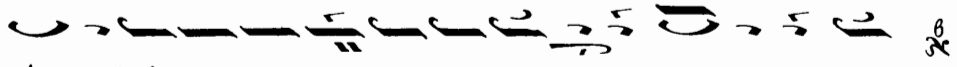
¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, tom I, p. 244

1. *Antichenoma* cu punct, transcrisă, apare ca un grupet inferior. După teoreticienii noștri, ar fi o pătrime cu punct legată de o optime, iar după tradiție, o broderie superioară, ca un *omalon* cu *clasmă*; 2. mărturia vu (*mi*); 3. *psifistonul*, așezat sub *oligon* cu *chentima* în dreapta, se transcrie prin *sol* cu apogiatură superioară; 4. *apostroful*, urmat de *elafron* alături, este considerat ca avînd *gorgon*, iar *elafronul* coboară o secundă; 5. *chentimele* cu *gorgon* sub *oligon*. Se cîntă întîii *chentimele*, apoi *oligonul* cu *psifistonul* dedesubt, apogiindu-l; 6. *chentimele* cu *gorgon*, deasupra *oligonului*. Se cîntă întîii *oligonul*, apoi *chentimele*; 7. *antichenoma* cu punct se referă la *oligon*; 8. *iporoi* cu *gorgon*. Prima secundă inferioară este o optime, *isonul* cu *clasmă* corespunde în acest caz cu o pătrime cu punct. A doua secundă inferioară a lui *iporoi* devine optime din cauza *oligonului* următor cu *gorgon*, care, de asemenea, este optime; 9. *oligonul* cu *antichenomă* se cîntă ca o notă échappé; 10. *iporoi* cu *gorgon*. Prima secundă coboritoare corespunde cu optimea a doua, iar *apostroful* dinainte devine prima optime. Secunda a doua a lui *iporoi* este pătrime, nefiind urmată de *gorgon*; 11. *isonul* scris deasupra *oligonului* face ca acesta din urmă să fie mut. Se cîntă întîii *isonul*, apoi *chentimele*; 12. *apostroful* urmat de *elafron* alături. Primul corespunde cu optimea a doua, iar *apostroful* precedent dă prima optime. *Elafronul*, în acest caz, coboară numai o secundă și are valoarea de un timp, plus un timp cerut de *clasmă* — total, doi timpi; 13. *psifistonul* se referă la al doilea semn, cele două *chentime*, pe care le apogiază; 14. *varia* accentuează *isonul* (*re*) de după ea; 15. *triolet* format *do, si, la*, ca urmare a *digorgonului* scris pe *iporoi*, respectiv, a doua notă a trioletului; 16. *apostroful* cu *clasmă* a devenit pătrime cu punct din cauza lui *iporoi* cu *gorgon*, care se referă la prima secundă inferioară, făcînd-o optimea a doua. Secunda a doua descendentă a lui *iporoi* devine prima optime din cauza *gorgonului* următor scris pe *oligonul* cu *antichenomă*; 17. *antichenoma* sub *oligon* face să se cînte ca o notă échappé; 18. asemănător cu cazul de la nr. 11; 19. *apostroful*, scris deasupra lui *oligon*, îl face mut pe acesta din urmă; 20. *oligonul* (*mi*) corespunde cu o optime, din cauza *gorgonului* următor, care se referă la *chentime*; 21. *omalon* scris sub trei semne. Primele două note corespunzătoare sînt brodate superior, adică fiecare notă reală este înlocuită cu cea superioară.

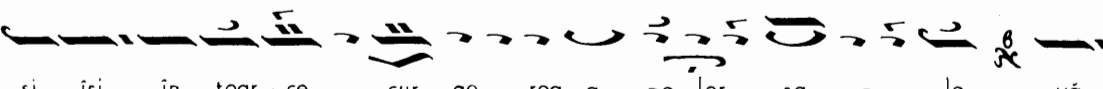
Exerciții de transcriere și solfegiere

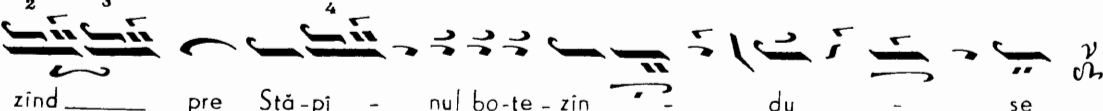
D. Suceveanu ¹

Gl. VIII $\lambda \pi \nu$ ni (do)

24. ν  β
 As - tăzi fi - rea a - pe - lor să sfin - țeș - te

ν  ν
 și să des - par - te l - or - da - nul

β  β
 și își în - toar - ce cur - ge - rea a - pe - lor sa - le vá -

ν  ν
 zînd pre Stă - pî - nul bo - te - zin du - se

1', 2, 3, 4. *Isonul* sau un semn coborîtor deasupra lui *oligon*. Acesta din urmă rămîne mut.

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, partea II, p. 16.

Exerciții de paralaghie

Anton Pann¹

Ehul I pa re

I - son o - li - i - gon pe - tas - ti și e - pis - tro - fi ia - răși



o - li - i - i - i - gon i - po - ro - i - i e - la - fro - on ce - le



do - uă ke - en - di - me și ke - en - di și ke - en - di - ma ia - răși



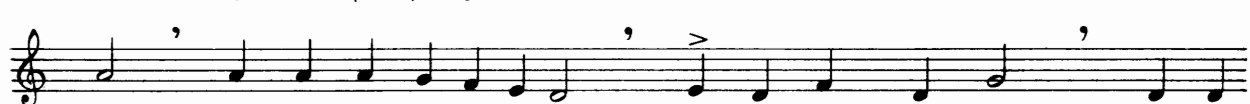
al - tă ken - di - mă e - la - fro - on și ia - ră i - i - po - o -



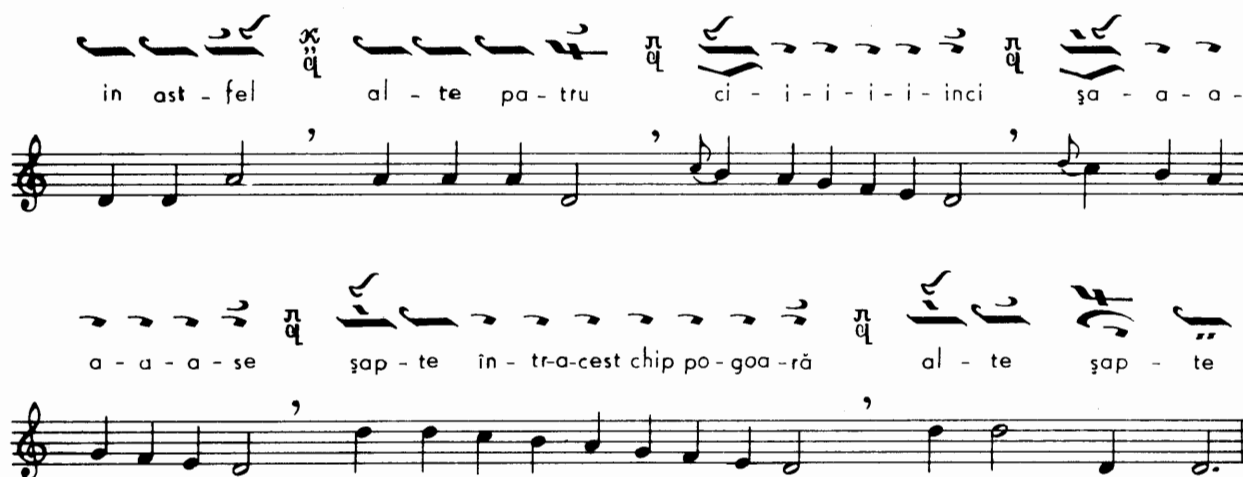
ro - o - i i - psi - li ha - mi - li ast - fel es - te su - i -



rea și ast - fel po - go - ri - rea un glas do - uă trei pa - tru



¹ Pann Anton, *Bazul teoretic*, p. 64-65.



În acest exercițiu de paralaghie, Anton Pann aplică cunoștințele despre vocale, consoanțe și intervale. Pentru a fi cât mai instructiv, drept text, el scrie dedesubtul semnului denumirea lui, precum și intervalele respective care se formează. De fapt, această metodă pedagogică o găsim folosită de Ioan Cucuzel în așa-numitul *Poem pedagogic*, în care, sub forma unei întinse melodii, bogate în vocalize, sînt întrebuițate toate semnele dinamice și expresive.

Interpretarea semnului *psifiston* am dat-o după cea de azi și tradițională (apogiatură superioară), deși Anton Pann înțelege prin *psifiston* o „apăsare puternică”, deci sf.¹

Glasul I l-am transcris, așa cum îl înfățișează Anton Pann, în *Bazul teoretic*, p. 99, cu *si becar*. Dacă s-ar folosi *si bemol*, așa cum ar fi înclinați unii să o facă, aceasta ar însemna să cîntăm în glasul V și nu în glăsul I, cum este indicat la începutul bucății.

În privința intervalelor indicate în acest exercițiu, trebuie să ne amintim că în psaltichie, intervalul se măsoară cu *distanța de secundă sau începînd a număra treptele după primul sunet al intervalului*. De exemplu, *re-fa* este indicat în exercițiul psaltic prin două trepte: *mi*, prima treaptă, și *fa*, a doua treaptă; sau *re-fa*, două intervale de secundă: *re-mi*, *mi-fa*. Cu alte cuvinte, pentru a interpreta corect în psaltichie, trebuie să adăugăm cifrei indicatoare și cifra 1. Exemplu: $1 + 1 = \text{secunda}$; $2 + 1 = \text{terța}$; $3 + 1 = \text{cvarta}$ etc.

¹ Pann Anton, *Bazul teoretic*, p. 60.

ALTERAȚII. TEMPO. NUMELE ÎNĂLȚIMI SUNETELOR. MĂRTURII

Alterațiile simple, *diezul* și *bemolul*, în psaltichie, au drept corespondent semnul σ numit *diez*, care urcă sunetul notei cu un semiton, și semnul ρ numit *ifes (bemol)*, care coboară sunetul notei cu un semiton. Aceste două alterații influențează numai nota respectivă pe care se sprijină și sînt foarte des folosite în muzica bisericească românească.

În tratatele teoretice și în cărțile grecești găsim și alte alterații, dar despre ele vom vorbi în capitolul semnelor de modulație. Deocamdată, rămânem doar la aceste două semne. Ele nu pot fi confundate, întrucât *diezul* este scris cu codița în sus și aplecată spre dreapta, sub notă, iar *ifesul* are codița în jos, la dreapta, și se plasează deasupra notei.

Exemplu:

re do# re mi fa sol la si^b la

În actuala muzică bisericească găsim indicat și tempo (*tactul*). În lucrările grecești, el este indicat prin litera H, inițiala cuvântului *Hronos* (timp), iar în cele românești, H este înlocuită cu T (timp) sau B (vreme). Deasupra unuia din aceste litere se scrie *gorgon* sau *argon*, după felul mișcării.

$\overline{\text{T}}$ sau $\overline{\text{X}}$ indică *tactul stihiraric*, corespunzător mișcării andantino. În acest tact, melodiile conțin puține vocalize (Doamne strigat-am sau laudele).

♯ sau X — *tactul papadic*, corespunzător mișcării andante sau largo. În acest tact se execută melodiile papadice, conținând melisme foarte numeroase și întinse (Heruvicile, Chenonicele și Axioanele.)

Ț sau X — *tactul irmologic*, corespunzător cu allegretto; aici, fiecărui sunet muzical îi corespunde o silabă (irmoasele și troparele).

— *tactul recitativ*, corespunzător cu presto; se recită stihurile dinaintea stihurilor.

De notat că tactul indică nu numai mișcarea, ci și caracterul bucăților, cadențele și formulele de cadențe. Despre acestea se tratează pe larg în *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)* de I. Popescu Pasărea, pp. 36—65.

La noi s-a introdus și așa-numitul *tact indoit*, notat cu $\bar{T}$, care constă din a cînta o pătrime la coborîrea mîinii și alta la ridicarea ei, ceea ce ar corespunde cu măsura $\frac{2}{4}$.

Indicațiile privind mișcarea le găsim la începutul bucății muzicale, după cheia glasului sau după unele fraze, cînd se modifică mișcarea. Uneori, nu se mai scrie tempo, întrucît reiese din caracterul bucății. Dacă se cîntă stihirile, ele sînt în *tact stihiraric*, iar dacă se cîntă heruvicul, aplicăm *tactul papadic*. Dacă pînă acum am solfegiat cîntecele cu numirile înălțimilor apusene, de aici încolo, vom încerca să solfegiem sau să paralaghisim și cu numirile psaltice.

Am arătat că pentru înălțimea *do* corespunde în psaltichie înălțimea *ni*. Iată numele tuturor treptelor din octava lui *do*.

1	2	3	4	5	6	7	8
<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni
νη	πα	βου	γα	δι	κε	ζω	νη
ν	π	β	γ	δ	κ	ζ	ν

Scara glasului VIII, din ni, face parte din genul diatonic. În acest gen se vor întrebuința următoarele mărturii corespunzătoare fiecărui sunet:

<i>si</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>

Semnele de sub numirile mărturiilor se numesc scăunaşe ale mărturiilor. Ele reprezintă distanţele dintre un sunet şi altul, despre care vom vorbi mai târziu. Pentru sunetele grave, sub *zo* (*si*) se scriu mărturiile răsturnat: litera dedesubt, şi scaunul deasupra $\underset{\text{X}}{\overset{\text{q}}{\text{A}}}$, iar pentru cele acute, care trec de *ke*, se adaugă o virgulă la dreapta numelui mărturiei: $\underset{\text{X}}{\overset{\text{q}}{\text{A}}}'$ $\underset{\text{X}}{\overset{\text{q}}{\text{A}}}'$

Gl. $\pi \sigma \eta$ ni(do) $\bar{\Gamma}$

pa vu ni pa vu ga vu pa vu , di zo ke di ga vu pa ni pa vu

Sla - vă - Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin -

ga vu vu pa ni pa ni ni , ni ni pa vu ni pa vu ga vu pa vu ,

- tu lui Duh Și a - cum și pu - ru - rea

vu vu di ga vu ga pa vu ni pa vu ga vu vu pa ni pa ni ni

și în ve - cii ve - ci - lor a - min.

s-au lim-ba me cu ve - ni - rea Ta pre pă - mînt sfeș - ni - cu-le al lu - mi -

nii cei mari cu a - de - vă - rat mi - nu - ne pre-slă - vi - tă .

GENURILE MUZICALE. CADENȚELE. SISTEMELE MUZICALE. SUBDIVIZIUNEA TONURILOR.

Genurile muzicale

Toate gamele bisericești se grupează în trei genuri muzicale: *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic*.

Genul diatonic se caracterizează prin folosirea de secunde de un ton sau de un semiton.

Genul cromatic folosește secunde mărite, de un ton și jumătate și chiar mai mari.

Genul enarmonic este caracterizat prin secunde de un sfert de ton.

Cadențele. Terminațiile frazelor muzicale bisericești se numesc cadențe și se fac pe diferite trepte din gamă, după glasul respectiv. Sînt trei feluri de cadențe:

- a) *perfecte*, pe tonică, și corespund cu punctul sau cu punct și virgulă;
- b) *imperfecte*, pe alte trepte decît tonica, și corespund cu virgula;
- c) *finale*, pe tonică sau alte trepte; sînt bogate în vocalize.

Cadențele liniilor melodice sînt arătate prin mărturii scrise la începutul și sfîrșitul lor, cu funcția arătată. Ele apar sub trei forme, după genul din care fac parte.

Pentru genul diatonic:

zo	ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni
si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do

Pentru genul cromatic (glasu II):

ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni
do	re	mi	fa	sol	lu	si	do

Pentru glasul VI se scriu la fel, fără cele două virgulițe și fără cruciuliță, însă începînd de la pa (*re*):

pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa
re	mi	fa	sol	la	si	do	re

Genul enarmonic folosește mărturiile diatonice, cu unele schimbări, despre care se va vorbi la timpul respectiv.

Sisteme muzicale.¹

Gamele apusene se formează cu ajutorul tetracordurilor (o succesiune de patru trepte). În muzica bisericească, se folosesc patru feluri de succesiuni numite *sisteme*.

1. *Sistemul difoniei* este alcătuit din două distanțe (intervale) — de unde și numele de *difonie* — și trei sunete numite tricord, care se înlanțuiesc printr-o notă comună. Terțele înlanțuite, după tratate, ar fi egale, în realitate însă sînt neegale.



2. *Sistemul trifoniei* este alcătuit dintr-o înlanțuire de tetracorduri, fiecare tetracord conținînd trei intervale de secundă (*trifonie*) sau patru sunete (tetracord). Sînt trei feluri de înlanțuiri de tetracorduri sau trifonii:

a) Prima trifonie, cu baza pe ke (*la*) și semitonul așezat la mijlocul tetracordului.



b) A doua trifonie, cu baza pe zo (*si*) și semitonul la capătul de jos al tetracordului.



c) A treia trifonie, cu baza pe di (*sol*) și semitonul la capătul superior al tetracordului.



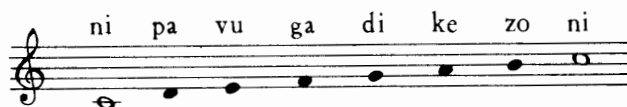
3. *Sistemul roșii sau al tetrafoniei* conține patru intervale (tetrafonie) sau cinci sunete (pentacord). Este o înlanțuire de mai multe cvinte unite prin note comune. Prima tetrafonie are baza pe di (*sol*), a doua, pe pa (*re*), a treia, pe ke (*la*), și a patra, pe vu (*mi*).



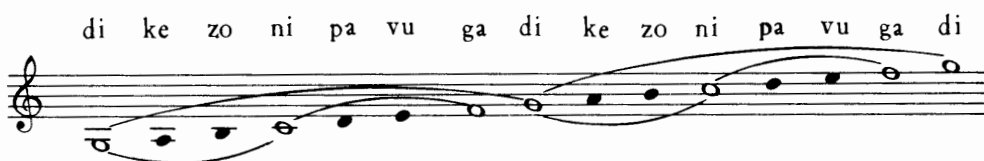
4. *Sistemul octavei sau al diapasonului* conține opt sunete și șapte distanțe sau intervale de secunde.

¹ Vezi Rebours, I. B., *Traité de psaltique*, pp. 38—42, 106 și urm.

Ni, pa, vu, ga, di, ke, zo, ni



5. *Sistemul disdiapasonului* este o înlanțuire de două octave, pornind de la di (*sol*).



Împărțirea tonurilor scării

Potrivit sistemului temperat, gama apuseană se împarte în tonuri și semitonuri egale, apoi, acestea, în come. După sistemul apusean, orice ton are 9 come, semitonul diatonic, 4, și cromatic, 5, Secunda *do-re* are 9 come și este egală cu secunda *re-mi*, *sol-la* etc. În muzica psaltică, această împărțire diferă. Dacă gama apuseană este împărțită în 53 de come, cea psaltică conține 68 de părți. numite *secțiuni* sau *diviziuni*, iar secunde sau tonurile, cum se numesc în psaltichie, sînt neegale. În genul diatonic, găsim secunde sau tonuri mari de 12 secțiuni, mici, de 9, și minime, de 7 secțiuni. Acestea din urmă corespund semitonului apusean.

Ni-pa (*do-re*) = 12 secțiuni (ton mare)

Pa-vu (*re-mi*) = 9 " (ton mic)

Vu-ga (*mi-fa*) = 7 " (ton minim — semiton)

În genul cromatic găsim tonuri mărite, de 14, 16, 17 și 18 secțiuni, și tonuri supramărite, de 21 și de 25 de secțiuni.

Pentru a putea transcrie exact, pe notație apuseană, intervalele cromatice și enarmonice din muzica bisericească, trebuie să modificăm *diezul*, *becarul* și *bemolul*, după cum urmează:

a) alterații suitoare

♯ *semidiezul* urcă sunetul cu un sfert de ton;

♯ *diezul*, cu un semiton;

♯ *supradiezul*, cu trei sferturi de ton.

b) alterații coboritoare

♭ *semibemolul* coboară sunetul cu un sfert de ton;

♭ *bemolul*, cu un semiton;

♭ *subbemolul*, cu trei sferturi de ton.

c) alterații care desființează *diezul* și *bemolul*

♭ *semibecarul* corespunde sfertului de ton;

♭ *becarul*, semitonului;

♭ *supra* sau *subbecarul*, trei sferturi de ton.

Cînd vom vorbi despre ftoale, vom face cunoștință și cu semne de alterații de treimi de ton, caracteristice genului enarmonic, care vor fi notate tot cu alterațiile apusene modificate.

În privința neegalității secundelor de un ton și a cvintelor perfecte, știința muzicală a stabilit că distanța de la *do* la *re* este de $9/8$, iar de la *re* la *mi*, de $10/9$, deci neegale, așa cum afirmă muzica psaltică. De asemenea, cvinta *re-la* este mai mică decît cvinta *do-sol*, iar terța *re-fa*, mai mică decît altă terță minoră. Cît privește numeroasele sensibile și ultrasensibile întîlnite în muzica psaltică, se pot explica foarte bine prin sistemul funcțional al cvintelor dominante și subdominante — de aici necesitatea de a se modifica semnele de alterație apusene în transcriere.

Semnul¹ q al lui pa are înainte 12 secțiuni, iar după el 9

„	ℳ	„	vu	„	9	„	7
„	ℕ	„	ga	„	7	„	12
„	ℕ̇	„	di	„	12	„	12

12	$\frac{\pi}{q}$	9	$\frac{6}{\mathcal{R}}$	7	$\frac{5}{\mathcal{N}}$	12	$\frac{\Delta}{\mathcal{N}}$	12
----	-----------------	---	-------------------------	---	-------------------------	----	------------------------------	----

La fiecare glas, în afară de cheie, vom mai întâlni un semn de modulație numit *ftora*, care ne indică o trecere dintr-un glas în altul, o modulație. Când melodia părăsește un glas oarecare, pentru a modula în glasul I, va căpăta semnul Δ scris pe înălțimea lui ke (*la*); înseamnă că din acel loc pînă la apariția unei alte ftorale, care o anulează, trebuie să se cînte diatonic, după scara glasului I, adică pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa, cu alte cuvinte, să se facă semitonul între vu-ga (*mi-fa*) și zo-ni (*si-do*).

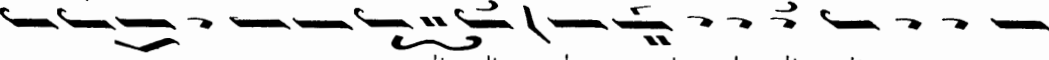
În practică, azi, glasul I se cîntă cu *si becar*, în suire, și *si bemol*, în coborîre, ceea ce nu corespunde cu scările lui Macarie și Anton Pann, care conțin numai *si becar*. Dacă se folosește *si bemol*, înseamnă că s-a modulat în glasul V.

Pentru fiecare glas există o formulă melodică pe care cîntărețul o intonează încet, înainte de a începe melodia; cu ajutorul ei își formează întreaga atmosferă modală a glasului.

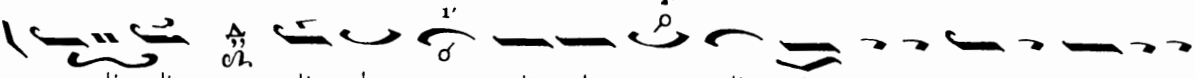
Formula de intonare este: $\frac{\pi}{q}$  $\frac{\pi}{q}$
 pa di ga vu pa ni pa
 re sol fa mi re do re

Gl. I $\frac{\pi}{q}$ pa(re) $\bar{T}$

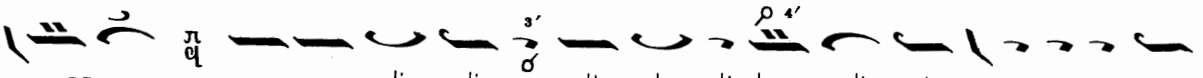
T. Stupcanu²

$\frac{\pi}{q}$ 
 pa pa vu pa vu ga ga di di ke zo ni zo ke di di ga vu ga


 Să se bu-cu-re făp-tu-ra ce - ru-ri-le să se ve-se -


 ga di di $\frac{\Delta}{\mathcal{N}}$ di ke ga di ke zo di ke di ga ga vu ga vu pa


 leas - că cu mii - ni - le să ba - tă nea - mu - ri - le cu ve-se-


 vu ga pa $\frac{\pi}{q}$ vu ga di di $\frac{3'}{\sigma}$ ga di ke di ke zo di di ga vu pa pa


 li - e că Hris-tos Mîn-tu i - to - rul nos - tru pre cru - ce - a

¹ Rebours, I. B., *Op. cit.*, p. 50 și urm.

² Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 10.

Înainte de a cînta bucata de mai sus, observăm cheia care ne indică glasul I. Tactul este $\bar{T}$, adică allegretto. Mărturia inițială este pa (re), de unde vom calcula primul semn al liniei melodice.

1. Ga (fa) este cu *diez*; 2. zo (si), alterat coborîtor; este un împrumut din glasul V; 3. fa *diez*; 4. oligonul este ke (la), iar *chentimele* zo (si) cu *ifes*, deci, *bemol*; 5. cadența în zo (si) este o modulație, după cum vom vedea mai tîrziu.

Exercițiu de transcriere și paralaghie:

Gl. I $\bar{T}$ pa(re) $\bar{T}$ recitativ $\bar{T}$ T. Stupcanu¹

27. $\bar{T}$

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 6.

și cel ce dă vi - a - ță moar - te au o - mo - rit pre A-

dam în-vi - în - du-l ca un iu - bi - tor de — oa - meni.

28. ^F _q Cu pa - ti - ma ta Hris - toa - se din pa - timi ne-am slo - bo - zit și

cu în - vi - e - rea ta din stri - că - ciu - ne ne-am iz-bă - vit Doam-ne sla-vă Ți - e.

GLASUL II

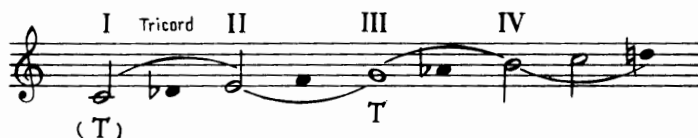
Tradiția îl numește *lidian*, avînd asemănări cu vechiul mod lidian, de care se deosebește prin introducerea secunde mărite în tetracord. De aceea, este socotit glas cromatic. Are cheia $\overline{\text{v}}$. Uneori se scrie și baza (tonica) gamei $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{A}}$ (di-sol) sau $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{B}}$ (vu-mi)

$\overline{\text{v}}$	$\overline{\text{v}}$	$\overline{\text{B}}$	$\overline{\text{v}}$	$\overline{\text{A}}$	$\overline{\text{v}}$	$\overline{\text{v}}$	$\overline{\text{v}}$
7	14	7	12	7	14	7	
ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni
do	re $\flat$	mi	fa	sol	la $\flat$	si	do

Ieromonahul Macarie prezintă scara glasului II în tabela III a *Teoreticonului*, în felul următor:

ni₇ pa₁₂ vu₇ ga₁₂ di₇ ke₁₂ zo₇ ni

Această scară este formată din „tonuri mai mici“, adică de 7 secțiuni și „tonuri mari“, de 12 secțiuni. Practic, ea nu se poate executa din cauza egalității secundelor mărite cu tonul de legătură dintre tetracorduri. Pentru acest motiv, am adoptat scara de mai sus, aflată într-un tablou al scărilor scris în grecește și intitulat *Kanonion* și pe care o cred conformă cu tradiția și cu execuția actuală a acestui glas. Ea conține în tetracord secunda mărită de 14 secțiuni și tonul de legătură dintre tetracorduri de 12 secțiuni, făcîndu-se o distincție clară între aceste feluri de secunde (tonuri).



Scara este alcătuită după sistemul difoniei (tricordului). Numai așa ne putem explica de ce în glasul II, *re* acut este *becar*, iar *re* grav, *bemol*. Dacă am considera pe *re'* *becar* bază a unui tricord, ar apărea un *mi bemol*.

Baza (tonica) scării este di (*sol*), pentru cele mai multe melodii; altele au baza ni (*do*).

Cadențele, perfectă și finală, pe di(*sol*), uneori pe vu(*mi*) și, foarte rar, pe ni(*do*); imperfectă, pe zo(*si*), vu(*mi*) și ni(*do*).

În tactul irmologic (mișcare repede), împrumută scara glasului VI, cu cadențele lui. Scările glasurilor II și VI se aseamănă între ele, întrucît folosesc secunde mărite. Există, totuși, și deosebiri: glasul II are secundă mărită de 14 secțiuni, fapt pentru care se numește „semicromatic“; cea a glasului VI are 18 secțiuni, iar secundele sînt de 3 secțiuni. Scara glasului II pornește de la ni(*do*), iar cea a glasului VI, de la pa(*re*).

Mărturiile acestui glas sînt:  pentru di(sol) și pentru celelalte sunete, din terță în terță ascendentă și descendentă, adică zo(si), pa(re), în acut, iar în grav, vu(mi), ni(do) etc. Pentru ke(la), mărturia este , și din terță în terță ascendentă ni(do), vu(mi)   și descendentă ga(fa), pa(re)   etc.

Cele mai frecvente mărturii sînt:  di(sol),  zo(si),  vu(mi),  ni(do), mai rar  ga(fa) și  pa(re).

Are două ftorale. Prima  se scrie, de obicei, pe di(sol) sau, din terță în terță, pe zo(si), pa(re'), iar în grav, pe vu(mi), ni(do).

În ultimele două cazuri se scrie și inițiala înălțimii  , iar dacă nu este scrisă  se înțelege înălțimea di(sol). A doua fтора  se scrie pe ke(la) și din terță în terță ascendent, pe ni(do), descendent, pe ga(fa), pa(re). Dacă sînt scrise una din aceste ftorale deasupra unei note, înseamnă că de acolo înainte se va intona după scara de mai sus, adică un mod de sol, cu la bemol, re bemol, în grav, și re becar, în acut.

Cele două ftorale cromatice pot fi anulate prin altele diatonice, despre care vom vorbi mai târziu.

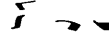
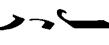
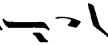
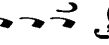
Armura glasului 

Fiindcă se întâlnește rar re bemol, în grav, pentru ușurință, se poate scrie ca armură chiar numai la bemol.

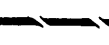
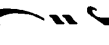
Intonația glasului     
di vu ga di ke di
sol mi fa sol la^b sol

T. Stupcanu ¹

Gl. II   di (sol) 

         
di di ga di ke di ga vu ga di di ke di di di ga di zo ke di ga vu ke

Dum - ne - zeu — es - te Dom-nul și s-a a - ră - tat — no - uă bi -

        
di ga vu pa vu ga di di ke zo ke di di ke di di vu ga di ke ga di di

ne es - te cu - vin - tat, Cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom - nu - lui.

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 44.

LAUDELE

T. Stupcanu ¹

$\bar{T}$ Δ^1 di (sol)

vu ga di ke di ke zo ke di di ke di ga vu ga di ke di ga vu



vu ga di di di ke zo ke zo ni zo ke di zo ke di di di ke



zo ke di di ga ga di di ke di ga vu ga vu ke ga di ke zo



ke di ga vu ga ga ni zo ni pa ni zo zo ke di ga vu ga di ke zo zo ke di



SEDELNA GLASULUI I, PODOBIE MORMÎNTUL TĂU

D. Suceveanu ²

π Δ^1 ke (la)

di di ke ke di di ga vu ga di ke ke di ga ke di di di ke ke di



¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 50.

² Suceveanu D., *Idiomelariu*, partea III, p. 97.

di ga vu pa vu ga di ke ke di ga ke di di ke ni zo ke di ke zo di ga vu

zi — ca niș - te lu - mini de min - tu - i - re că Hris - tos — mer - ge să pă -

vu ni zo zo zo ke di di ke zo ke di zo ni ni zo ke di ke zo di ga vu

ti - meas - că din bu - nă - ta - tea Sa Cel — ce — cu - prin - de —

zo di ke ke di ga ke di zo ni ni zo ke di ga vu vu ga di ke

toa - te — cu vo - ia pri - meș - te — a se răs - tig -

di ke ke di ga ke di di ga vu ga di ke zo ni zo ke di ga ke di

ni — pre lemn — că să mîn - tu - ias - că pre om —

Cîntarea de mai sus este în glasul I, indicat prin cheia $\text{F}\sharp$ la care s-a adăugat alături înălțimea ke(la), adică se face o transpoziție din *re* minor, glasul I, în *la* minor. Se întâlnește apoi o altă transformare a glasului I din *la*, și anume: pe înălțimea *la* s-a așezat ftoraua glasului II $\text{F}\sharp$, transformînd pe ke(la) în di(sol), din care cauză se va cînta după scara glasului II cromatic. Ftoraua glasului II $\text{F}\sharp$, plasată la începutul bucății în glasul I, și neanulată prin nici o altă ftoră diatonică, a transformat toată bucata în glasul II. Sînt multe bucăți care, din diatonice, se cromatizează complet prin ftoraua cromatică scrisă la început, care se aseamănă cu o armură a cheii din muzica apuseană.

Să se transcrie și să se paralaghisească:

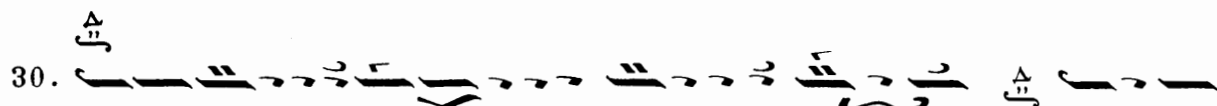
Gl. $\text{F}\sharp$ di(sol)

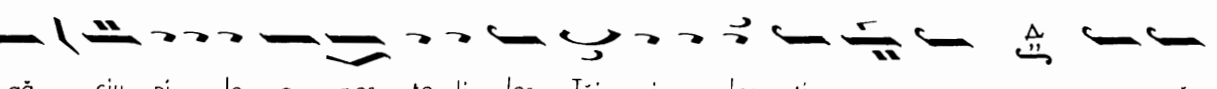
T. Stupcanu ¹

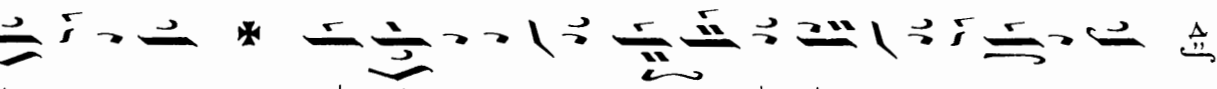
29. În - vi - ind I - i - sus din mor - mînt pre cum a zis mai - na - în - te au

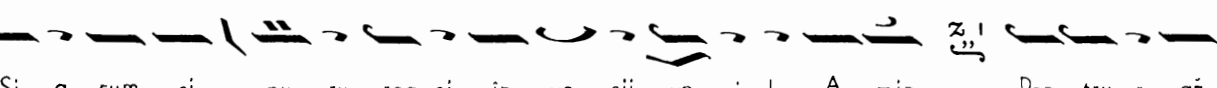
dă - ru - it — no - uă vi - a - ță veș - ni - că și ma - re mi - lă — .

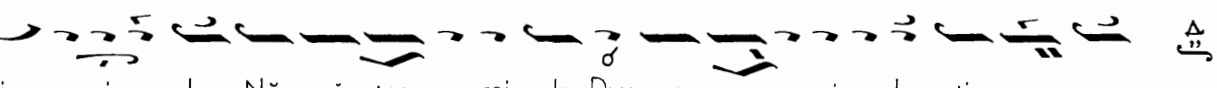
¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, pp. 26—27.

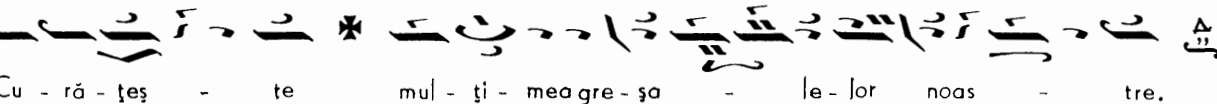
30.  Slă - vă Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin - tu - lui — Duh Pen - tru ru -

 gă - ciu - ni - le a - pos - to - li - lor Tăi mi - los - ti - ve cu - ră -

 țeș - te mul - ți - mea gre - șa - le - lor noas - tre

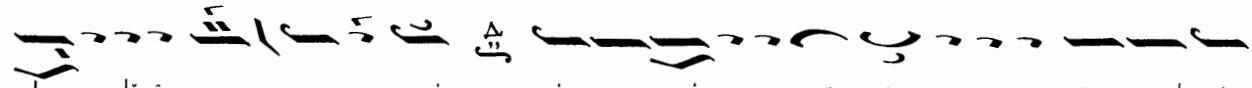
 Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii ve - ci - lor A - min Pen - tru ru - gă

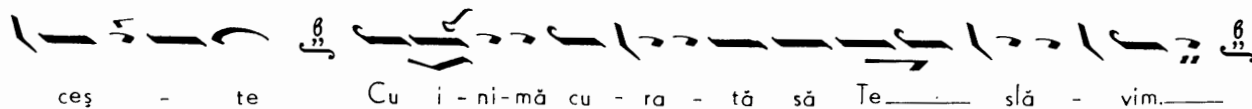
 ciu - ni - le Năs - că - toa - rei de Dum - ne - zeu — mi - los - ti - ve

 Cu - ră - țeș - te mul - ți - mea gre - șa - le - lor noas - tre.

D. Suceveanu ¹

31.  În - vi - e - rea Ta Hris - toa - se Min - tu - i - to - ru - le în - ge - rii o

 Ia - u - dă în - ce - ruri și pre noi pre pă - mint — ne în - vred - ni -

 ceș - te Cu i - ni - mă cu - ra - tă să Te — slă - vim. —

¹ Suceveanu D., *Op. cit.*, partea III, p. 191.

GLASUL III

Tradiția îl numește frigian. După construcție însă, el nu corespunde cu frigianul antic. Pr. I. D. Petrescu este de părere că acest glas a păstrat finala pa(re) a modului frigian și s-a transformat după sistemul trifoniei într-o consonanță de tetracorduri unite — *do-fa-si bemol* (*L'Office de Noël*, p. 18)

Are cheia н , lângă care se scrie uneori și tonica ga(fa) н Га

Iată scara prezentată de Ieromonahul Macarie:¹

În această scară se întrebuințează semnul о numit *agem*, fthora enarmonică așezată pe zo(si) și pe ga(fa).

În primul caz, coboară pe zo(si) la distanță de un sfert de ton (3 secțiuni) de ke(la) — (notat în transcripție cu un б *subbemol*), iar intervalul zo-ni (si-do) este de 13 secțiuni, un ton ceva mai mare decât cel obișnuit.

În al doilea caz, *agemul* așezat pe ga(fa) face ca vu(mi) să se apropie de ga(fa) la distanță de un sfert de ton (notat în transcripție cu un г *semidiez*).

Scara glasului III, întrebuințând *agemul* și sfertul de ton, se va numi *scară enarmonică agem*. Structura ei este tetracordală (trifonică): *do-fa-si bemol-mi bemol*.

Din cauza modificării numărului de secțiuni dintre trepte, se schimbă și mărturiile: pentru pa(re) se scrie scăunașul п pentru vu(mi) б , pentru zo(si) з . Restul sînt mărturii diatonice.

Deși teoreticienii scriu scara cu baza pe ni(do), totuși tonica este ga(fa), pe care se face cadența perfectă și finală, iar cadența imperfectă, pe pa(re) și ke(la), foarte rar pe ni(do).

Pentru acest glas se întrebuințează două ftorale: una di tonică о pe ga(fa) și alta enarmonică о *agem*.

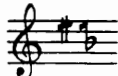
Prima fthora ne cere să cîntăm melodia di tonică, adică cu semitonurile între vu-ga, zo-ni (*mi-fa, si-do*); cea de a doua se cîntă enarmonic, cu sfert de ton, dacă este pe zo(si), se cîntă ke-zo sfert de ton (*la-si subbemol*); dacă este pe ga(fa), atunci ga *agem-vu*, sfert de ton (*fa-mi semidiez*)².

¹ Macarie Ierom., *Teoreticon*, p. 17, tabela IV.

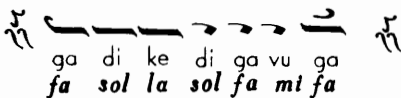
² Ploșteanu Nifon, *Carte de muzică bisericească*, p. 93.

Menționăm că *agemul* pe *zo(si)* îl coboară către *ke(la)* la distanță de un sfert de ton, în timp ce același *agem* pe *ga(fa)* lasă înălțimea aceasta la locul ei și ridică pe *vu(mi)* către *ga(fa)* la distanță de un sfert de ton. De aceea, când întâlnim *agemul*, trebuie să reținem treapta pe care este așezat și funcția pe care o are.

În practică, glasul III nu se mai cântă enarmonic, ci diatonic, din cauza neștiinței cântăreților, pe de o parte, iar pe de alta, datorită influenței sistemului temperat care a făcut ca această scară să devină un *simplu fa major*, cu cadențele arătate. Rare sînt cazurile cînd un cântăreț întrebuițează sfertul de ton în acest glas.

Armura, respectînd scara enarmonică, se va scrie astfel: 

iar în sistemul temperat: 

Intonația glasului: 
ga di ke di ga vu ga
fa sol la sol fa mi fa

DUMNEZEU ESTE DOMNUL

T. Stupcanu¹

Gl. III  ga (fa)

di ke zo zo ke ke zo ni di zo ke di ga vu ga di ke ke ke di zo

Dum-ne - zeu es - te Dom - nul și a - ra - tă no - uă bi - ne es -

di ga vu pa ke zo ni zo ke ke ke di ga di di zo ke di ga vu ga

te cu - vin - tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom - nu - lui.



1' *Agemul* plasat pe *zo(si)* obligă ca toți *zo(si)* să fie coboriți la distanță de un sfert de ton pe *ke(la)*. Uneori, *agemul* se scrie chiar lîngă cheia glasului; în acest caz, este un fel de armură a cheii, în sensul că toți *zo(si)* sînt cu *agem*; 2' cadență perfectă pe *ke(la)*; 3' cadență imperfectă pe *pa(re)*; 4' cadență perfectă pe *ga(fa)*.

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 64.

STIHIRĂ LA STIHOAVNĂ

T. Stupcanu ¹

Gl. III ȚȚ ga (fa) ȚȚ

di ke di zo ke di ga di ke ga di ke ke ke di di

Hris - toa - se ce - la ce cu pa - ti - ma Ta ai în - tu - ne -

ke di ga vu pa pa vu ga di ga vu ga di ke zo ni ke

cat soa - re - le și cu lu - mi - na în - vi - e - rii Ta - le

ke di ke zo ke di ga vu pa di ke zo ni di di zo ke di ga vu

ai lu - mi - nat - toa - te pri - meș - te cîn - ta - rea noastră cea

ga di ke ke ke ke ke di ga di di zo ke di ga vu ga

de sea - ră iu - bi - to - ru - le de oa - meni.

DE FRUMUȘETEA FECIORIEI TALE

T. Stupcanu ²

Gl. III ȚȚ ga (fa)

ga di ke di ga di ke ke ke zo ke di ga di ke zo ke di ga ga ni

De frum - se - ța fe - cio - ri - ei Ta - le și de prea

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 60.

² Idem, p. 65.

ga di ke di ga di ke di di ga di ke zo ke di vu ga di ke zo di ke
lu - mi - na - ta - cu - rá - ți - a - Ta Ga - vri - il mi - rin - du - se

ke ke pa ni zo ke ke ke ke ke di ga vu di ga vu pa ga di ga
a stri-gat Ți - e Năs-că - toa - re de Dum - ne - zeu ce la - u -

di ke di ga di ke ke ke zo ke di ga di ke zo ke di ke ni zo ke di
dă vred-ni-că - voiu a - du - ce Ți - e sau ce te voiu nu -

ke zo ni pa ni ke zo di ke ni zo ke di ke pa vu ga vu pa pa ni
mi pre Ți - ne nu - mă pri-cep și - mă mi - nu - nez -

di di di ke zo ni di di zo ke di di di ga vu ga di ke ke pa
Pen - tru a - ceas - ta pre - cum - mi s-a po - run-cit strig Ți - e Bu -

ni zo ke ke zo ni zo ke di ke ke ni zo ke di ke zo ke di zo ke di ga vu ga
cu - ră - te ce - ia - ce - ești cu da - ruri dă - ru - i - tă.

T. Stupcanu ¹

Gl. III ǎ ga (fa)



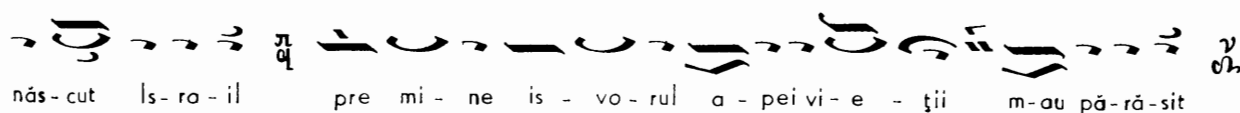
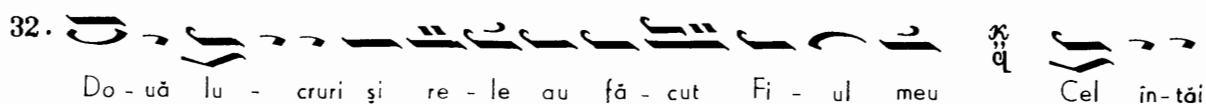
1'. Primul fragment melodic din cea de a doua cîntare, pîna la mărturia ke(la), s-a cîntat în glasul III enarmonic, cu zo *agem* (si *subbemol*). De la cifra 1' pînă la cifra 2' se schimbă tonalitatea, din enarmonică în diatonică, datorită ftoalei 6 glasului I ce se scrie pe ke(la), cerînd să se cînte si *becar-do* (o jumătate de ton) și *mi-fa*. Este o modulație a glasului I sau a glasului V. De la numărul 2' se restabilește tonalitatea enarmonică prin introducerea *agemului* pe zo(si). Atragem atenția că *subbemolul* a fost anulat prin *superbecar*.

Exerciții de paralaghie și transcriere

STIHIRĂ DIN SFÎNTA ȘI MAREA VINERE A PATIMILOR

D. Suceveanu ²

Gl. III ǎ ga (fa) ǎ



¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 71.

² Suceveanu D., *Op. cit.*, tom III, p. 150.

și s-au să - pat lu - iș - puț sfă - ri - mat pre mi - ne-mau răs -
 tig - nit pre lemn ia - răpre Va - ra - va l-au ce-rut și l-au slo - bo - zit
 spăi-mîn - ta - tu sau ce - riul de a - ceas - ta și soa - re-le ș-au as - cuns ra - ze -
 le ia - ră tu Is-ra - i - le nu te-ai ru - și - nat ci mor - ți-m-ai dat iar - tă - le
 Pă - rin - te Sfin - te că nu știu ce - au fă - cut.

TROPARUL GLASULUI III

Gl. III  

T. Stupcanu ¹

33. Să se ve - se - leas - că ce - le ce - rești și să se bu - cu - re
 ce - le pă-mîn-tești că au fă - cut bi - ru - in - ță cu bra - țul
 său Dom - nul Căl - ca - t-au cu - moar - tea pre moar - te Cel în -
 tăi năs-cut din morți s-a fă - cut din pîn - te - ce - le ia - du-lui ne-au
 scos pre noi și au dat lu - mii ma - re mi - lă.

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 63.

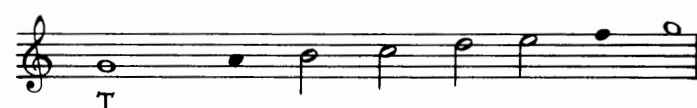
GLASUL IV

Deși tradiția îl numește mixolidian, nu se poate identifica cu cel antic. În muzica veche, baza era *sol*, iar scara era alcătuită din tetracordurile *sol-re-sol*¹. Folosește cheia  lângă care se scrie tonica *vu(mi)*, *pa(re)* sau *di(sol)*.

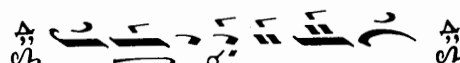
Teoreticienii îl consideră ca făcând parte din genul diatonic și avînd trei feluri de scări:

În forma papadică, se folosește scara diatonică cu baza pe *di(sol)*, cu cadența perfectă și finală pe *di(sol)*, și imperfectă pe *vu(mi)*, *pa(re)*, *zo(si)* și *ni(do)*.

12	9	7	12	9	7	12	
di sol	ke la	zo si	ni do	pa re	vu mi	ga fa	di sol



Intonația glasului IV papadic



di ke di ga di ke zo di
sol la sol fa# sol la si sol

PAHARUL MÎNTUIRII

P. Lampadariu²

Gl. IV  di(sol)

pa di di ga di ke di ke zo ke di di ga ga ga vu



Pă ha

¹ Petresco, P. I. D., *L'Office de Noël*, p. 63 și *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, p. 119.

² Kiriadidis Agathangelos, *E dio melisse musiki eklesiastiki*, tom II, p. 603.

ga ga di di ga ga di ga vu ga di ga di ke di di ga vu ga vu

ga di di vu zo ke zo ni zo ke ke di ga vu ga di

a - pă - ha - rul .

pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa
9	7	12	12	9	7	12	
re	mi	fa	sol	la	si	do	re

T

Deși această scară este identică cu a glasului I, totuși se deosebește de aceasta prin cadențe: glasul IV stihiraric cu tonica pa(re), pe care se face cadența perfectă, are cadență imperfectă pe vu(mi), di(sol) și zo(si), iar cadență finală, pe vu(mi). Glasul I are cadență imperfectă pe ga(fa) și di(sol).

Intonația glasului IV stihiraric

di ga vu pa
sol fa mi re

STIHIRĂ DIN VINEREA A DOUA DIN POSTUL MARE

D. Suceveanu ¹

Gl. IV pa (re)

vu ga vu ga vu vu ga pa vu pa ni zo ni ga vu ga di ga vu pa vu pa

A - cum es - te vre - mea bi - ne pri - mi -

pa di ke di vu ga ga vu vu ga di ga di ga di ga vu pa vu pa pa

tă a - cum es - te zi - ua min - tu - i - rii

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, tom III, p. 47.

pa vu di ga ga vu vu ga pa pa pa ga vu pa vu pa ni zo ni pa ni pa ,

Cu - mul - ți - mea mi - lii ta - le cer - ce - tea - ză su - fle - tul meu

vu di ga vu pa vu ga di vu ga ga di di di ga vu ga di ke di ga

și sar - ci - na fă - ră de le - gi - lor me - le u - șu - rea - ză -

vu di ke ke ga di di vu vu ga vu pa ni pa vu ga di ke di ga ga vu

o U - nu - le iu - bi - to - ru - le de oa - meni

1',2',3' cadențe perfecte pe pa(re). Este un mod de *mi* minor, cu melodia cadențind mereu pe subtonica *re*; 4' cadență imperfectă pe vu(*mi*); 5' cadență finală pe vu(*mi*).

În forma irmologică se întrebuințează scara diatonică cu baza pe vu(*mi*), numită și *leghetos*. Cheia acestei scări se indică la începutul bucății prin literele grecești $\lambda\rho\tau\omicron\varsigma$, prescurtate a cuvîntului *leghetos*.

λ	ρ	τ	$\omicron$	ς	λ	ρ	τ	$\omicron$	ς
7	12	12	9	7	12	9			
mi	fa	sol	la	si	do	re	mi		

T

Baza, cadența perfectă și finală pe vu(*mi*), iar imperfectă, pe pa(re), di(sol), zo(si *grav*) și ni (do *grav*).

Relația dintre cele trei scări ale glasului IV se poate vedea din schema următoare:

ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa	vu	ga	di
do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol

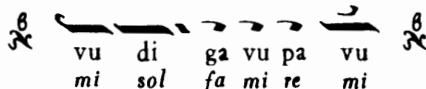
gl. IV papadic, cu baza di sol

gl. IV irmologic, leghetos, cu baza vu mi

gl. IV stihiraric, cu baza pa re

În practica de azi a muzicii bisericești se observă o modificare a sunetului *zo*(*si*): în suire, natural, și în coborîre, *bemol* (*ifes*); alături, *si natural* se transformă în *si bemol*. În asemenea caz, scara glasului IV se confundă cu cea a glasului VII diatonic, cu baza în *si*—prima (a glasului IV) devine o transpunere a celei de a doua (a glasului VII), pe nota *mi*.

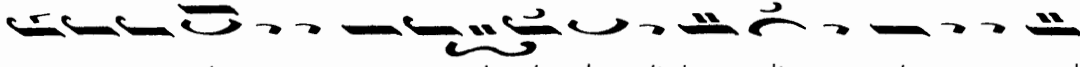
Această tendință se constată în glasurile I, IV și VIII, constituind o practică greșită a cîntărilor care, din cauza asprimii cvartei mărite (*fa-si*), viciază puritatea glasului. Remarcăm, de asemenea, că în practica de azi glasul IV se folosește numai sub forma leghetos-ului *vu*(*mi*).

Intonația gl. IV leghetos 

ANTIFOANELE GLASULUI IV

Gl. IV  *vu* (*mi*)

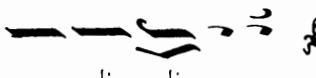
T. Stupcanu ¹

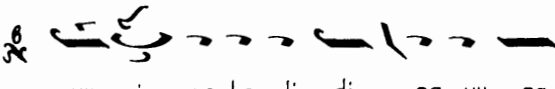

vu vu vu di ga vu ga ga di di ke di ke zo di ga di ga vu ga di

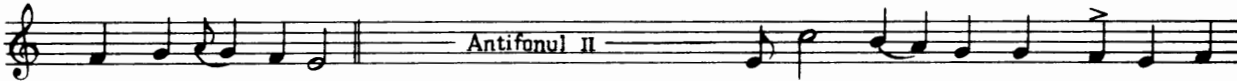

Din ti - ne - re - ți - le me - le mul - te pa - timi se lup - tă cu mi -

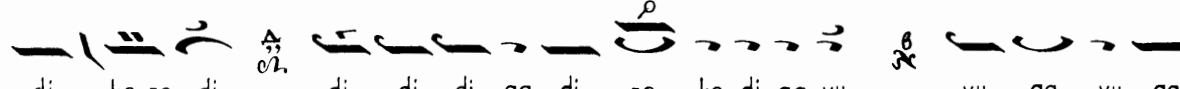

vu vu ni zo ni zo zo ke di ke zo di ni zo ke di ke zo di ga vu


ne ci în - su-ți mă spri-ji - neș - te și mă mîn-tu - ieș - te Mîn-


ga di di ga vu


vu ni zo ke di di ga vu ga


tu - i - to - rul meu Stri-ga - tam Ți - e Doam-ne cu


di ke zo di di di di ga di zo ke di ga vu vu ga vu ga


căl - du - ră din tru a - dîn - cul su - fîe-tu-lui meu și mi - e să-mi

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 91.

di ga vu ga di ke zo di ga di ke zo ke di ga vu ga vu pa vu
fi e spre a - u - zi - re dum-ne-ze - eș - ti - le Ta - le u - rechi.

TOATĂ SUFLAREA

T. Stupcanu ¹

Gl. IV  vu (mi)

ga vu pa vu ga di di di ga vu pa vu ni ga vu di di ga vu pa
Toa - tă su - fla - rea să la - u - de pre - Dom -

vu pa vu vu ga di di ga vu ga di di ke ke zo di di ke
- nul, lă - u - dați pre Dom - nul din ce - ruri lă - u -

zo ni zo ke di di ga di ke zo ni zo ni ni zo ni zo ke zo zo ni zo ke di ke di di
dați pre - El în - tru ce - le - în - nal - te

ni zo ke di ke zo di vu ga vu pa vu ni pa vu pa vu ga di ke di ga ga vu
Ți - e se cu - vi - ne cîn - ta - re Dum - ne - ze - u - le -

Troparele și condacele glasului IV, precum și unele sedelne s-au cromatizat, împrumutînd scara glasului II pe care am văzut-o. Lucrul acesta se indică prin plasarea ftoarei glasului II cu numele înălțimei ei: gl. IV  sau se scrie la începutul melodiei ftoara glasului II pe di. Cadența perfectă și finală se face pe vu(mi), iar imperfectă, pe di(sol).

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 94.

SEDELNA A DOUA DIN MIERCUREA SF. PATIMI

D. Suceveanu¹

Gl. IV di (sol)

vu di di ke ke di ga di vu ga di zo ke di ga vu vu
I - u - da cel în - țe-lă - tor pof - tind iu - bi - rea de ar - gint au

vu di ga vu ga di ga di ke di ke zo di ke zo ke di ke di ga vu
gîn dit cu vi - cle - șug sa te vîn - ză Doam - ne pre Ti - ne co - moa - ra vi - e -

ga di vu vu vu vu ni zo zo ke di ke ke di di vu ga di di ke
- ții pen - tru a - ceas - ta și îm - bă - tin - du - se au a - ler - gat -

ga ke di di ke ni zo ke zo ke ke di ke zo di ga ke di ga vu ga di vu
la iu - dei și au zis căl - că - to - ri - lor de legi - ce - mi veți da mi - e

vu ke di ga di ga vu pa vu ga di di zo ke di ke di ga vu ga ga vu vu
și eu îl voi da pre - el vo - uă ca sa - l răs - tig - niți.

1' Sedelna aceasta este în glasul IV, din di(sol), deci după scara papadică. În realitate, din cauza așezării ftoalei glasului II pe di(sol), la începutul bucății, este în scara glasului II cromatic, cu tonica sol, cu armura la bemol, re bemol, în grav, și re becar, în acut.

2' Acest pa(re bemol) este scris conform teoriei scării glasului II. Cîntăreții însă nu țin seama

¹ Suceveanu D., *Op. cit.*, p. 118.

de acest lucru și cîntă aici *re natural*, fiindcă acest *re* se întoarce la *mi*, ca broderie a acestuia. Dacă acest *re* ar fi notă de pasaj către *do*, atunci l-ar cînta cu *bemol*.

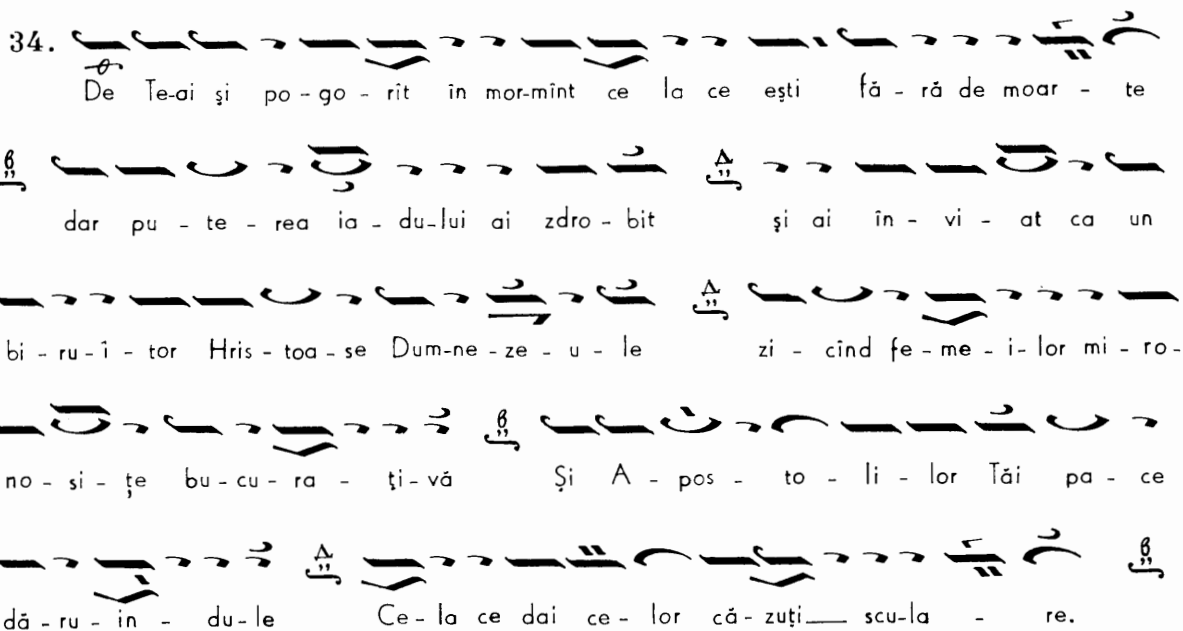
Glasul IV are trei ftorale: pentru papadic, ftoraua diatonică di(sol) ; pentru stihiraric pe pa(re) , și pentru irmologic pe vu(mi) . Toate aceste trei ftorale diatonice, din momentul apariției, obligă să se cînte mai departe diatonic, adică cu semitonuri între *vu-ga*, *zo-ni (mi-fa, si-do)*.

Exerciții

CONDAC

Gl. IV di(sol)

D. Suceveanu ¹

34. 

De Te-ai și po-go-rit în mor-mînt ce la ce ești fă-ră de moar-te
dar pu-te-re-a ia-du-lui ai zdro-bit și ai în-vi-at ca un
bi-ru-i-tor Hris-toa-se Dum-ne-ze-u-le zi-cînd fe-me-i-lor mi-ro-
no-si-țe bu-cu-ra-ți-vă Și A-pos-to-li-lor Tăi pa-ce
dă-ru-in-du-le Ce-la-ce dai ce-lor că-zuți scu-la-re.

STIHIRĂ LA STIHOAVNA VECERNIEI MARI LA 15 AUGUST

D. Suceveanu ²

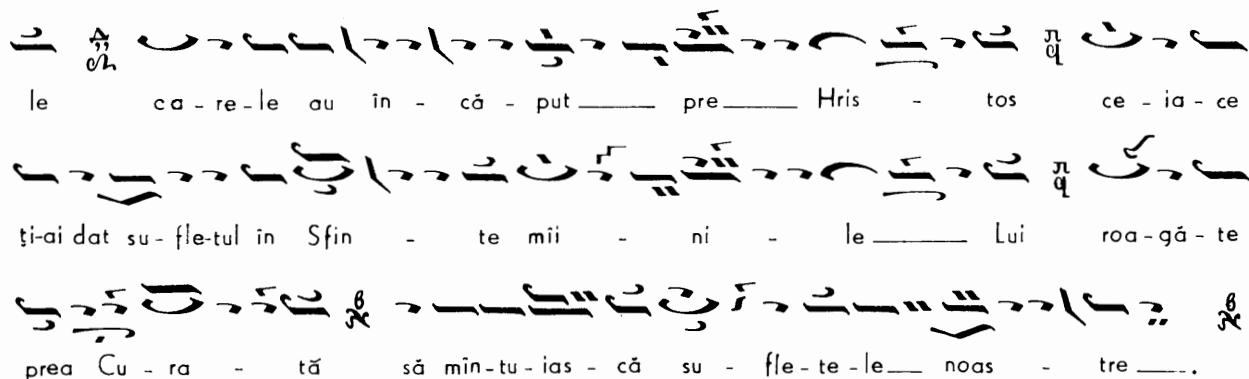
Gl. IV pa(re)

35. 

Ve-niți să lă-u-dăm no-roa-de pe prea sfin-ta cu-ra-ta Fe-
cioa ră din ca-re ne gră-it au-e șit în tru-pat Cu vîn-tul Ta-
tă-lui stri-gînd și-gră-înd bi-ne-cu-vîn-ta-tă
ești tu în-tre fe-me-i Fe-ri-cit es-te pîn-te-ce-

¹ Suceveanu D., *Op. cit.*, partea III, p. 197.

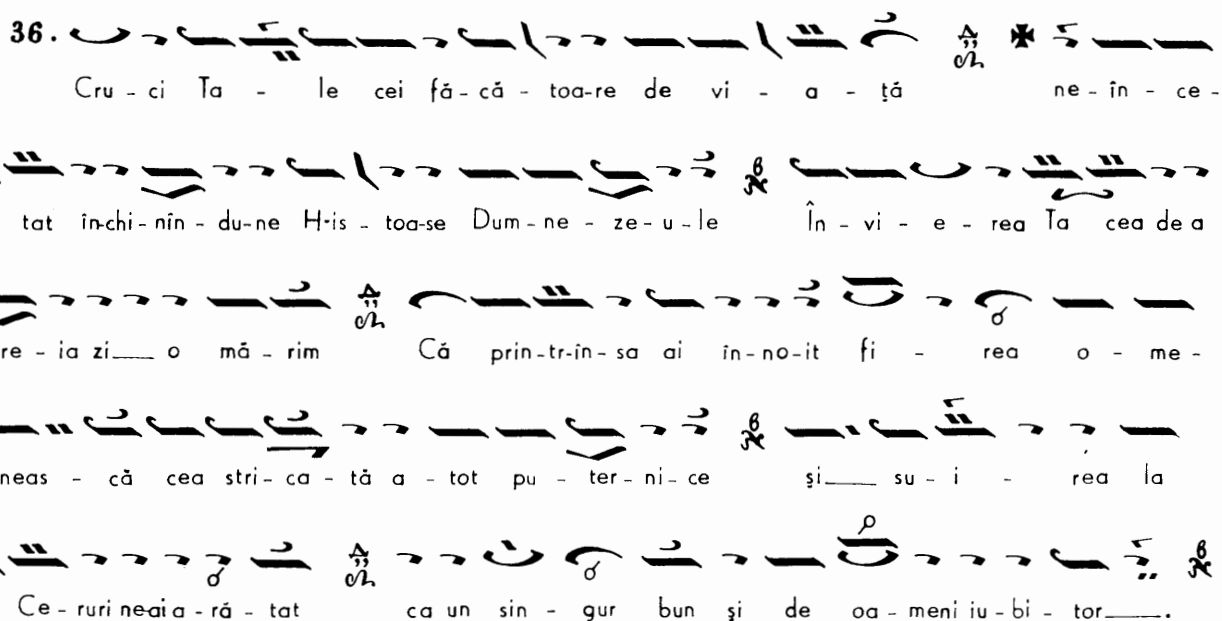
² Idem, tom II, p. 235.



STIHIRĂ LA DOAMNE STRIGAT-AM

T. Stupcanu¹

Gl. IV vu (mi)



¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 77.

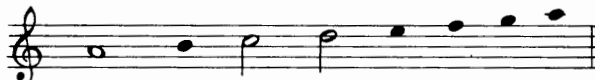
GLASUL V

λ'' Numit de tradiție hipodoric, acest glas are cheia glasului I, fără *ipsili* deasupra, însă cu inițialele p.l. suprapuse, așezate înaintea cheii, ca prescurtare a cuvîntului grecesc *plaghios* (lăturaș).

Acest glas folosește două scări: una diatonică cu baza pe ke(*la*), după sistemul roții — *re-la-mi* — și alta enarmonică, cu baza pe pa(*re*), după sistemul trifoniei — *la-re-sol-do*.

Prima scară, diatonică, are forma următoare:

λ'' q	λ'' q	λ'' q	λ'' q	λ'' q	λ'' q	λ'' q	λ'' q
9	7	12	9	7	12	12	
ke la	zo si	ni do	pa re	vu mi	ga fa	di sol	ke la



De notat că melodiile după această scară folosesc în acut sunetele pînă la *re'*, și în grav, pînă la octava acestuia. Scara aceasta, de altfel ca toate celelalte, nu indică ambitusul în care se mișcă melodia, ci doar relația dintre sunetele melodiei și bază (tonica).

Cadența perfectă și finală o are pe ke(*la*), iar imperfectă, pe ni(*do*) și pa(*re*). Această scară a lui ke(*la*) este folosită în melodiile irmologice (repezi).

Intonația: λ'' q

ke zo ni zo ke ni zo ke di ke
la si do si la do si la sol la

T. Stupcanu¹

Gl. V λ'' q ke(*la*)

ke zo ni ni zo pa ni ni ni ni zo ke zo zo ni ni zo ke ni



Dum-ne - zeu es - te Dom-nul și s-au a - ră - tat no - uă bi - ne es -

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 111.

zo ke di ke ni zo zo ni pa ke ke ke ke di ga di pa ni zo ke ke

te cu-vîn-tat cel ce vi - ne în - tru nu - me-le Dom - nu - lui.

STIHURI LA DOAMNE STRIGAT-AM

Gl. V $\frac{8}{4}$ ke (la)

T. Stupcanu¹

ke zo ni pa ni ni zo ke zo zo ni ni zo , ni pa ni zo ke zo

Pu - ne Doam-ne pa- ză gu-rii me - le și u - șă de în - gră -

zo ni ni , ni ni zo ke di ke zo zo ni zo ni ke

di - re , în - pre - ju - rul bu - ze - lor me - le.

Gl. V $\frac{8}{4}$ ke (la)

ke ni zo ke di ke zo ni pa ni zo ke zo zo ni

Cu oa - me-nii cei ce lu - crea - ză fă - ră de le -

ni zo pa ni ni ni ni zo ke zo zo ni zo ke

ge și nu mă voi în - so - ți cu a - le - ții lor.

Pentru forma stihirică și papadică se întrebuițează scara enarmonică cu baza pe pa(re).

$\frac{8}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{8}{4}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{5}{4}$
13	3	12	12	3	13	12	
pa re	vu mi#	ga fa	di sol	ke la	zo si	ni do	pa re

T $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

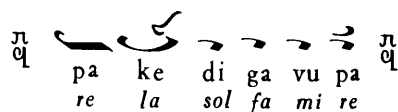
¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 99.

Cadența perfectă și finală pe pa(re). Uneori, finala se face pe di(sol), mai ales când se cântă stihirile în continuare. Cadența imperfectă pe di(sol) și pe ke(la).

Sfertul de ton în această scară este folosit în două feluri. Uneori numai între ke-zo *agem* (la-si subbemor), alteori, și între vu-ga *agem* (mi semidiez-fa). În primul caz, tetracordul întâi este diatonic, și al doilea, enarmonic; în cazul al doilea, ambele tetracorduri sînt enarmonice.

În practica de azi, această scară este folosită diatonic, adică înlăturînd sferturile de ton și folosind numai tonuri și semitonuri: re, mi, fa, sol, la, si bemol, do, re'

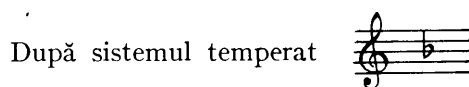
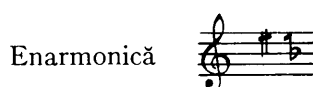
Intonația pentru scara enarmonică:



Are două ftoale. ϕ diatonică, pentru pa(re). Se cântă vu-ga și zo-ni (mi-fa, si-do) semitonuri. ∞ *agemul*, ftoa enarmonică, se scrie pe zo(si), caz în care zo(si) este coborît la distanță de un sfert de ton de ke(la) și se numește *agem asiran*, pe ga(fa), urcîndu-l pe vu(mi) către ga(fa) numit *agem puselic* sau *dacic*, pe vu(mi) care coboară la distanță de un sfert de ton de pa(re), numit *agem nkiurdi* și, în sfîrșit, pe vu(mi) din octava superioară, coborîndu-l la un sfert de ton de pa(re), numit *muhagher nkiurdi*.¹

La noi, cel mai întrebuițat *agem* este pe zo(si), mai rar pe ga(fa) și vu(mi).

Armura pentru cele două scări:



SLAVĂ ÎN SFÎNTA ȘI MARE VINERI

D. Suceveanu ²

Gl. V λ'' pa (re)



¹ Bourgault Ducoudray, *Op. cit.*, p. 124.

² Suceveanu D., *Idiomelar*, partea III, p. 163.

zo ke ni zo ke ke zo di ke zo ni zo pa pa pa ni zo pa ni zo ke di

o - ții cei fă-ră - de le ge

ke ke zo ke di di di di ga vu pa vu ga di ke ke di ga di ga vu pa vu pa

a - su - pra Mîn-tu - i - to - ru - lui nos -

pa ni zo ke ke ni zo ke di di ke ke zo zo ke ke ni zo ni zo ke

tru as - tăzi au fă-cut vi-no - vat mor - ții pre Cu-vîn-tul

di ga di ke zo ni zo ni pa ni zo ke zo ke ke ke zo ni zo ke di ga ga vu ga

cel fă-ră de moar - te și din-du-l lui Pi -

di di di ga di ga vu pa vu ga di ke ke di ga di ga vu pa vu pa

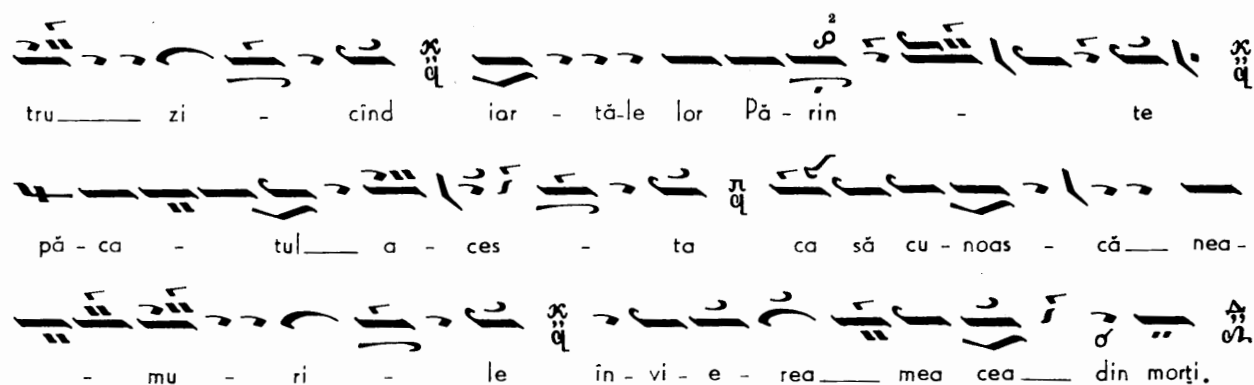
lat L-au răs-tig-nit în lo - cul Că - pă - ți - nei.

1.' Accident mai mult de precauție, căci la început este amintită gama glasului V, prin cheie;
2.' ftoraua diatonică pe ke(la) a glasului I. Se cîntă semitonuri *mi-fa, si-do*, adică se distruge *si bemol*,
fiind înlocuit cu *și suprabecar*; 3.' se restabilește scara enarmonică; 4.' din nou ftoraua diatonică a lui
kè, cu aceeași însemnătate ca mai sus; 5.' la fel ca în cazul de la nr. 3'

Exerciții

37. și a - ces - tea pă - ti - mind au stri - gat

Mîn - tu - i - to - rul nos -

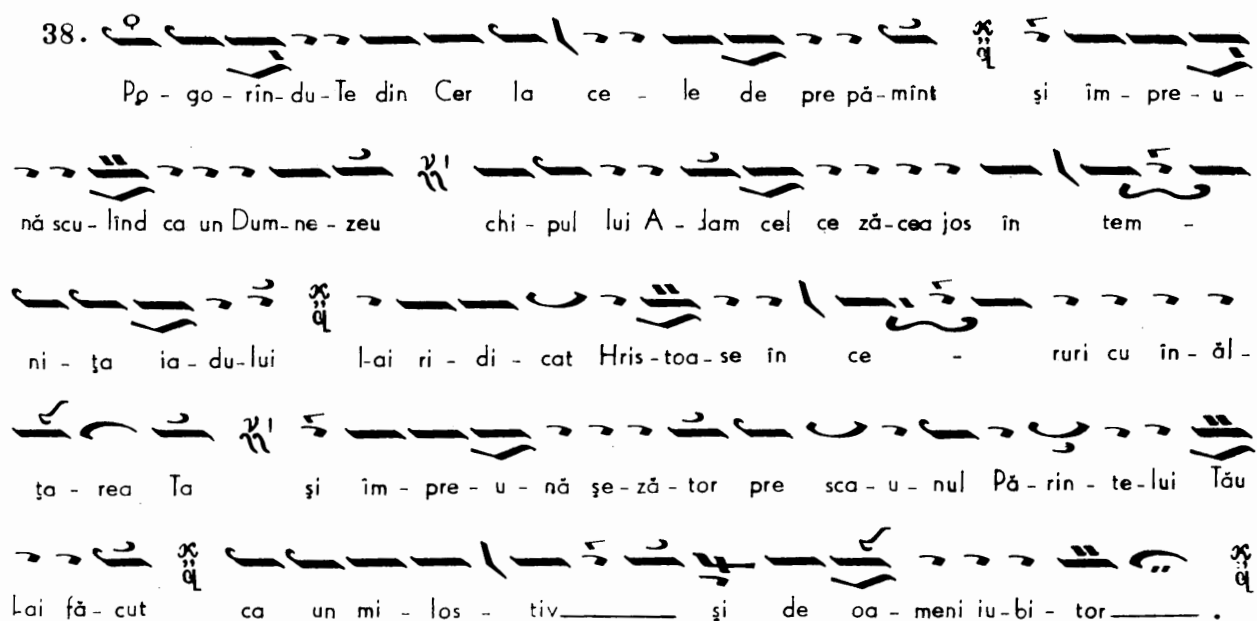


1 Ftoraua diatonică a glasului I pe ke(la). În original nu este. Am scris-o pentru că așa se cîntă, după tradiție, acest pasaj. Se va cînta diatonic de la ftoraua lui ke(la), pînă la zo *agem* (2), unde se restabilește scara enarmonică.

SEDELNĂ LA ÎNĂLȚAREA DOMNULUI

D. Suceveanu¹

Gl. V λ'' π'' ke(la)



¹ Suceveanu D. *Op. cit.*, tom III, p. 247.

GLASUL VI

Tradiția îl numește hipolidian, ca plagal sau lăturaș al glasului II, de la care împrumută parte din cheie.

Are cheia $\lambda \pi \alpha$, lingă care se scrie uneori și tonica pa(re). Folosește scara cromatică bazată pe sistemul roții (șir de pentacorduri).

IV	vu	ga	di	ke	zo
III	ke	zo	ni	pa	vu
II	pa	vu	ga	di	ke
I	di	ke	zo	ni	pa

7	18	3	12
---	----	---	----

I	sol	la b	si #	do	re
II	re	mi b	fa #	sol	la
III	la	si b	do #	re	mi
IV	mi	fa	sol #	la	si



Această scară cromatică se prezintă sub următoarele forme:

În forma sau tactul stihiraric și papadic folosește sistemul roții, ca mai sus, avînd baza pe pa(re), adică în alcătuirea scării iau parte două tetracorduri cromatice unite printr-un ton de legătură. Tetracordul cromatic este compus din o secundă mărită de 18 secțiuni, mărginit, în acut, de o secundă (sfert de ton de 3 secțiuni), și în grav, de o secundă mică de 7 secțiuni.

Tetracordul cromatic:

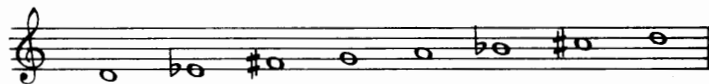
7	18	3
---	----	---

Scara cromatică a glasului VI

λ	π	λ	π	λ	π	λ	π
7	18	3	12	7	18	3	
pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa
re	mi b	fa #	sol	la	si b	do #	re

T

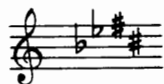
Pe sistemul temperat:



Cadența perfectă și finală se face pe pa(re), uneori, finala este pe di(sol), iar imperfectă, pe di(sol) și ke(la). Scăunașele mărturiilor se scriu din terță în terță. Scăunașul $\curvearrowright$ se scrie sub pa, ga, ke, ni etc., iar scăunașul σ sub vu, di, zo, pa acut etc.

Comarate cu scăunașele glasului II, observăm că se deosebesc foarte puțin: $\curvearrowright$ pentru glasul II, iar $\curvearrowright$ pentru glasul VI, σ pentru glasul II, iar σ pentru glasul VI.

Armura este mixtă:



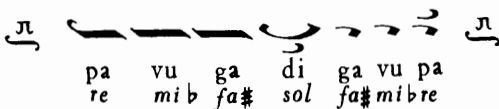
Pe sistemul temperat:



Ftoralele, în număr de două, sînt cromatice: σ se scrie pe pa(re) și ke(la), la începutul tetracordului, iar σ , pe di(sol) și pa acut, la sfîrșitul tetracordului. Se scriu și din terță în terță ascendentă sau descendentă sau chiar pe alte trepte.

Întîlnind una din aceste două ftorale într-o melodie diatonică sau enarmonică, înseamnă că vom cînta, de la locul de unde a fost plasată și pînă la o altă ftora care o desființează, după scara cromatică arătată mai sus. Despre acest lucru însă vom vorbi mai larg în capitolul ftoralelor

Intonația glasului:



STIHIRĂ

T. Stupcanu¹

Gl. VI λ $\curvearrowright$ pa (re)



¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 128.

În loc să se scrie alterațiile la fiecare notă în parte, se poate scrie la cheie armura mixtă:

T. Stupcanu¹

Gl. VI π π pa(re)

zo ke zo ni zo ke di ga di ke zo di ga di ke zo ke zo ni zo
Sla - vă pu - te - rii Ta - le Doam-ne că ai sur - pat pre cel ce

ke di ga di ke di ga di gavu pa vu pa pa pa pa vu pa vu ga di ke di
a - vea stă - pl - ni - rea mor - ții În - no - i - tu ne-ai pre noi prin

ga vu pa vu ga di ga di di ke zo ke di di ke zo ni zo ni ni zo zo ke
cru - cea Ta dă - ru - in - du - ne no - uă vi -

zo zo ni zo ke di ke di di di ga di ke di ga ga vu pa ni pa vu ga ga vu pa
șă și ne - stri - că - ciu ne

1.3' Ftorale diatonice puse pe di(sol). Se cântă diatonic, adică semiton între vu-ga și zo-ni (mi-fa, si-do); 2.4' ftorale cromatice pe di(sol). Se cântă cromatic: re, mi $\flat$, fa $\sharp$, sol, la, si $\flat$, do $\sharp$, re. Să nu se confunde ftoraua diatonică π a lui di(sol), aplecată spre stînga, cu ftoraua cromatică σ pe di(sol), aplecată spre dreapta; 2. pentru forma irmologică, glasul VI împrumută scara glasului II, cu baza pe di(sol) și mărturiile respective. (Vezi scara glasului II.) Face cadență perfectă și finală pe vu(mi), iar imperfectă, pe di(sol).

La rîndul său, și glasul II, pentru irmologic, împrumută scara glasului VI din pa(re), cu mărturiile respective, așa cum le-am expus mai sus.

Iată două exemple de cîntece irmologice în ambele glasuri.

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 128.

Gl. VI λ Δ_1 di (sol)

T. Stupcanu¹

di ke zo ke di ga di di di ga di ke di ga vu ke ke ke ke ke

În - vi - e - rea Ta Hris-toa - se Mîn-tu - i - to - ru - le în - ge - rii o lă -

di ke zo ni zo ke di vu ga di ke di ga di ke di ga vu pa vu ga ga di ga

u - dă în ce - ruri și pre noi pre pă-mînt ne în - vred - ni - ceș -

di vu vu zo ke di di ga vu ga di ke zo ke di ga ga vu ga di

- te cu i - ni - mă cu - ra - tă să Te slă - vim.

Gl. II $\pi\alpha$ pa (re)

T. Stupcanu²

di ke zo ke di ga di ke di ga vu pa zo ke di di di

În - vi - e - rea Ta Hris-toa - se Mîn-tu - i - to - ru - le toa - tă

di ga vu ga di ga vu pa , pa pa pa ni zo ga vu pa

lu - mea au lu-mi-nat și au che-mat făp - tu - ra Sa

di di ke zo ni zo ke di di ga vu pa ga vu pa

în - tru tot pu - ter - ni - ce Doam-ne sla-vă Îi - e

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 130.

² Idem, p. 39.

1'. Fiindcă se începe un nou tetracord în coborîre, plecînd de la pa(re), trebuie scris *do* $\flat$ *si* $\flat$, întrucît de la *re* la *do* este un ton de legătură între tetracorduri, iar de la *do* la *si*, o jumătate de ton.

În glasul VI se găsesc încă trei scări care au un tetracord cromatic și unul diatonic numite *scări mixte*.¹

a) Scara cromatică mixtă, cu primul tetracord cromatic și al doilea diatonic:

π	β	γ	Δ	α	ζ	ν	π'
7	18	3	12	9	7	12	
pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa
re	mi $\flat$	fa $\sharp$	sol	la	si	do	re

Această scară folosește ftoraua cromatică a lui pa(re) β sau a lui di(sol) Δ , care arată construcția cromatică a tetracordului, și ftoraua diatonică α a lui ke(la), care indică structura diatonică a tetracordului al doilea. Deci, primele patru mărturii sînt cromatice, iar ultimele patru, diatonice.

b) Scara cromatică mixtă, cu primul tetracord diatonic și al doilea, cromatic:

π	β	γ	Δ	α	ζ	ν	π'
9	7	12	12	7	18	3	
pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa
re	mi	fa	sol	la	si $\flat$	do $\sharp$	re

Pentru formarea acestei scări se folosește ftoraua diatonică α pe pa(re) — (tetracordul diatonic), iar pentru cel cromatic, ftoralele cromatice β a lui di(sol), sau β a lui ke(la) — (tetracordul cromatic). De aceea, mărturiile sînt diatonice (primele patru) și cromatice (celelalte patru)

c) Scara cromatică mixtă cu tetracordul cromatic între treptele IV—VIII.

π	β	γ	Δ	α	ζ	ν	π'
9	7	12	7	18	3	12	
pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	pa
re	mi	fa	sol	la $\flat$	si $\sharp$	do	re

¹ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic*, p. 126; Ierom. Macarie indică numai o scară mixtă (primul tetracord cromatic, ar al doilea, diatonic), *Teoreticon*, p. 19.

Tetracordul prim, diatonic, folosește una din cele două ftoale diatonice $\diamond$ a lui pa(re) sau $\diamond$ a lui ga(fa), iar pentru restul gamei, ftoara glasului VI ⲁ a lui di(sol), pe care îl consideră drept pa(re) și de unde construiește scara din pa(re), menținând însă aceleași numiri ale înălțimii sunetelor.

Aceste scări deși se folosesc mai mult în modulații, ele pot sta și la baza unor întregi cîntări. Iată un axion, în grecește, scris în prima scară mixtă. Primul tetracord este cromatic, iar al doilea, diatonic.

AXION ¹

Gl. VI λ π ⲁ π α pa (re)

¹ Kiriiazidis A., *Op. cit.*, tom III, p. 518.

Gl. VI $\pi \overset{\lambda}{\curvearrowright}$ pa (re)

39. 

Tin - s-au pă - că - toa - sa pă - rul său Ți - e Stă - pi - nu - lui tin -
s-au și l - u - da mi - ni - le sa - le la — cei — fă - ră - de - le - ge
a - ce - ia ca să — ia er - ta re ia - ră a - ces - ta — ca
să — ia — bani pen - tru a - ceas - ta stri - găm — Ți - e ce - lui
ce Țe - ai vin - dut și ne - ai slo - bo - zit pre - noi Doam - ne sla - vă Ți - e — .

1'. Ftoraua diatonică a lui ke(la). Se cîntă *si becar-do*; 2'. ftoraua cromatică a glasului VI a lui di(sol). Se cîntă cromatic, după scara *re, mi^b fa[#], sol, la, si^b, do[#], re*; 3' asemănător cu cazul de la nr. 1'; 4' asemănător cu cazul de la nr. 2'; 5' se cîntă *apostroful* apogiat și cu *clasmă*. *Oligonul* rămîne mut.

Gl. VI $\pi \overset{\lambda}{\curvearrowright}$ pa (re)

40. 

Să se în - drep - te - ze ru - gă - ciu - nea — mea Ca tă -
mî - ia în - a - in - tea — Ta ră - di - ca - rea mi - ni -
- lor me - le jert - fa — de — sea -
- ră a - u - zi - mă — Doam - ne — .

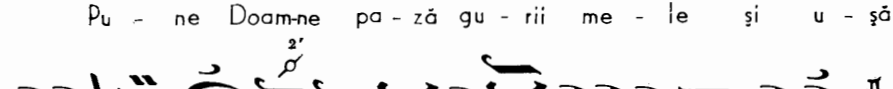
1'. Ftoraua diatonică a lui di(sol). Se cîntă jumătăți de ton (*mi-fa, si-dō*, pînă la cifra 2), unde este scrisă ftoraua cromatică a glasului VI. Ceea ce urmează este cromatic.

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, tom III. p. 127.

² Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 123.

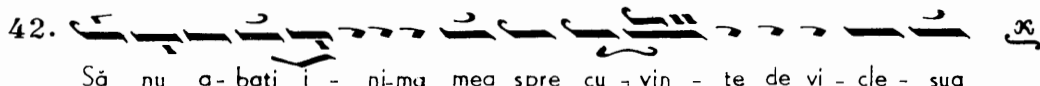
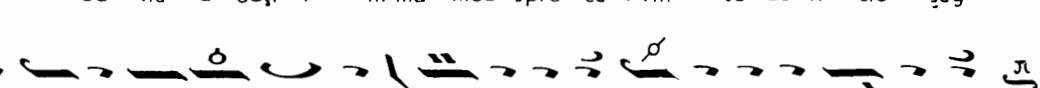
Gl. VI π^{λ} π^{λ} pa(re)

T. Stupcanu¹

41. 
 Pu - ne Doam-ne pa - ză gu - rii me - le și u - șă

 de în-gră - di - re în - pre - iu - rul bu - ze-lor me - le.

1'. Ftoraua diatonică indică pasaj diatonic până la cifra 2', când se restabilește scara cromatică prin ftoraua cromatică di(sol).

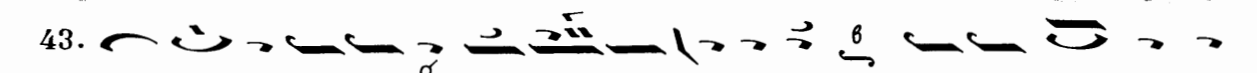
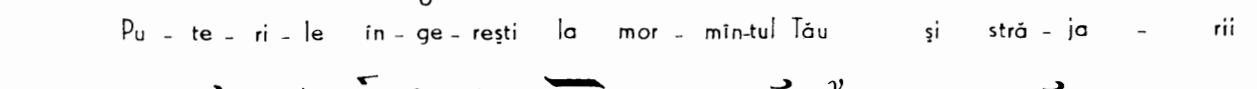
Gl. VI π^{λ} π^{λ} pa(re)

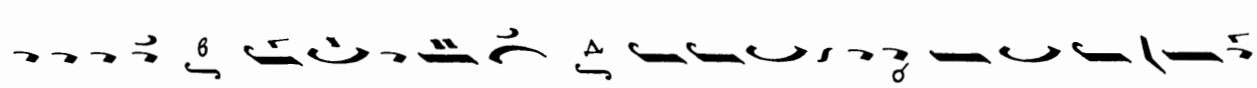
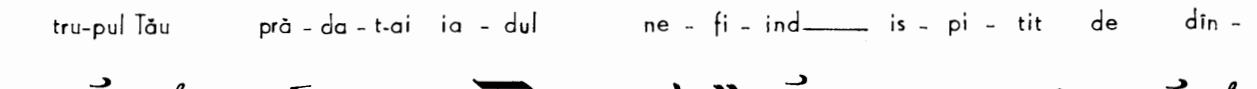
42. 
 Să nu a-bați i - ni-ma mea spre cu - vin - te de vi - cle - șug

 ca să tă - gă - du - iesc răs - pun-su - ri - le ce le din pă - ca te.

TROPARUL ÎNVIERII

Gl. VI π^{λ} π^{λ} di(sol)

T. Stupcanu²

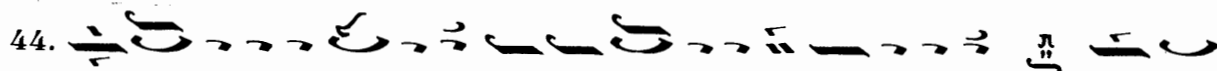
43. 
 Pu - te - ri - le în - ge - rești la mor - mîn-tul Tău și stră - ja - rii

 au a - mor - țit și sta Ma - ri - a la mor-mînt că - u - tînd prea cu - rat

 tru-pul Tău pră - da - t-ai ia - dul ne - fi - ind is - pi - tit de dîn -

 - sul în - tîm - pi - na - t-ai pre fe - cioa - ră dă - ru - ind vi - a - ță

 Cel ce ai în - vi - at din morți Doam - ne Sla - vă Ti - e.

STIHIRĂ LA STIHOAVNA GLASULUI II

π^{λ} π^{λ}

T. Stupcanu³

44. 
 Prin lemn Mîn-tu - i - to - ru - le ai stri - cat bles-te - mul lem-nu-lui pu - te -

^{1, 2, 3} Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 124, 134, 39.

rea mor-ții cu în-vi-e - rea Ta o ai o - mo - rît și ai lu - mi - nat nea-

mul nos - tru cu - scu - la - rea Ta Pen - tru a - ceas - ta stri - găm Ți - e

Dă - tă - to - ru - le de vi - a - ță Dum - ne - ze - ul nos - tru s'a-vă Ți - e.

GLASUL VII

Acest glas este numit lăturașul sau plagalul glasului III. Tradiția îl numește hipofrigian sau *varis*, adică grav, decarece la baza lui sunetul cel mai grav este zo(*si*), în comparație cu bazele celorlalte scări. Cheia este $\overline{\text{ar}}$, iar lângă ea se scrie una din cele două baze zo(*si*) $\overline{\text{ar}}$ Zo sau ga(*fa*)

$\overline{\text{ar}}$ Γα Deoarece modul *varis* folosește în mare parte cadențele și formulele de cadență ale glasului I stihiraric (cadențe pe pa, ga, di) se numește și *protovaris* (întîiul grav)¹.

Anton Pann socotește protovarisul un al treilea fel al glasului I, care, pornind de la pa(*re*) coboară la zo(*si*), unde își stabilește isonul; de aici merge după sistemul diapasonului. Face cadență imperfectă pe ga, di și zo de sus, perfectă, pe pa, și finală, pe zo. Cît privește glasul VII *varis* diatonic, îl identifică cu protovarisul, spunînd că „melodia ehului greu papadic urmează de la zo cu distanțele diatonici sistemii diapasonului, precum se prezintă cu toată însușirea lui la Capul întîi, partea a treia“, loc în care tratează, de fapt, despre protovaris.²

După construcția interioară se identifică cu mixolidianul antic.

În acest glas găsim întrebuințate trei scări: una diatonică și două enarmonice.

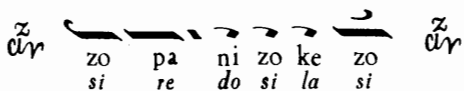
Scara diatonică cu baza pe zo(*si*) se folosește în melodiile papadice, mai rar în celelalte; este așa-numitul glas VII *varis*.

$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$	$\overline{\text{ar}}$
7	12	9	7	12	12	9	
zo si	ni do	pa re	vu mi	ga fa	di sol	ke la	zo si

Teoreticienii, susținuți și de practică, spun că baza scării este zo(*si*). Cadența perfectă pe zo(*si*) și pa(*re*); cadența finală, pe zo(*si*); imperfectă, pe ga(*fa*), di(*sol*) și zo de sus (*si* acut). Uneori, se alterează vu(*mi*) cu *ifes* (*bemol*), iar ke(*la*), cu *diez*, dînd naștere la următoarea scară, foarte puțin utilizată în cîntări:

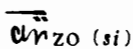
¹ Bourgault Ducoudray, L. A., *Etudes sur la musique ecclésiastique greque*, p. 38; Rebours, I. B., *Traité de psaltique* p. 117; Popescu Pasărea, I., *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, p. 60.

² Pann Anton, *Bazul teoretic și practic*, p. 97 și pp. 127—128.

Intonația 
 zo pa ni zo ke zo
 si re do si la si

VOSCREASNA VII

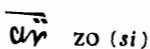
T. Stupcanu¹

Gl. VII  zo (si)

ga vupani zo ke zo ni pa vugavupani zo ni zo ke zo ni ni pa pa ,
 la - tă - în - tu - ne - ric și de di - mi - nea - ță
 vu ga di ga vu pa ni zo pa vu ga vupani ni zo , zo ni zo ke di ga di ke zo
 și ce stai la mor - mint Ma - ri - e mult în - tu -
 ke zo zo ni pa vu pa ni zo pa ni zo ke zo ni pa ni zo , zo pa ni zo ke zo di ga di
 ne - ric a - vînd în min - te de un - de în -
 ga vu ga di di , di ga vu pa vu ga di ga vu pa ni zo ke zo ni pa ni zo etc.
 - trebi un - de s-au pus l - i - sus ,

DIN PSALMUL 145

T. Stupcanu²

Gl. VII  zo (si)

di ga di ke di ga vu pa vu vu ga ga , pa vu ga di ga ga
 La - u - dă su - fle-te al meu pre Dom - nul voi u lă - u - da pre Dom -

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 202.

² Idem, *Imnuri liturgice*, p. 6.

vu pa vu ga di ga vu pa zo zo di ga vu ga di ga vu pa ga vu pa ni zo

nul în vi-a-ța— mea voiu cîn-ta Dum-ne-ze - u-lui meu pi - nă ce voiu fi.

În forma stihirică și irmologică se folosește următoarea scară enarmonică:

12	13	3	12	13	3	12
----	----	---	----	----	---	----

ni do pa re vu mi ga fa di sol ke zo ni do

Armura

În sistemul temperat

Teoreticienii spun că baza scării este ni(do), iar tonica ga(fa).

De fapt, acesta este un mod al lor de exprimare, căci dacă am scrie primele patru sunete — do, re, mi, fa — în continuarea lui do de sus, nu s-ar produce nici o modificare, nici în cadrul scării și nici în melodie. În plus, s-ar ajunge la concluzia că tonica este ga(fa), iar de o bază ni(do) nici nu poate fi vorba. Vom reține, deci, că baza adevărată a glasului VII enarmonic este ga(fa) și că scara este aceeași ca la glasul III. Ambele glasuri se deosebesc însă prin cadențe. Glasul VII enarmonic are cadența perfectă și finală pe ga(fa), iar imperfectă, pe pa(re) și di(sol), pe cînd glasul III le are pe pa(re) și ke(la).

În practica de azi, aproape a dispărut enarmonismul acestui glas; cîntăreții îl execută într-o scară de fa major, cu cadențele arătate.

Intonația

ga vu pa ni pa vu ga sau ga di ke zo ke di ga

fa mi re do re mi fa fa sol la si b la sol fa

T. Stupcanu¹

Gl. VII ga (fa)

ga ga ga vu ga di di di ke di ga di ke zo ke di ga

Sfin - ți - lor mu - ce - nici ca - ri bi - ne — v-ați ne-vo-it

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar* p. 223.

zo ke zo ni pa ni zo ke ke di ga di di ke di ga di ke zo ke

și v-ați în - cu - nu - nat ru - ga - ți - vă Dom-

di ga ga vu pa vu ga di ke zo di di ga vu pa ke di ga vu ga

nu-lui să se mi - lu - ias - că su - fle-te-le noas - tre.

1! Zo(si) are *agem*, deci va fi coborât la distanță de un sfert de ton față de ke(la). Acest *agem* ne arată că toți zo(si) vor fi cu *agem*. Uneori se scrie chiar lângă cheia glasului un *agem* cu numele înălțimii zo(si), cu aceeași semnificație. În astfel de caz, este ca o armură a cheii. Și dacă nu apare scris nici la cheie, nici în cuprinsul cântecului, faptul că lângă cheie se indică tonica ga(fa), înțelegem că este vorba de scara enarmonică. Astfel că *agemul*, pe lângă cheie sau în cuprinsul melodiei, este mai mult un accident de precauție.

Gl. VII $\overline{\text{Ga}} \text{ zo}^{\text{fa sib}}$ T. Stupcanu¹

di ga vu ga di di ga vu pa ni pa vu ga ga ga

Nu ne mai li - pim de po-mul cu-noș - tin - ții a -

di ke zo zo ke di ke zo di di ga vu pa vu ga di ke di ga

vînd nă - dej - dea cru-cii Ta - le Doam-ne sla-vă Ți - e.

Enarmonismul (un sfert de ton) fiind introdus în scara varis, s-a născut scara lui zo(si) *agem varis enarmonic*.²

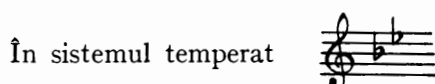
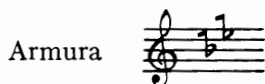
13	12	3	13	12	12	3	
zo sib	ni do	pa re	vu mi ^b	ga fa	di sol	ke la	zo si ^b

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 224.

² Vezi I. Popescu, Pasărea, *Principii de muzică a bisericii orientale (psaltică)*, p. 25; vezi, de asemenea, *Kanonion*, tabloul scărilor glasurilor, la sfârșitul lucrării.

După cum se poate observa, scara glasului VII varis a suferit următoarea modificare: zo(si) și vu(mi) au căpătat alterații coboritoare, *agemul* $\text{♩} = \text{♭}$ făcînd distanța zo *agem-ni* (si *subbemol-do*) de 13 secțiuni, și pa-vu *agem* (re-mi *subbemol*) și ke-zo *agem* (la-si *subbemol*), de 3 secțiuni.

Baza și cadența perfectă și finală pe zo *agem* (si *subbemol*), iar cadența imperfectă, pe ni(do), pa(re) și di(sol). Este o scară foarte puțin întrebuințată. În practica noastră actuală, este o scară de si *bemol* major, cu cadențele arătate.



FRAGMENT DE AXION

Hurmuziu Hartofilax ¹

Gl. varis enarmonic

zo ga di ke zo pa ni zo kedi ga di ke di ke zo ke zo
Vred - ni - că ești - cu - a - de - vă -

ni zo ke zo ke zo ke zo ni pa ni zo ke ke di
rat - să - te - fe - ri - cim -

ga vu pa ni ni pa vu pa ni zo kedi pa ni pa ni zo ke zo
Năs-că - toa - re de - Dum - ne - zeu -

DIN DOXOLOGIA LUI HURMUZIU HARTOFILAX

Traducere de D. Suceveanu ²

zo
Gl. VII $\text{♩} = \text{♭}$ enarmonic

zo ga di ke zo ni pa zo ni pa ni zo ni ni pa ni zo ke di ga
Sla - vă Ți e - ce - lui ce ne-ai a - ră - tat

¹ Kiriiazidis Agathangelos, *Op. cit.*, p. 321.

² Suceveanu D., *Carte de cîntări bisericești de Nectarie Tripoleos*, Iași, 1846, p. 323.

di ke zo ke di ni zo ni pa vu pa ni zo ni pa zo ni pa ni pa vu
lu - mi - nă - slă - vă - în - tru cei de sus - lui -

pa ni zo ke ni zo ke zo di di ke zo ni pa ni zo ke ke di
Dum - ne - zeu - și pre pă - mînt pa - ce -

di di ga ga ga vu pa vu pa ni zo ni pa zo ke di ke zo ni ni zo
în - tre oa - meni - bu - nă - vo - i - re -

1',2',3'. Accident de precauție pe vu(mi); 4'. ftoraua glasului III cere să se cînte ca în glasul III transpus pe zo *agem*.

Ftorale. Pentru scara diatonică se întrebuințează ftoraua **E E** scrisă pe zo(si). Se deosebește de cea de pe vu(mi) doar prin faptul că are, la capătul de sus, două ramuri. Pasajul care are această ftoră se va cînta diatonic, adică cu semitonurile vu-ga (mi-fa) și zo-ni (si-do).

Pentru scara enarmonică se folosește *agemul* scris pe zo(si) și vu(mi), pe care le coboară la distanță de un sfert de ton, față de nota inferioară, și pe ga(fa), ridicînd pe vu(mi) la distanță de un sfert de ton, avînd deci *semidiez*. Cel mai întrebuințat *agem* este pe zo(si); el cere să se cînte pe scara enarmonică *agem*

Exerciții

ANTIFONUL II AL GLASULUI VII

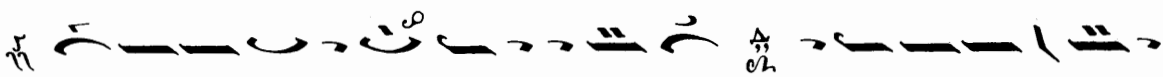
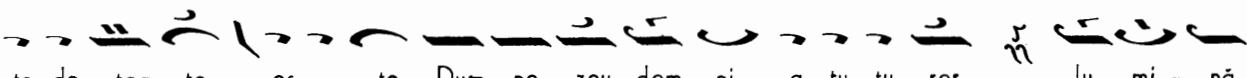
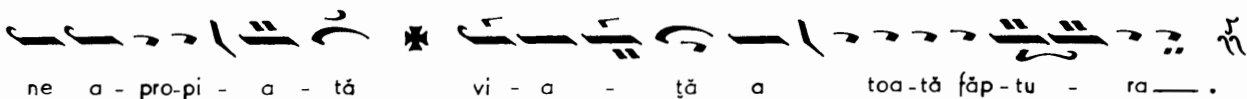
T. Stupcanu¹

Gl. VII **ur** ga (fa)

45. De n-ar zi-di Dom - nul ca să su - fle - tu - lui în za - dar ne-amos-te - ni

Că fă-ră de a - ce - la nici lu - cra - rea nici Cu - vîn - tul nu se să-vîr - šeș - te -

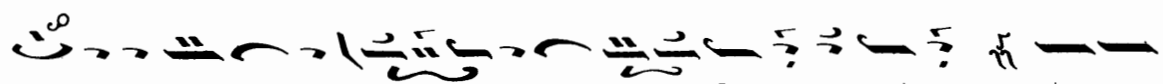
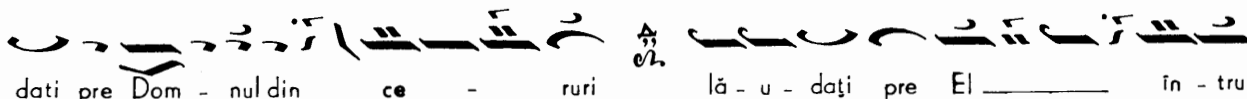
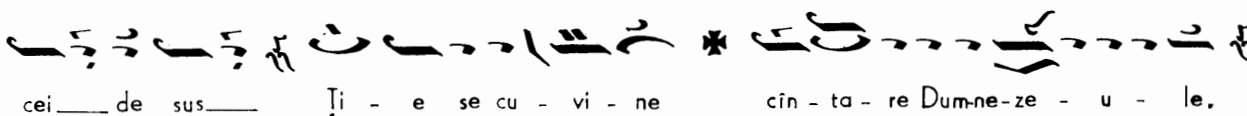
¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 161.

46.  Prin Sfin - tul Duh — toa - te-și au fi - in - ța Că mai în - na - în —
 te de toa - te es - te Dum - ne - zeu dom - ni - a tu - tu - ror lu - mi - nă
 ne a - pro-pi - a - tă vi - a - ță a toa-tă făp - tu - ra — .

TOATĂ SUFLAREA

T. Stupcanu¹

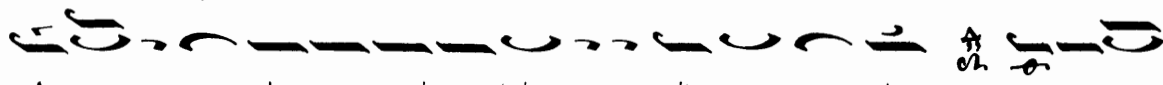
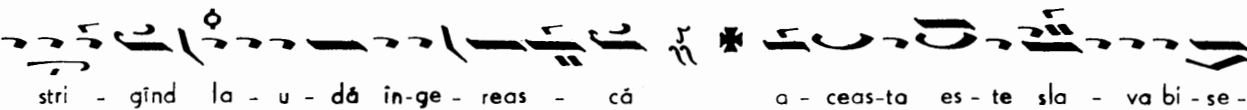
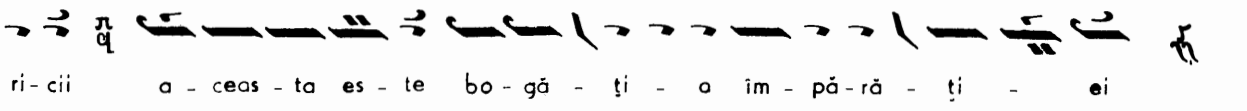
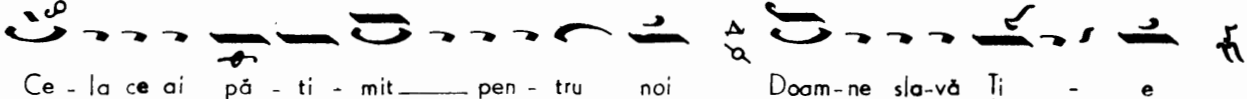
Gl. VII  ga (fa)

47.  Toa - tă su - fla - rea să la - u - de pre Dom - nul Lă - u -
 dați pre Dom - nul din ce - ruri lă - u - dați pre El — în - tru
 cei — de sus — Îi - e se cu - vi - ne cîn - ta - re Dum-ne-ze - u - le.

STIHIRA A TREIA LA DOAMNE STRIGAT-AM

T. Stupcanu²

Gl. VII  ga (fa)

48.  A - pos - to - lii vă - zînd scu - la - rea zi - di - to - ru - lui s-au mi - rat
 stri - gînd la - u - dă în - ge - reas - că a - ceas-ta es - te sla - va bi - se -
 ri - cii a - ceas - ta es - te bo - gă - ți - a îm - pă - ră - ți - ei
 Ce - la ce ai pă - ti - mit — pen - tru noi Doam-ne sla-vă Îi - e

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 163.

² Idem, p. 150.

Gl. VII varis $\overline{\alpha\gamma}$ zo(st)

49.

Cu - vi - ne - se cu a de - vă - rat
a te fe - ri - ci Năs - că - toa re
de Dum - ne - zeu cea pu - ru -
rea fe - ri - ci tă și prea ne -
vi no - va - tă și mai ca Dum - ne - ze -
u lui nos tru.

Gl. varis enarmonios

Hurmuziu Hartofilax²

50.

Pri - i - meș - te ru - gă - ciu - nea noas
tră Cel ce șezi de-a-dreap - ta Ta - tă - lui
și ne mi - lu - eș - te pre noi.

51.

Că tu ești u - nul sfânt Tu ești u -
nul Dom - nul I - i - sus Hris - tos
în - tru sla - va lui Dum-ne-zeu Ta - tă a - min.

¹ Stupcanu T., *Axioane* (tipărite la piatră), p. 25.

² Suceveanu D., *Carte de cîntări bisericești de Nectarie Tripoleos*, Iași, 1846, p. 325.

GLASUL VIII

Cheia o împrumută de la glasul IV, fără *hypsi*. Se scrie cu baza glasului alături $\lambda \pi \alpha$ **Ni** (ni - do) sau $\lambda \pi \alpha$ **Γα** (ga - fa) sau numai cheia simplă α **vi** sau **Γα**. Derivînd din glasul IV, este plagalul sau lăturașul acestuia. Folosește două scări diatonice cu baza ni (do), după sistemul octavei, și alta cu tonica ga (fa), după sistemul trifoniei (tetracordului), avînd baza tot pe ni (do).

În forma papadică, stihirică, irmologică, întîlnim scara următoare:

λ	π	α	α	α	α	α	α
12	9	7	12	12	9	7	
ni do	pa re	vu mi	ga fa	di sol	ke la	zo si	ni do

Baza, cadența perfectă și finală, pe ni (do), iar cadența imperfectă pe vu (mi) și di (sol). De notat că în practica de azi, cîntăreții execută acest glas cu zo natural (*si becar*), în suire, și cu zo ifes (*si bemol*), în coborîre, deși toate tratatele teoretice vorbesc numai de *si natural*.

Cu toate că tradiția numește această scară hipomixolidiană, ea nu corespunde cu acest mod, ci cu cel lidian.

Armura:

Intonația λ π α α α α α sau λ π α α α α α

ni pa vu ni ni vu di ga vu pa ni
do re mi do do mi sol fa mi re do

STIHIRĂ

Gl. VIII $\lambda \pi \alpha$ ni (do)

T Stupcanu ¹

di ke di di di ga vu ga di ke zo di zo ke di ga vu pa vu

Su - i - tu - te-ai pre Cru-ce | - i - su - se Ce - la ce Te-ai po-go - rit

¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 173.



TOATĂ SUFLAREA

Gl. VIII λ " π σ λ ni (do)

T. Stupcanu¹



¹ Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 185.

di ga vu ga pa vu ni ni pa vu ga vu vu pa ni pa ni ni , ke ga

dați pre El în - tru cei de sus Ți - e

di ke zo ke zo ni zo ke di di di ke di ga ga vu pa vu ga vu pa pa ni

se cu - vi - ne Cin - ta - re Dum - ne - ze - u - le .

Pentru tropare, sedelne și unele cîntări în mișcare repede, se folosește o scară alcătuită după sistemul trifoniei, din două tetracorduri unite prin ga (fa).

12	9	7	12	9	7	12	
ni do	pa re	vu mi	ga fa	di sol	ke la	zo si b	ni do

Scara după trifonie.

Baza scării este ni (do), tonica și cadența perfectă ga (fa), cadența imperfectă pe di (sol) și zo ifes (si bemol). Se aseamănă cu glasul VII enarmonic.

Armura:

Are două ftoale diatonice: se scrie pe ni (do) și , pe ni de sus (do acut).

TROPARUL GLASULUI VIII

Gl. VIII ga (fa)

T. Stupcanu ¹

ga ga di ke zo ke di di di di ga vu pa vu ga di ga vu

Din - tru în - ăl - ți - me te-ai po - go - rit mi - los - ti -

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 176.

ga ga di ke ga di ke zo ni zo ke di ke zo di ga ga ga di
ve în - gro - pa - re ai lu - at — de trei zi - le ca să ne slo -

ke zo ke di pa vu ga di ga vu ga ke di ga di ke zo ni zo
bo - zești pre noi din — pa - timi Ce - la ce ești vi - a - ță

zo zo zo ke di ke zo di ke di di pa vu ga di ga vu ga
și în - vi - e - rea noas - tră Doam-ne sla - vă — Ți - e.

Exerciții de transcriere și paralaghie

ANTIFONUL I DIN SFÎNTA ȘI MARE VINERI

D. Suceveanu¹

Gl. VIII $\lambda \pi \omega \eta$ ni (do)

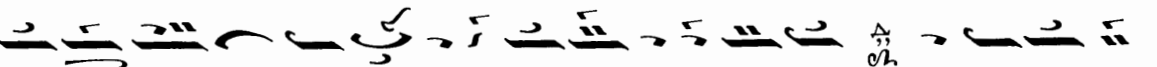
52. Bo - e - rii no - roa - de - lor s-au a - du - nat îm - pre - u - nă a -
su' - pra — Dom - nu - lui și a - su - pra — Un - su - lui —
Lui Cu - vînt căl - că - tor de — le - ge au pus a - su - pra mea Doam -
ne — Doam - ne nu — mă lă - sa pre mi - ne

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, partea III, p. 142.

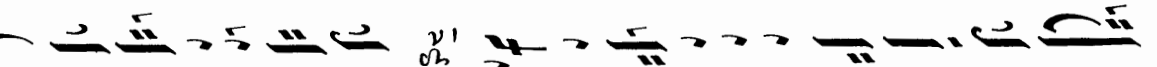
SLAVA ÎN SFÎNTA ȘI MARE VINERI

D. Suceveanu¹

Gl. VIII $\lambda \pi \sigma$ ni (do)

53. 

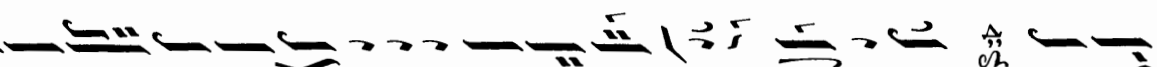
Doam - ne su - in - du - te pre - cru - ce au că - zut -



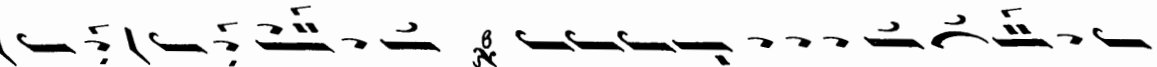
fri - că și cu - tre - mur a - su - pra - su - pra făp -



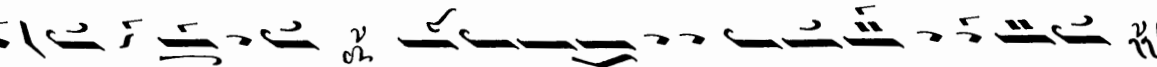
- tu - rii de vre - me ce și pă - min - tul lai o - prit



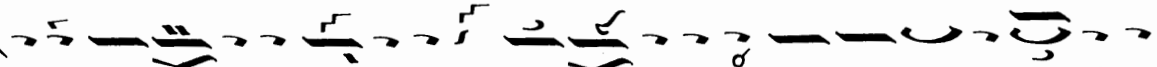
să nu în - ghi - tă pre cei - ce te-au răs - tig - nit și ia -



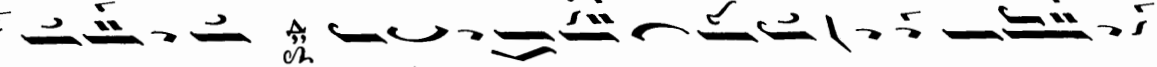
du - lui i-ai - po - run - cit să slo - bo - zeas - că din ti - ne pre cei



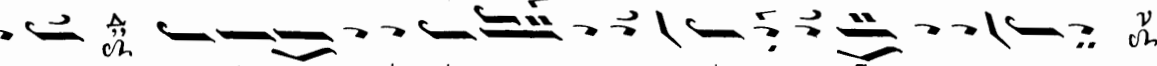
le - gați ju - de - că - to - ru - le al ce - lor - vii -



și al - ce - lor - morți - ce - la ce spre în - no - i - rea oa - me - ni -



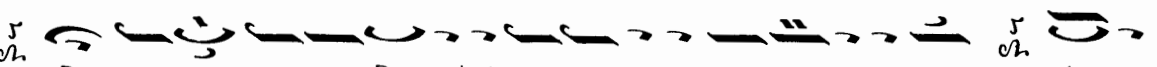
lor - ai ve - nit să dai vi - a - ța ia - ră nu - moar -



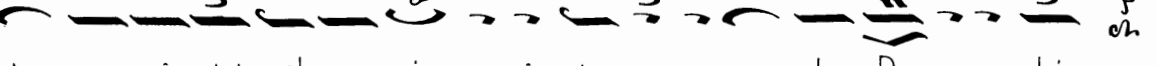
- te iu - bi - to - ru - le de oa - meni sla - vă Ți - e -

T. Stupcanu²

Gl. VIII $\lambda \pi \sigma$

54. 

Dum - ne - zeu es - te Dom - nul și s-a a - ră - tat no - uă bi - ne



es - te cu - vin - tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom - nu - lui .

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, partea III, p. 156.

² Stupcanu T., *Op. cit.*, p. 178.

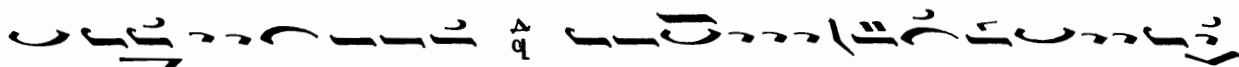
SEDELNA

T. Stupcanu¹

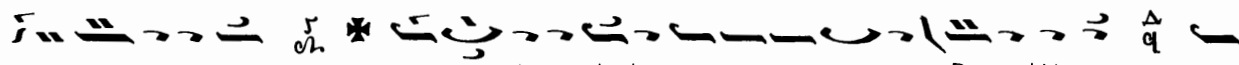
Gl. VIII $\lambda \pi \rho \alpha$

55. 

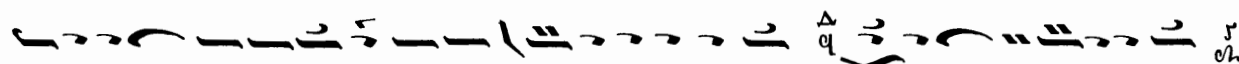
În - vi - a - t-ai din morți vi - a - ța — tu - tu - ror și în - ger lu-mi-



nos fe-me - i - lor au stri-gat pă - ră - si - ți - vă de la - crimi A - pos - to-li - lor bi-



- ne ves - tiți stri - gați lă - u - dînd că a în - vi - at — Dom-nul Hris-tos ca -



re bi - ne a vo - it a mîn - tu - i ca un Dum-ne-zeu nea - mul — o-me - nesc.

¹ Stupcanu T., *Op. cit.*, 178.

SISTEMATIZAREA ȘI CLASIFICAREA GLASURILOR

După ce am studiat fiecare glas în parte, cu cheile, scările și ftoarele respective, se impune o sistematizare a cunoștințelor căpătate până acum, cu scopul de a le consolida, și pentru a le transforma în unelte de lucru capabile să ne ajute la descifrarea oricărei bucăți de muzică psaltică.

Cheia glasurilor și baza scărilor

Primul lucru care trebuie făcut, înainte de a cînta o bucată psaltică, este stabilirea glasului, scara și baza (tonica). Glasul este indicat de cheie, iar baza scării urmează imediat după cheie. Se întâmplă uneori ca baza scării să nu fie indicată, și atunci ne călăuzim numai după cheie.

Cheile

Glasul I		$\pi\alpha$ (pa-re)	Glasul V plagal		$\pi\alpha$ (pa-re)
					$\kappa\epsilon$ (ke-la)
„ II		$\delta\iota$ (di-sol)	„ VI „		$\pi\alpha$ (pa-re)
		$\nu\iota$ (ni-do)			$\delta\iota$ (di-sol)
		$\pi\alpha$ (pa-re)			
„ III		$\gamma\alpha$ (ga-fa)	„ VII „		$\zeta\omega$ (zo-si)
					$\gamma\alpha$ (ga-fa)
					$\zeta\omega^{\circ}$ (zo ^o -si) enarmonic
„ IV		$\beta\omega\nu$ (vu-mi)	„ VIII „		$\nu\iota$ (ni-do)
		$\pi\alpha$ (pa-re)			$\gamma\alpha$ (ga-fa)
		$\delta\iota$ (di-sol)			

Baza scărilor glasurilor cu armurile lor ¹

Glasul I [pa (re) sau II { di (sol) ni (do) pa (re) este gl VI imprumutat III { ga (fa) IV { vu (mi) leghetos pa (re) di (sol)	Glasul V { pa (re) ke (la) VI { pa (re) di (sol) sau VII { zo (si) ga (fa) zo enarmonic (si b) VIII { ni (do) ga (fa)
--	---

Schița glasurilor cu bazele lor

gl. VII varis enarmonic si^b, mi^b

gl. V enarmonic $mi^\sharp, si^b$

gl. VI cromatic $si^b, mi^b, fa^\sharp, do^\sharp$

gl. III și VII enarmonic $mi^\sharp, si^b$

gl. II cromatic la^b { acut $re^\sharp$
grav re^b

gl. V diatonic

gl. VIII diatonic si^b

gl. IV diatonic

gl. I diatonic $si^\sharp$

gl. VIII diatonic

gl. VII varis diatonic

gl. diatonice

gl. cromatic

gl. enarmon.

¹ Bazele scărilor majore sînt notate cu $\circ$ iar minore cu $\bullet$

Clasificarea glasurilor după genuri

Din schița de mai sus se poate vedea că glasurile se împart în diatonice, cromatice și enarmonice.

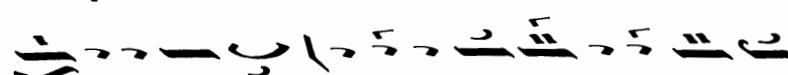
Diatonice: glasul I cu baza pa (*re*)
 glasul IV cu baza pa (*re*)
 vu (*mi*)
 di (*sol*)
 glasul V cu baza ke (*la*)
 glasul VII cu baza zo (*si*) varis
 glasul VIII cu baza ni (*do*)
 ga (*fa*)

Cromatice: glasul II cu baza di (*sol*)
 glasul VI cu baza pa (*re*)

Enarmonice: glasul V cu baza pa (*re*)
 glasul III cu baza ga (*fa*)
 glasul VII cu baza ga (*fa*)
 zo ifes (*si bemol*), varis enarmonic.

AXION PE OPT GLASURI

Gl. I  pa (*re*)


 di ga vu ga di ga vu pa vu ga di ga vu ga di di , di ke zo ni zo
 II

 Vred - ni - că ești cu a - de - vă - rat să Te fe -


 di ke ke di di ga vu ga di ke di ga vu pa vu ga ga vu vu , vu

 ri - cim Năs - că - toa - re de Dum - ne - zeu cea

III

 di di di vu ga vu ga di ga di ke ke zo ke ke di di ga vu ga

 pu - ru - rea fe - ri - ci - tă și prea ne - vi -

IV

 ga di di ke ga di di ga ga vu vu pa , vu ga di vu ga di ke di

 - no - vă - tă și mai - ca

¹ Kiriazidis Agathangelos, *E dio melisse musiki eklesiastiki*, tom II, p. 503.

V

ga vu pa ni ga vu ga di ga di ga vu pa vu pa pa pa pa vu ga di

Dum - ne - ze - u - lui — nos — tru Pre cea mai cin - sti -

VI

ke di ke ke ke zo ni pa pa pa ni pa ni zo ke zo ke ke ke zo

- tă de - cit — He - ru - vi - mii și mai

ni pa ni pa ni zo ke zo di ke di di di ga di ke zo di di ke di ga di

slă - vi - tă fă - ră de a - se - mă - na - re de cît — Se - ra -

VII

ga di ga vu pa vu vu pa pa di di di ke di ga di ke zo ni zo ke di ke zo

fi - mii Ca - re fă - ră — stri - că - ciu -

ni ni zo ke zo zo ke zo ni zo ke zo ni zo ke di ga vu pa vu pa vu

- ne — pre Dum - ne - zeu — Cu - vîn - tu! ai —

VIII

pa ni zo ni zo zo di di di di di ke di ga di ke zo ke zo ni

— năș - cut — pre Ti - ne cea cu — a - de - vă - rat —

ke zo ni pa ni zo ni ni di di ke zo di di di di ga vu

Năs - că - toa - re de Dum - ne - zeu

vu ga vu pa ni pa vu ga di ga di ga vu pa vu pa pa ni pa vu pa

Te slă - vim

Fragmentul I este în glasul I, din *re*, fragmentul II, glasul II cromatic, din *sol*, fragmentul III, în glasul III enarmonic, din *fa*. S-a scris ftoraua diatonică a lui *di* și apoi ftoraua *general diez* pe *ke*, pentru a face pe *zo* *ifes*, la distanță de un sfert de ton. Fragmentul IV, deși nu are ftoră, este în glasul IV, după cum rezultă din linia lui melodică. Fragmentul V, avînd ftoraua diatonică a lui *pa* (*re*), este în glasul V. Fragmentul VI este în glasul VI cromatic, cu ftoraua glasului VI, pe *ke* (*la*). Fragmentul VII, glasul VII diatonic, cu baza *zo* (*si*) și ftoraua diatonică pe *di* (*sol*). Fragmentul VIII este în glasul VIII, după aspectul liniei melodice, iar fragmentul IX, glasul I.

FTORALELE

După cum în muzica liniară melodiile conțin modulații în diferite tonalități făcute cu ajutorul alterațiilor, tot așa și în muzica psaltică, vom întâlni modulații dintr-un gen într-altul, dintr-un glas în altul, sau dintr-un glas într-o scară aparte.

Locul alterațiilor caracteristice din muzica apuseană îl ocupă în psaltică semnele numite ftorale (cuvînt grecesc care înseamnă stricare, alterare).

Ftoralele sînt, prin urmare, *semne de modulație* sau de alterare a scărilor. Ele se scriu pe trepte ale căror nume le poartă, cerînd ca din acel loc să se cînte după scara respectivă: diatonică, cromatică sau enarmonică. Modulația ia sfîrșit acolo unde intervine o nouă ftoră, care, fie că aduce o nouă modulație, fie că restabilește tonalitatea.

În cazul cînd ele se scriu pe alte trepte decît cele firești, atunci treapta pe care apare păstrează înălțimea, dar capătă numele ftoralei, după care se schimbă distanțele dintre sunete, așa cum cere ftoraua.

Ftoralele se împart în două clase mari: A) principale și B) secundare.

A) Ftoralele principale se împart în trei grupuri: 1. ftorale diatonice, în număr de opt; 2. cromatice, cinci; 3. enarmonice, cinci.

1. Ftoralele diatonice indică fiecare cîte un sunet din scara diatonică și sînt reprezentate grafic astfel:

Ⲛ	ⲟ	Ⲉ	Ⲣ	ⲗ	Ⲕ	Ⲋ	ⲛ
ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni'
do	re	mi	fa	sol	la	si	do'

Cînd se scrie una din aceste ftorale pe treapta respectivă, într-o melodie cromatică sau enarmonică, melodia se schimbă în diatonic din acel loc, adică se cîntă semitonuri între vu-ga, zo-ni (*mi-fa, si-do*), pînă la apariția altei ftorale care o anulează. Se produce așa-numita rezolvare a ftoralei.

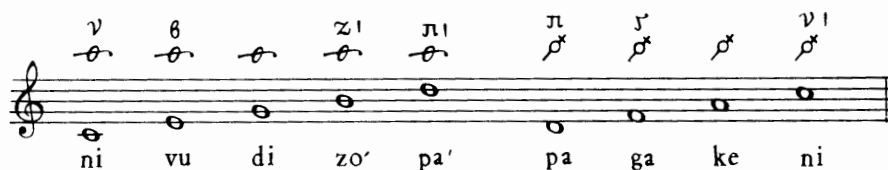
Gl. VI λ π π pa (re)

Dacă o ftoră diatonică se scrie pe altă treaptă decît cea firească, atunci acea treaptă își păstrează, sunetul, dar capătă numele înălțimii ftoralei, de unde se cîntă înălțimile în funcție de aceasta.



2. Ftoralele cromatice:

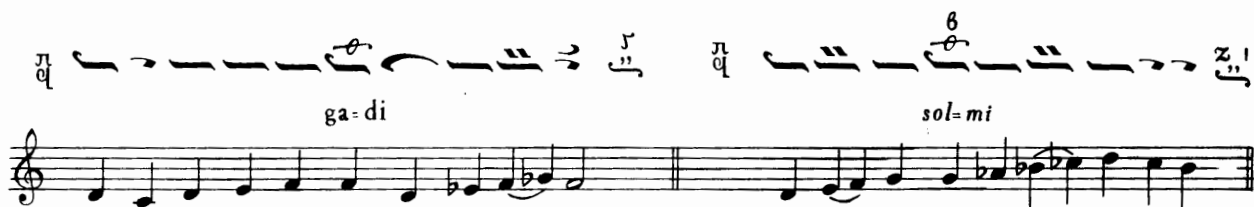
a) pentru glasul II sînt două: ϕ pentru di (sol) și ϕ^* pentru ke (la). Fiecare se scrie și din terță în terță ascendentă sau descendentă, în care caz se indică și înălțimea respectivă, sau chiar pe alte trepte.



Ambele ftorale arată că de la locul apariției se va cînta după scara glasului II.



Dacă sînt scrise pe alte trepte, acea treaptă păstrează înălțimea, însă capătă numele înălțimii ftoralei; de acolo, în continuare, se intonează după scara respectivă.



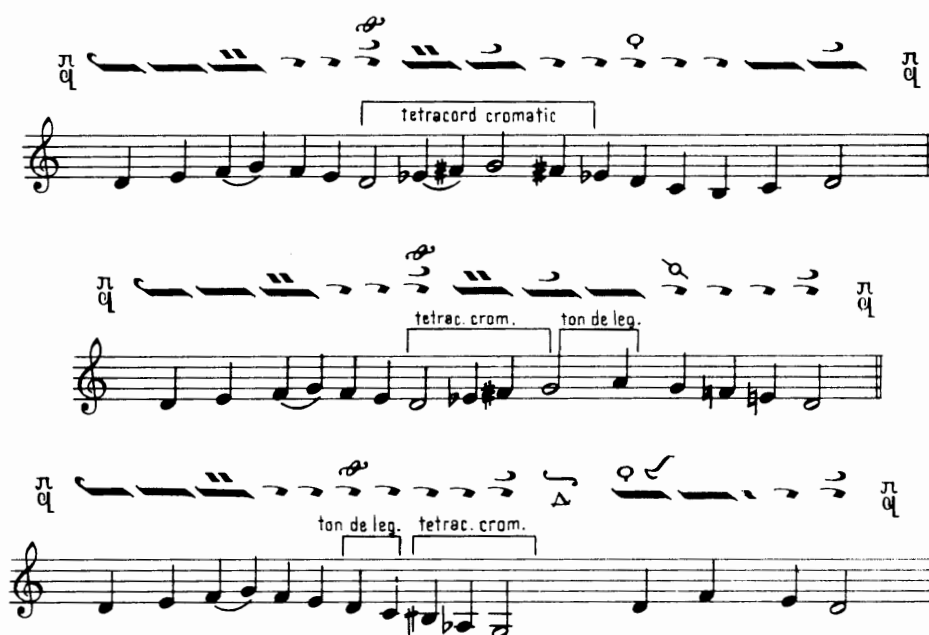
În cazul în care ftoraua lui di (sol) nu are scris numele, se consideră di (sol) și se intonează ca de la di (sol).



b) În glasul VI, am întîlnit ftoralele ϕ , pentru pa (re) și ke (la), și ϕ^* , pentru di (sol) și pa (re acut). Se scriu și din terță în terță, chiar și pe alte trepte.

Apariția uneia din cele două ftorale obligă la intonarea, din acel loc, a scării glasului VI.

Prima fthora, pe pa, acționează mai mult ascendent, indicînd un tetracord cromatic ascendent. În cazul depășirii acestui tetracord, se adaugă un ton de legătură și se trece la alt tetracord cromatic. În coborîre (cazuri mai rare), indică mai întîi tonul de legătură, apoi tetracordul cromatic descendent.



A doua fthora, a lui di, acționează mai mult descendent, indicînd un tetracord cromatic descendent; dacă îl depășește, după ce se adaugă un ton de legătură, trece la alt tetracord cromatic. Cînd melodia merge în suire, atunci indică, întîi tonul de legătură, apoi, tetracordul cromatic ascendent.



Cînd una din aceste fthorale este plasată pe alt sunet decît cel obișnuit, atunci, din locul unde se află, se cîntă scara glasului IV, ținînd seama de efectul lor ascendent și descendent.

Dacă prima fthora se află pe di (*sol*), se va cînta ascendent un tetracord cromatic, un ton de legătură, apoi, alt tetracord cromatic; dacă melodia este descendentă, se va cînta întîi tonul de legătură, apoi, tetracordul cromatic descendent.



În cazul în care a doua ftoara este pe pa (re), se va cânta descendent un tetracord cromatic, iar ascendent, tonul de legătură, apoi, alt tetracord cromatic.



Rezumînd acțiunea ftoarelor glasului VI, putem spune că ftoara lui pa (re) este ca treapta I, și cea a lui di (sol), ca treapta a IV a scării cromatice; scara respectivă se va construi deci în funcție de aceste trepte.

c) Din grupul ftoarelor cromatice face parte și ftoara muștar ♩ care are o scară deosebită. Menționăm aici că această ftoara are crucea în jos, în timp ce ftoara glasului II a lui ke (la) are crucea în sus ♩ .

Scara muștar:

18		3		16		3		12		9		7	
ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni						
do	re#	mi	fa#	sol	la	si	do						

După cum se vede, ftoara muștar se scrie pe di (sol) și se cântă fa la distanță de un sfert de ton de sol, și re #, la un sfert de ton de mi. Urcă deci cu un *superdiez* pe fa și pe re (ga și pa). Celelalte sunete rămîn la locul lor. Dacă se scrie pe alt sunet, atunci se schimbă numele înălțimii în di (sol) și se intonează intervalele din scară: di-ga, un sfert de ton, vu-pa, un sfert de ton. Muștarul este întrebuițat numai pentru a modula. Foarte rar se pot întîlni bucăți în această scară. În practica de azi, de cele mai multe ori se cântă fără sfert de ton:



3. Ftoarele enarmonice: ♩ agemul, ♩ nisaburul, ♩ general diez, ♩ general ifes și ♩ hisarul.

a) Scările *agemului* le-am văzut. El se așază pe zo, ga, vu (*si, fa, mi*). Când este pe zo, îl coboară spre ke (*la*) la distanță de un sfert de ton. Același lucru se petrece și când este pe vu (*mi*). Când se află pe ga (*fa*), urcă pe vu (*mi*) la distanță de un sfert de ton de ga (*fa*), deci, *mi semi-diez*. Cu ajutorul *agemului* se poate face și *scara protovarîs enarmonic* cu baza pe zo ϕ (*si $\flat$*).

b) *Nisaburul* ϕ modifică scara diatonică în modul următor: scris pe di (*sol*), ridică pe ga (*fa*) la distanță de un sfert de ton față de di (*sol*). Celelalte sunete rămân la locul lor.

12	9	16	3	12	9	7
----	---	----	---	----	---	---

ni do *pa re* *vu mi* *ga fa $\sharp$* *di sol* *ke la* *zo si* *ni do*

Pentru Ieromonahul Macarie, *nisaburul* se scrie pe di (*sol*) și cere ca ga (*fa*) și vu (*mi*) să se cînte „diez”, la distanță de 4 secțiuni, deci de un sfert de ton. Prin urmare, se vor cînta două sferturi de ton, treptat, sub di (*sol*).

12	20	4	4	12	9	7
----	----	---	---	----	---	---

ni do *pa re* *vu mi $\sharp$* *ga fa $\sharp$* *di sol* *ke la* *zo si* *ni do*

T. Stupcanu ²

1'. Ftoraua diatonică pe ke (*la*). Se cîntă semiton *si-do*; 2'. Se revine la glasul V enarmonic; 3'. *nisabur* pe di (*sol*). Se cîntă un sfert de ton cu *fa superdiez* și *mi diez*, pînă cînd se rezolvă fto-raua în locul marcat cu cifra 4', fiind înlocuit *nisaburul* cu fto-raua diatonică a lui di (*sol*).

¹ Macarie Ierom., *Teoreticon*, Scara VII.

² Stupcanu T., *Anastasimatar*, p. 120

c) *General diez* δ și *general ifes* φ transformă scara diatonică în una enarmonică. *General ifes* se scrie pe ke (*la*), apropiind pe zo (*si*) la distanță de un sfert de ton, ori de câte ori se întâlnește în cuprinsul bucății. Același lucru se întâmplă și dacă se scrie *agem* pe zo. *General diez* se scrie pe ga (*fa*) și apropie pe vu (*mi*) la distanță de un sfert de ton, ori de câte ori se întâlnește. S-ar putea scrie ga (*fa*) *agem*, ceea ce ar da naștere la o scară *agem*.

		δ				φ			
13	3	12	12	3	13	12			
pa re	vu mi $\sharp$	ga fa	di sol	ke la	zo si $\flat$	ni do	pa re		

Ambele ftorale se pot scrie și pe alte trepte, avînd aceeași influență enarmonică.

Gl. V λ''
 nq

Gl. III $\tilde{\lambda}$ ga (*fa*)

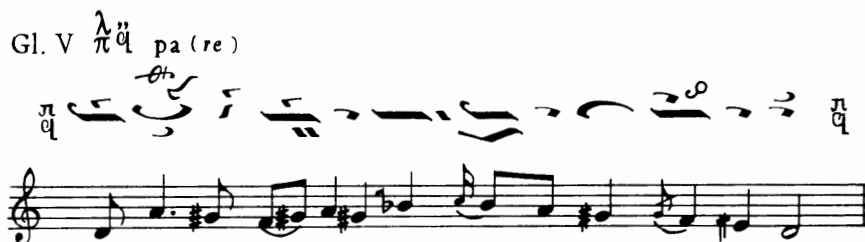
d) Ftoraua *hisar* θ . Spre deosebire de ftoraua glasului II, are cruce la dreapta. *Hisarul* se scrie pe ke (*la*) și își apropie pe zo (*si*) și di (*sol*) la distanță de un sfert de ton.

				θ					
9	7	21	3	3	13	12			
pa re	vu mi	ga fa	di sol $\sharp$	ke la	zo si $\flat$	ni do	pa re		

În practica noastră de azi, cele două sferturi de ton sînt înlocuite prin semitonuri.

¹ Kiriazidis A., *Op. cit.*, tom II, p. 508.

Ca și celelalte ftorale, *hisarul* se poate scrie pe orice treaptă, cu condiția respectării transformărilor caracteristice arătate.



B) Ftoralele secundare

În grupul ftoalelor secundare intră semnele de alterație arătate, adică, *diezul* σ și *ifesul* ρ . Pe lângă aceste alterații, din grupul *diezului* și al *ifesului* mai fac parte și alte feluri de alterații care modifică înălțimea sunetelor la distanțe diferite.¹

Diezul și variantele lui (alterații suitoare)

- σ urcă sunetul cu un sfert de ton = 3 secțiuni ($\sharp$ semidiez)
- σ urcă sunetul cu o jumătate de ton = 6 secțiuni ($\sharp$ diez)
- σ urcă sunetul cu trei sferturi de ton = 9 secțiuni ($\sharp$ superdiez)
- σ urcă o treime de ton = 4 secțiuni ($\sharp$)
- σ urcă două treimi de ton = 8 secțiuni ($\sharp$)

Ifesul și variantele lui (alterații coboritoare)

- ρ coboară sunetul cu un sfert de ton = 3 secțiuni ($\flat$ semibemol)
- ρ coboară sunetul cu o jumătate de ton = 6 secțiuni ($\flat$ bemol)
- ρ coboară sunetul cu trei sferturi de ton = 9 secțiuni ($\flat$ subbemol)
- ρ coboară sunetul cu o treime de ton = 4 secțiuni ($\flat$)
- ρ coboară sunetul cu două treimi de ton = 8 secțiuni ($\flat$)

În muzica bisericească românească se întrebuințează numai *diezul* și *ifesul*. Celelalte forme de *diezi* și *ifesi* se găsesc în muzica grecească.

Tabloul sinoptic al ftoalelor

A. Ftoalele principale

1. Diatonice

σ	σ	σ	σ	σ	σ	σ	σ	
ni	pa	vu	ga	di	ke	zo	ni	Indică scara di tonică, adică semitonuri între vu-
do	re	mi	fa	sol	la	si	do	ga, zo-ni (mi-fa, si-do), iar restul, tonuri.

2. Cromatice

a. Glasul II	σ	σ	
	di(sol)	ke(la)	Se scriu și din terță în terță sau pe alte trepte.
			Indică scara cromatică: mod de sol, cu alterațiile
			la $\flat$, re $\flat$, în grav, și re $\sharp$, în acut.
b. Glasul VI	ρ	ρ	
	pa(re)	di(sol)	Se scriu și din terță în terță sau pe alte trepte.
	ke(la)	pa acut(re)	Indică un mod major de re cu si $\flat$, mi $\flat$, fa $\sharp$ și do $\sharp$.

¹ Pann Anton, *Bazul teoretic*, p. 79; Rebours, *Op. cit.*, p. 57; Bourgault Ducoudray, *Op. cit.*, p. 126.

c. Muștarul σ
di (sol)

În modul de *do*, se cîntă *fa* $\sharp$ și *re* $\sharp$, adică: *sol* σ ,
fa $\sharp$, *mi*, *re* $\sharp$, *do*.

3. Enarmonice

a. Agemul ρ se scrie pe *zo* (*si* $\flat$)
vu (*mi* $\flat$)
ga (face *mi* $\sharp$))

Apropie pe vu (*mi*) la distanță de $\frac{1}{4}$ de ton de ga
(*fa*).

b. Nisaburul ϕ
di (sol)

În modul de *do* este *fa* $\sharp$, adică: ϕ *sol*, *fa* $\sharp$, *mi*, *re*,
do, prima variantă; sau *fa* $\sharp$, *mi* $\sharp$, adică: *sol* ϕ , *fa* $\sharp$,
mi $\sharp$, *fa* $\sharp$, *sol*, varianta lui Macarie.

c. General ifes φ
ke (*la*)

Apropie pe *zo* (*si* $\flat$), la distanță de $\frac{1}{4}$ de ton.

d. General diez ϕ
ga (*fa*)

Apropie pe vu (*mi*) la distanță de $\frac{1}{4}$ de ton: *mi* $\sharp$.

e. Hisarul ~~θ~~
ke (*la*)

Se cîntă *sol* $\sharp$ și *si* $\flat$, la distanță de $\frac{1}{4}$ de ton față
de ke (*la*) (la ~~θ~~ , *si* $\flat$, *la*, *sol* $\sharp$).

B. Ftoralele secundare

1. Diezi

$\sigma = \sharp$ ridică $\frac{1}{4}$ de ton
 $\sigma = \sharp$ „ $\frac{1}{2}$ „
 $\sigma = \sharp$ „ $\frac{3}{4}$ „
 $\sigma = \sharp$ „ $\frac{1}{3}$ „
 $\sigma = \textcircled{\sharp}$ „ $\frac{2}{3}$ „

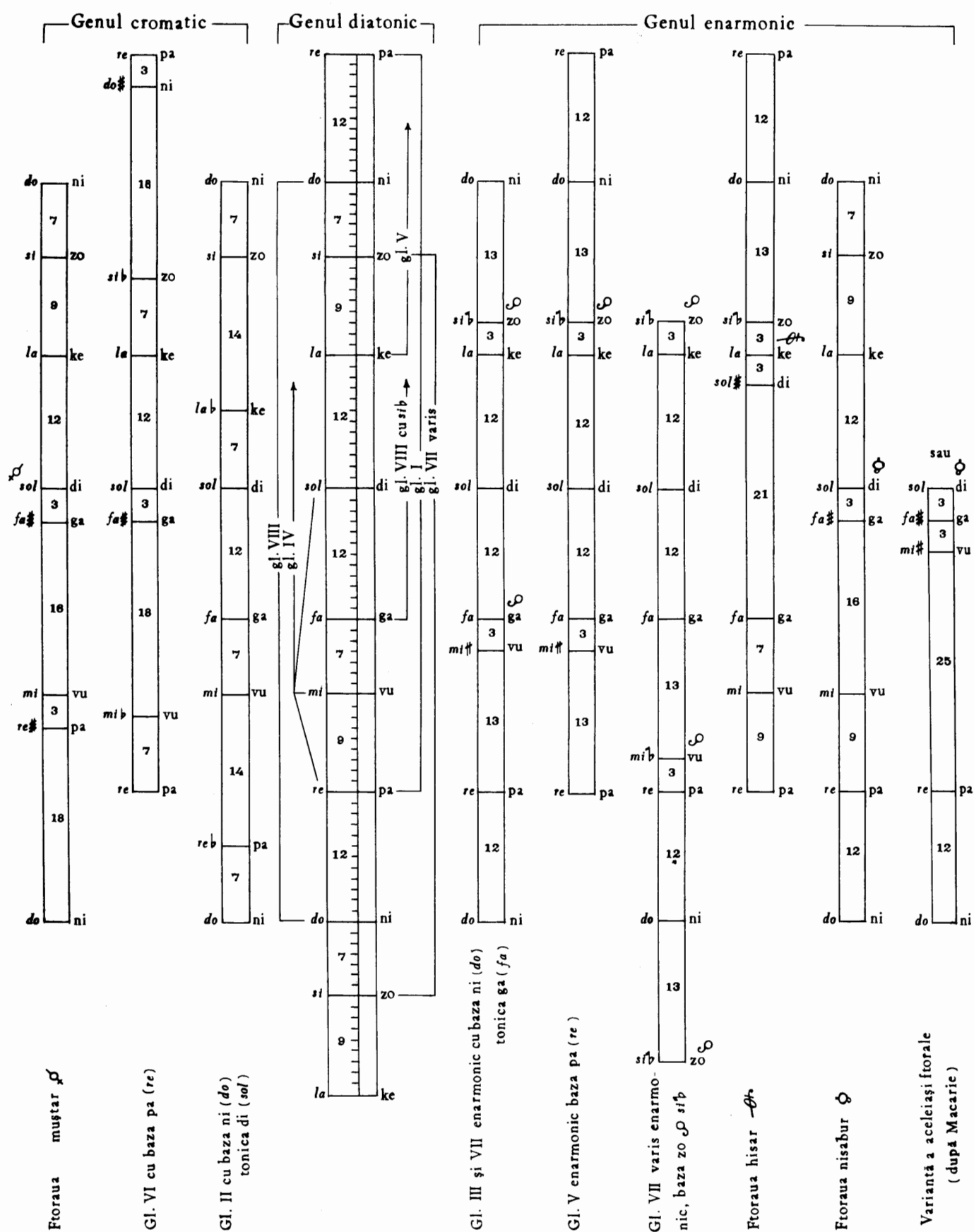
2. Ifesi

$\rho = \flat$ coboară $\frac{1}{4}$ de ton
 $\rho = \flat$ „ $\frac{1}{2}$ „
 $\rho = \flat$ „ $\frac{3}{4}$ „
 $\rho = \flat$ „ $\frac{1}{3}$ „
 $\rho = \textcircled{\flat}$ „ $\frac{2}{3}$ „

În transcriere, pentru desființarea diezilor și ifesilor, ne servim de becar sub următoarele forme:

$\flat$ $\frac{1}{4}$ de ton
 $\flat$ $\frac{1}{2}$ „
 $\flat$ $\frac{3}{4}$ „
 $\flat$ $\frac{1}{3}$ „
 $\textcircled{\flat}$ $\frac{2}{3}$ „

Tabloul comparativ al scărilor glasurilor



Prelucrare după un tablou în limba greacă, intitulat *Kanonion*.

Tabloul sinoptic al scărilor glasurilor transpuse pe notația apuseană

Genul cromatic; transpunere exactă

scara ftoalei
mustar

scara gl. VI
tonica re

scara gl. II
tonica sol

transpunere în sistemul temperat

Genul diatonic

gl. VIII

gl. IV diatonic cu baza: re, mi, sol

gl. V diatonic cu si ♯

gl. VIII diatonic cu si ♭

gl. I cu si ♯

gl. VII varis

Genul enarmonic

scara gl. III
și VII enarmonic
baza fa

scara gl. V
enarmonic
baza re

scara gl. VII
varis enarmonic
baza si ♭

scara hisar

scara nisabur

varianta
aceleiași scări

UȘILE POCĂINȚEI

D. Suceveanu¹

Gl. VIII $\lambda \pi \epsilon \lambda$ ni (do)

pa ni zo ni pa vu ga vu di di ga vu di ga vu vu
U - ši - le po - că - in - ții des - chi - de-mi — mi - e

vu pa vu ga vu pa ni pa vu ga di vu ga ga vu vu pa ni pa ni ni
dă - tă - to - ru - le de vi - a - tă

ni di di ke di ga di ke ni zo di ke ke di di di ke zo
că — ne — că Du - hul — meu la bi - se -

ke di di di ga vu di ga vu vu , vu ke di di ga vu ga di ke di ga
- ri - ca Ta cea — sfin - tă pur - tînd lă - caș al — tru - pu -

vu ni pa ga vu pa ni pa ni zo ke zo ni di di ga di ke zo
lui cu to - tul — spur - cat ci ca un în - du - rat

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, tom III, p. 4.

ke di di ga vu ni ni zo ke zo ni zo ni zo ke di ke di di vu

cu - ră - țeș - te-| pre el cu

pa vu ga vu pa ni pa vu ga di vu ga ga vu vu pa ni pa ni ni

mi - la mi-los - ti - vi - rii Ta - le.

STIHIRĂ

D. Suceveanu¹

Gl. VI λ π $\pi\alpha$ pa(re)

vu ga di ga vu pa vu pa ni zo ni ke di ga di di ke ke di di

La mul-ți - mea fap-te-lor me - le ce-

ga vu ga di ke ke di di ke ke zo di ga di ke zo ke di

- lor ră - le cu - ge - tind eu ti -

ga di di ke ke zo di di ke zo ke zo ke zo ke ke di ga

că - lo - sul mă cu - tre - mur de în -

di ke zo ke di ke ke ga di ga di ga vu pa vu pa pa pa ga

fri - co - șa - ta zi - ua ju - de - că - ții ci în -

¹ Suceveanu D., *Idiomelar*, partea III, p. 5

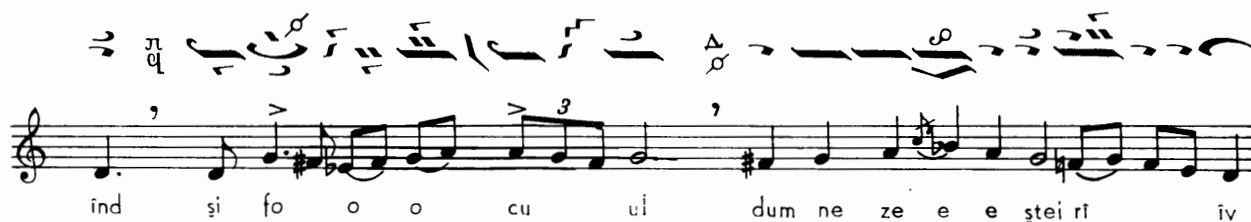


Scara acestei cîntări este a glasului VI. Cifra 1', de deasupra *epistروفului* arată că melodia coboară sub tonica *re*, deci intră în alt tetracord cromatic, în care distanța *re-do* este de un ton — tonul de legătură dintre tetracorduri; din acest loc ar urma *do*, *si* *becar*, *la* *bemol*, *sol*. De aceea, în transcriere, s-a scris *do* $\sharp$, *si* $\flat$; 2' ftoraua *hisar* pe *di* (*sol*). De regulă, se scrie pe *ke* (*la*). În mod excepțional, se scrie pe orice treaptă, pentru a apropia sunetul superior și inferior la distanță de un sfert de ton. În cazul de față, *la* $\flat$, *fa* $\sharp$; 3' rezoluția ftoralei prin restabilirea tonalității cromatice de către ftoraua glasului VI σ scrisă pe *ke* (*la*). Din acest loc, se cîntă *re*, *mi* $\flat$, *fa* $\sharp$, *sol*, *la*, *si* $\flat$, *do* $\sharp$, *re*; 4' modulație diatonică prin ftoraua σ ni de sus (*do'*). Se cîntă o jumătate de ton între *vu-ga*, *zo-ni* (*mi-fa*, *si-do*). 5' *mi* $\flat$ apogiatură, fiindcă intră în alt tetracord (*mi*, *fa*, *sol* $\sharp$, *la*), iar distanța *re-mi* este de un ton, ca legătură între tetracorduri; 6' restabilirea scării cromatice prin ftoraua σ glasului VI, plasată pe *di* (*sol*); 7' *do* sub tonică scris cu $\flat$ deoarece intră în alt tetracord; 8' cadența finală pe *di* (*sol*), în loc de *pa* (*re*).

SLAVĂ LA 14 OCTOMBRIE¹

Anton Pann¹

Gl. $\frac{3}{4}$ pa (re)



¹ Pann Anton, *Noul doxastar*, tom I (adaos), p. 9.

Hri i i sto o o os și i i i cu din sul

te ai im pre u u na at bu u u na a a fe cioa

ra și i i i cu din sul in ca ma a a a ra

cea in te e e le e ga toa a a re a cu um ai

i in trat Pa a ra a ske e e vo o

ro o o o o o c o o o o o ro o o ga a te e

e e e e e pen tru su u fle te e e le . noa a a stre.

Glasul I l-am transcris cu *si becar*, așa cum indică scara glasului în *Bazul teoretic*, pp. 99 al lui Anton Pann. Să se observe că acolo unde autorul dorește ca *si* să fie cu *bemol*, folosește *ifesul* sau *agemul*, modulînd în glasul V.

TOATĂ SUFLAREA¹

Gl. I pa (re)

¹ Macarie Ierom., *Antologie*, tom II, Facerea lui Ioan Protopsaltul, p. 164.

² *Antichenoma* cu punct am transcris-o fără nici un ornament, numai ca un legato, așa cum arată *Teoreticonul* lui Macarie, p. 10.

LUMINĂ LINĂ¹

Gl. II Δ i di (sol)

Lu mi i i i nă a li i i i i nă a a a

ă a a a a sfi i i i in te e e e

e ei sla a a a a ve e e e e a Ta a

a a a a tă ă lu u u ui Cee e e re e e e esc ce e e

lu u u u u u u uí fă ă ă rá de e e e e e

moa a a a ar te e e e a sfi i i in tu

¹ Macarie Ierom., *Antologie*, tom II, p. 357.

u lu u u u u ui fe e e e e e e e ri i i i

i ci i i i tu u u u u lu u u u ui.

SLAVĂ LA DUMINICA DUPĂ NAȘTEREA LUI HRISTOS ¹

Gf. VI ѿ πα pa(re)

Po me ni re ar hi e re e e i lor și stă pî ni re

îm pă ra ți i i lor și ve se li i i i i e au fo ost

na šte e e rea a a Ta și în tru dî i i în sa

lă u dî i i i i i lă u dîn du u ne e e

¹ Pann Anton, *Noul doxastar*, tom I. p. 142.



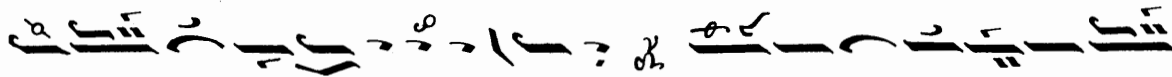
Antichenoma cu punct, din exemplele de mai sus, am transcris-o după indicațiile lui Anton Pann, numai ca un legato (vezi *Bazul teoretic*, p. 59).

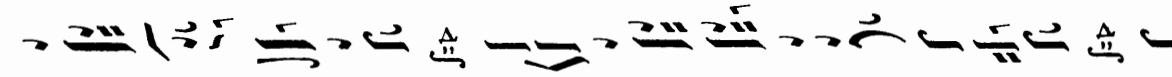
ȘI ACUM ¹

Gl. II . di (sol)

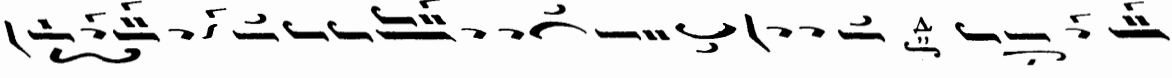


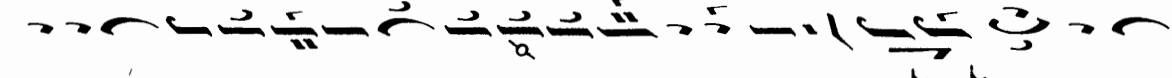
¹ Pann Anton, *Noul doxastar*, tom I, p. 137.

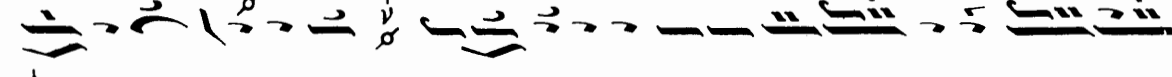

 cioa a ra na a a a şte în peş te ra din Vit

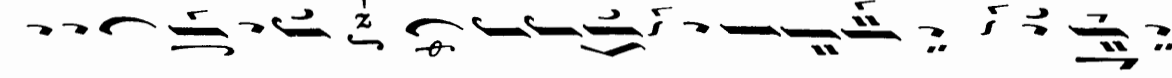

 le em Cu vîn tul şă în tru pea ză şi


 de Ta tă ă ăl nu u u u să de e e spa ar te


 1 î în ge rii cu păs to o o rii slă ă ve e e esc şi no o o


 oi în pre u u u nă stri gl i i i i i i i stri


 i i gi i i înd mă ri re în tru cei de su u u us lui Dum


 ne e e zeu şi pre pă mînt pa a a ce e e e

Antichenoma cu punct, din exemplele de mai sus, am transcris-o după indicațiile lui Anton Pann, numai ca un legato (vezi *Bazul teoretic*, p. 59).

CHEIA EXERCITIILOR

1. γ $\pi_{\epsilon h}$ (do) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

2. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

3. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38

4. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

5. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

Gl. VIII λ $\pi_{\epsilon h}$ ni (do)

6. γ $\pi_{\epsilon h}$ (do) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 do

Gl. VIII λ $\pi_{\epsilon h}$ ni (do)

7. γ $\pi_{\epsilon h}$ (do) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

8. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Gf. λ'' $\pi e h$ ni (do)

9. λ'' $\pi e h$ (do)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 (do)

10. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

11. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49

12. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Gf. λ'' $\pi e h$ ni (do)

13. λ'' $\pi e h$ (do)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 (do)

14. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 , 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 , 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 , 43 44 45 46 47 48 49

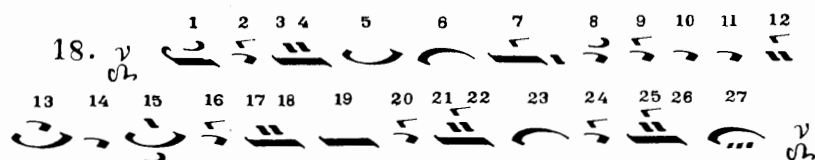
15. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 , 15 16 17 18 19 20 21 22 , 23 24 25

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 , 43 44 45 46 47 48 49 50

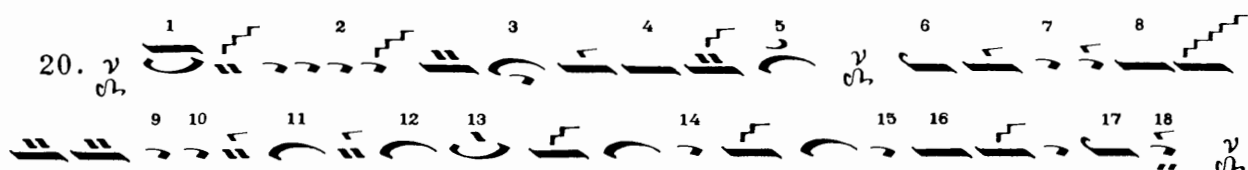
16. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 , 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27



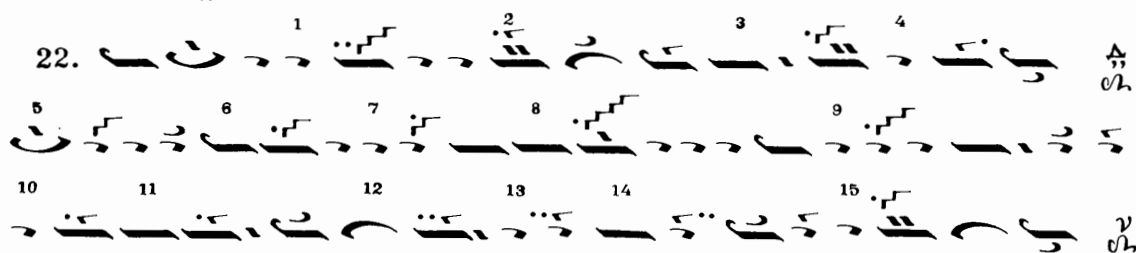
Gl. $\lambda \pi \epsilon \eta$ ni (do)



Gl. $\lambda \pi \epsilon \eta$ ni (do)



Gl. VIII $\lambda \pi \epsilon \eta$ ni (do)



23.

24.

As - tăzi fi - rea a - pe - lor să sfin - țeș - te și să -
 des - par - te l - or - da - nul și își în - toar -
 ce cur - ge - rea a - pe - lor sa - le vă - zind
 pre Stă - pi - nul bo - te - zîn - du - se.

25.

Pre Ti - ne Te lă - u - dăm Pre Ti -
 ne bi - ne Te cu - vîn - tăm Ți - e Ți
 mul - ță - mim Doam - ne și ne ru - găm
 Ți - e Dum - ne - ze ul nos - tru.

26.

Bu - cu - ră - te ta - tà ve - se - leș - te - te mai -
 că că pro - roc ați nă - cut pre pă - mînt as - tăzi din fă - gă - du - in -
 tă pre Mer - gă - to - rul în - na - in - te Cel de Dum - neș -
 zeu chi - e - mat Cea stear - pă hră - neș - te cu lap - te prunc

pre Bo - te - ză - to - rul și se bu - cu - ră Za - ha - ri - a de cel
 năs - cut — Zi - cind dez - le - ga - tu - s-au li - ba mea Cu ve - ni - rea
 Ta — pre pă - mînt sfeș - ni - cu - le al lu - mi - nii cei mari cu
 a - de - vă - rat — mi - nu - ne prea Slă - vi - tă.

1. Acest pasaj, pînă la *sol*, este cîntat de cîntăreți cu *si bemol*, deși în gamă nu este, și nici în bucată nu apare. De aceea, l-am transcris cu *si natural*.

recitativ Andantino

27.

Fie urechile Tale luînd aminte spre gla - sul ru - gă - ciu - nii — me —
 le ve - se - li - și - vă Ce - ruri — trîm - bi - țăți — te - me —
 li - i - le pă - mîn - , tu - lui — stri - gați - mun - ți -
 lor ve - se - li - e că ia - tă E - ma - nu - il pre Cru - ce
 au pi - ro - nit pă - ca - te - le — noas - tre și cel ce dă vi - a -
 - ță moar - te au o - mo - rit pre A - dam — în - vi -
 in - du - l Ca un iu - bi - tor de — oa - meni.

1. Cîntăreții execută *si bemol*, iar în scară este *si becar*. L-am transcris cum este în scară. De fapt, aici este o modulație în glasul V diatonic, cu tonica ke (*la*), avînd *si becar*.

2. S-a scurtat ultimul timp, adăugat lui *sol*, întrucît urmează o notă cu gorgon, adică a doua optime.

Allegretto

28.

Cu pa - ti - ma Ta Hris - toa - se din pa - timi ne - am slo - bo - zit și cu în -



vi - e - rea Ta din stri - că - ciu - ne ne-amiz - bă - vit Doam-ne Sla-vă Ți - e.



În - vi - ind I - i - sus din mor - mînt pre-cum au zis



mai na - in - te au dă - ru - it no - uă vi - a - ță



veș - ni - că și ma - re mi - lă.



Sla-vă Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin - tu -



lui Duh Pen-tru ru - gă - ciu - ni - le A-pos - to - li - lor Țăi mi -



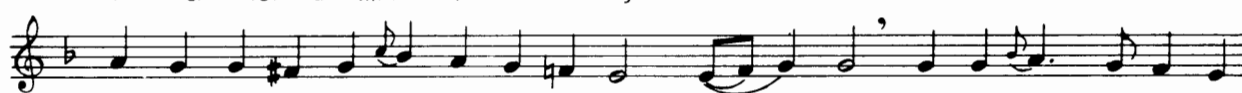
los - ti - ve cu - ră - țeș - te mul - ți - mea gre-șă -



le lor noas - tre Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii -



ve - ci - lor a - min Pen-tru ru - gă - ciu - ni - le Năs-că - toa -



- rei de Dum-ne-zeu mi - los - ti - ve Cu - ră - țeș -



te mul - ți - mea gre-șă - le - lor noas - tre.



În - vi - e - rea Ta Hris-toa - se Mîn-tu - i - to - ru - le în - ge - rii - o



la - u - dă în ce - ruri și pre noi pre - pă - mînt ne în -



1. După scara glasului II este *re bemol*, făcînd parte din tetracordul I al gamei (*do, re bemol, mi, fa*). Cu toate acestea, cîntăreții execută aici *re diez*, ca broderie a lui *mi*, notă reală în scară. Acest lucru se obișnuiește adesea în glasul II, cînd *re*, broderie a lui *mi*, se cîntă cu diez.

Allegretto

32.

Do-uă lu - cruri și re - le au fă - cut Fi - ul meu cel în -

tăi năs-cut Is - ra - el pre mi - ne is - vo - rul a - pei vi - e - ții m-au pă - ră -

sit și s-au să - pat lu - iș puț sfă - rî - mat pre mi -

- ne m-au răs-tig-nit pre lemn ia - ră pre Va-ra-va lau ce - rut și

lau slo - bo - zit Spăi-mîn-ta - tu-s-au Ce-riul de a - ceas - ta

și soa-re - le ș-au as - cuns ra - ze - le la - ră tu Is - ra -

i - le nu te-ai ru - și - nat Ci mor - ții m-ai dat iar - tă - le lor Pă -

rin - te sfin-te Că nu știu ce au fă - cut.

33.

Să se ve - se - leas - că ce - le ce - rești și să se bu - cu -

re ce - le pă - mîn - tești că au fă - cut bi - ru - in - tă cu bra -

țul său Dom - nul căl-ca - t-au cu moar - tea pre moar - te Cel

In - tăi nă-s-cut din morți — sa fă - cut din pîn - te - ce - le ia - du - lui
ne-au scos pre noi și au dat — lu - mii ma - re mi - lă.

34. De te-ai și po - go - rit în mor-mînt ce - la ce ești fă - ră de moar - te
dar pu - te - rea ia - du-lui ai zdro-bit și ai în - vi - at ca un bi - ru - i -
tor Hris-toa-se Dum-ne - ze - u - le Zi - cînd fe - me - i - lor mi - ro - no -
si - te bu - cu - ra - ți - vă și a - pos - to - li - lor Tăi pa - ce dà - ru -
in - du - le Ce - la ce dai ce - lor că - zuți scu - la - re.

1. Ftoraua glasului II pe di, la începutul bucății, transformă toată bucata în glasul II.

35. Ve - niți să lă - u - dăm no - roa - de pe prea Sfin-ta Cu - ra -
- ta Fe - cioa - ră din ca - re ne - gră - it au e - șit în - tru
pat Cu - vin - tul Ta - tă - lui stri - gînd — și — gră - înd bi -
ne cu - vin - ta - tă ești — tu in - tre — fe -
- mei Fe - ri - cit es - te pîn - te - ce - le ca - re le - au în - că -
put — pre — Hris - tos Ce - ia ce ți - ai dat su - fle - tul în Sfin -



1. Cîntăreții execută *si bemol*, în glasul IV, ori de cîte ori *si* este broderia lui *la* sau notă de pasaj către *la*; cînd este broderia lui *do* sau notă de pasaj către *do*, atunci cîntă *si becar*. Este o greșeală, întrucît scara glasului are *si becar*.



1. Cîntăreții execută *si bemol* în mod greșit, deoarece ftoara enarmonică apare mai tirziu.

38. Po - go - rin - du - Te din Cer la ce - le de pre pă-mînt și îm-pre - u -
 nă scu - lînd ca un Dum-ne - zeu chi - pul lui A - dam cel ce ză - cea jos în
 tem - ni - ța ia-du - lui lai ri - di - cat Hris-toa - se în ce - ruri cu
 în - ăl - ță - rea Ta și îm-pre - u - nă še - ză - tor pre sca-u - nul Pă - rin - te - lui
 Tău lai fă - cut ca un mi - los - tiv și de oa - meni u - bi - tor,

39. Țin - s-au pă - că - toa - sa pă - rul său Ți - e Stă - pi - nu - lui
 tin - s-au și l - u - da mîi - ni - le sa - le la cei fă - ră de -
 le ge a - ce - ia ca să ia er - ta -
 re ia - ră a - ces - ta ca să ia bani
 pen-tru a - ceas - ta stri - găm Ți - e Ce - lui ce Te-ai vin - dut
 și ne-ai slo-bo-zit pre noi Doam-ne sla - vă Ți - e.

diatonic
cromatic
diatonic
cromatic

1. Do *suprabecar*, pentru că *re-do* este ton de legătură între tetracordul *sol, fa diez, mi bemol, re* și *do, si, la bemol, sol*, care ar urma.

40. Să se în-drep-te-ze ru - gă - ciu - nea mea Ca tă - mî - ia
 în - na - in - tea Ta ră - di - ca - rea mîi - ni - lor

me - le jert - fa de sea - ră a -
u - zi - mă Doam - ne .

diatonic

1. Do suprabecar — si becar, deoarece fac parte din tetracordul inferior tetracordului I (do , si becar, la bemol sol). Distanța dintre re-do este de un ton, tonul de legătură dintre tetracorduri.

41. Pu - ne Doam - ne pa - ză gu - rii me - le și u -
șă de în - gră - di - re în - pre - ju - rul bu - ze - lor me - le .

diatonic

cromatic

42.

diatonic

cromatic

43. Pu - te - ri - le în - ge - rești la mor - mîn - tul Tău și stră - ja - rii
au a - mor - țit și stă Ma - ri - a la mor - mint Că - u - tind prea cu - rat tru -
pul Tău pră - da - t - ai ia - dul ne - fi - ind is - pi - tit de din -
sul în - tim - pi - na - tai pre Fe - cioa - ra dă - ru - ind vi - a - ță Cel
ce ai în - vi - at din morți Doam - ne sla - vă Ți - e .

44. Prin lemn Mîn - tu - i - to - ru - le ai stri - cat bles - te - mul lem - nu - lui, pu -

te - rea mor - ții cu în - vi - e - rea Ta o ai o - mo - rit și ai lu - mi - nat
nea-mul nos-tru cu scu - la - rea Ta Pen-tru a - ceas-ta stri-găm Ți - e
Dă-tă-to - ru - le de vi - a - ță Dum-ne-ze-ul nos-tru Sla-vă Ți - e.

1. Si becar face parte din tetracordul inferior tetracordului I.

45. De nar zi - di Dom - nul Ca - sa su - fle - tu - lui în za -
dar ne-amos - te - ni Că fă - ră de a - ce - la nici lu - cra -
rea nici Cu - vin - tul nu se să - vîr - șeș - te.

46. Prin Sfin-tul Duh toa-te-și au fi - in - ța Că mai în - na - in -
te de toa - te es - te Dum-ne-zeu dom-ni - a tu - tu - ror lu-mi-nă ne-a
pro-pi - a - ță vi - a - ță a toa - tă făp-tu - ra.

47. Toa-tă su-fla - rea să la - u - de pre Dom - nul lă - u -
dați pre Dom - nul din Ce - ruri lă - u - dați pre El in -
- tru cei de sus Ți - e se cu - vi - ne Cîn-ta-re Dum-ne-ze - u - le.

48. A - pos - to - lii vă - zînd scu - la - rea Zi - di - to - ru - lui s-au mi - rat
cromatic

stri - gînd la - u - dă în - ge - reas - că a - ceas-ta es - te sla -
 va bi - se - ri - cii a - ceas-ta es - te bo - gă - ți - a im - pă - ră - ți -
 - ei Ce - la ce ai pă - ti - mit pen - tru noi Doamne-sla-vă Ți - e

1. Deși este pusă ftoara diatonică a lui *fa*, se cîntă enarmonic, întrucît, prin anularea ftoarei cromatice, se resta-bilește glasul VII enarmonic. Mai indicat ar fi fost să se scrie *agemul* ♩ pe *fa*, pentru a introduce un sfert de ton între *fa-mi* și să se anuleze astfel cromatismul.

2. Idem.

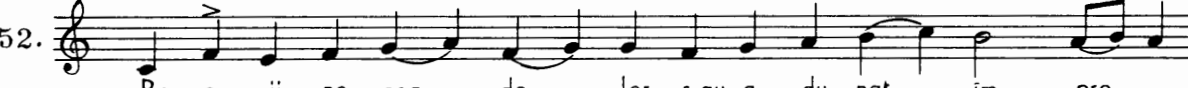
49.

Cu-vi - ne-se cu a - de - vă - rat
 a Te fe - ri - cii Năs-că - toa - re
 de Dum - ne - zeu Cea pu -
 ru - rea fe - ri - ci - tă și prea ne -
 vi - no - va - tă și mai - ca Dum-ne - ze
 u - lui nos - tru

50.

Pri - l - meș - te ru - gă - ciu - nea noas - tră
 Cel ce șezi de-a - dreap - ta Ta - tă - lui
 și ne mi - lu - eș - te pre noi.

51. 
 Că Tu ești u - nul sfânt Tu esti u -
 nul Dom - nul i - sus Hris - tos în - tru
 sla - va lui Dum - ne - zeu Ta - tăl a - min

52. 
 Bo - e - rii no - roa - de - lor s-au a - du - nat im - pre -
 u - nă a - su - pra Dom - nu - lui și a - su -
 pra Un - su - lui lui Cu - vînt căl - că -
 tor de le - ge au pus a - su - pra mea Doam - ne -
 Doam - ne nu mă lă - sa pre mi - ne.

53. 
 Doam - ne su - in - du - te pre - cru - ce au că -
 zut fri - că și cu - tre - mur a - su - pra Su -
 pra făp - tu - rii de vre - me ce pă - mîn - tul l-ai
 o - prit să nu în - ghi - ță pre cei - ce Te-au răs - tig -
 - nit și ia - du - lui i-ai po - run - cit să slo - bo - zeas - că

din ti - ne pre - cei le - gați Ju - de -
că - to - ru - le al ce - lor vii și al ce - lor
moști Ce - la ce spre în - no - i - rea oa - me - ni - lor
ai ve - nit să dai vi - a - tă ia - ră nu moar -
- te iu - bi - to - ru - le de oa - meni sla - vă Ți - e .

54. Dum-ne-zeu es - te Dom-nul și s-a a - ră - tat no - uă bi-ne
es - te cu - vin - tat cel ce vi - ne în - tru nu - me - le Dom - nu - lui .

55. În - vi - a - t-ai din morți vi - a - tă tu - tu - ror și
în - ger lu - mi - nos fe - me - i - lor au stri - gaț pă - ră - s - ți - vă de
la - crimi A - pos - to - li - lor bi - ne ves - tiți stri - gați lă -
u - dînd că a în - vi - at Dom - nul Hris - tos ca - re bi - ne a vo -
it a mîn - tu - i - ca un Dum-ne-zeu nea - mul o - me - nesc ,

Parcurgînd toate etapele dezvoltării muzicii bizantine, constatăm că notația ei are o evoluție îndelungată, începînd de la un număr restrîns de semne ale notației ekfonetice, și sfîrșind cu actuala muzică bisericească. Necesitățile notării recitativului scripturistic au dus la apariția semnelor ekfonetice, iar crearea și dezvoltarea imnurilor, la adaptarea și perfecționarea acestei notații la nevoile noilor melodii, care, sub această formă, ia numele de notația paleobizantină.

Dacă în această notație întîlnim un număr de aproximativ de 25 de semne, în notația medie numărul lor sporește foarte puțin, iar în perioada cucuzeliană, ajunge la aproximativ 40 de semne. După reforma lui Hrisant, semnele se reduc la 20.

Mulțumită acestei notații, muzica bizantină s-a păstrat pînă azi nealterată, în numeroasele manuscrise aflate în bibliotecile din țară și din străinătate. Desigur, vechile formule melodice se întîlnesc și în actuala muzică bisericească, amplificate sau transformate, ca urmare a unor influențe suferite în decursul vremii, dar esența acestei muzici a rămas și va rămîne aceeași.

R É S U M É

Il existe dans les grandes bibliothèques de Roumaine des centaines de manuscrits, datant des plus anciens temps (Le lectionnaire évangélique de Jassy, VIII—IX-ème siècles, se trouvant dans la bibliothèque de l'Université de Jassy, deux manuscrits du XIV-ème siècle, six manuscrits du XVI-ème siècle, et un grand nombre d'autres datant des XVII—XIX-ème siècles), qui attirent l'attention des chercheurs, préoccupés par l'étude du passé lointain de la musique sur ce territoire.

La musique byzantine jouit aujourd'hui d'un vif intérêt dans le monde, étant considérée comme un patrimoine qui appartient à la culture de l'humanité. Une contribution remarquable fut apportée à son étude par le Pr. I. D. Petrescu, qui publia l'ouvrage Etudes de Paléographie musicale byzantine et d'autres études importantes consacrées à ces problèmes. Mais comme l'ouvrage susdit du Pr. I. D. Petrescu, ainsi que d'autres ouvrages publiés dans notre pays ou à l'étranger ne sont accessibles, à cause du niveau des problèmes étudiés, qu'aux spécialistes, le Prof. Grigore Panțiru procéda à l'élaboration du présent ouvrage — La notation et les échelles (ἤχος) de la musique byzantine qui possède un caractère théorique et pratique pouvant offrir à tous les intéressés et à ceux qui désireraient étudier la musique byzantine, la possibilité de s'approprier un minimum de connaissances nécessaires à l'examen, à la critique et à la transcription de cette musique. L'ouvrage s'adresse donc en égale mesure, à ceux qui connaissent la musique psaltique actuelle, ainsi qu'aux musiciens souhaitant se consacrer à ce domaine. L'ouvrage est conçu en deux parties: la première traite de la notation ekphonétique, VI-ème siècles, de la notation paléobyzantine, des points diacritiques, de la notation moyenne byzantine, des témoignages, de la notation d'après Coucouzel aux XV—XIX-ème siècles, des signes chironomiques, des voix ou modes, des signes de modulation, des formules d'intonation des voix.

Chaque chapitre possède un tableau synoptique des signes de l'époque respective, avec des exemples de transcription de la notation byzantine en notation occidentale et inversement, avec des indications et des explications supplémentaires pour chaque signe. Cette partie se termine par une annexe à clef, qui comprend la solution de tous les exercices proposés.

La seconde partie de l'ouvrage, suite logique de la première partie, la musique psaltique actuelle étant le résultat de l'évolution de l'ancienne musique byzantine au cours des siècles, comprend les signes vocaux, les intervalles, les signes de durée, les subdivisions de temps, les valeurs des notes à points, les pauses, les ornements, les altérations, les dénominations de la hauteur des sons, les genres musicaux, les cadences, les systèmes musicaux, les subdivisions des tons, les voix, les alterations (φθορά), etc. Cette partie renferme également à la fin, en annexe, la clef des exercices de la seconde partie.

A remarquer que tous les tableaux synoptiques, les schémas, les échelles des modes, les définitions, peuvent être très facilement retenus, vu que chacun d'eux trouve son immédiate application dans les exercices de lecture et de transcription.

En parcourant les chapitres de cet ouvrage et les exercices respectifs, ceux qui y sont intéressés, pourront déchiffrer à la fin, des vieux textes se trouvant dans les manuscrits des bibliothèques de Roumanie et de l'étranger. Nous espérons que cet ouvrage pourra apporter ainsi, une contribution à la connaissance et à la mise en valeur du trésor musical du passé.

MANUSCRISE CERCETATE ȘI FOLOSITE

BIBLIOTECA NAȚIONALĂ DIN PARIS

Anc. f. grec. 261 (sec. XIII), 265 (sec. XIV), fotocopie
Coislin 40 (sec. XIII), 41 (sec. XIV), 42 (sec. XV), fotocopie

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

Codex Vindobonensis Theol. gr. 181, Copenhaga, 1935

BIBLIOTECA CENTRALĂ A UNIVERSITĂȚII DIN IAȘI

Lectionarul evanghelic Ms. 160 (sec. VIII—X)
Ms. gr. IV 39 (sec. XIII), Ms. I/26 (1545), Ms. III 89 (sec. XVI)
Ms. I. 19 (sec. XVIII), Ms. IV/71 (sec. XVIII)

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Ms. gr. 953 (sec. XIII, XVIII), 1096 (anul 1624), 879 (XVII—XVIII)
Foto Ms. 101 (sec. XVI), Ms. slavo-gr. 283 și 284 (sec. XVI), Ms. gr. 102 (sec. XVII—XVIII), 622 (1762)
Ms. gr. 923 (1780), Ms. gr. 791 (sec. XVII), 130 (1733)
Ms. rom. 61 (1713)

BIBLIOTECA MĂNĂSTIRII DRAGOMIRNA

Ms. nr. 1886 (sec. XVI)

BIBLIOTECA PROPRIE

Ms. Anton Toma, sec. XVII
Ms. Logofătului Balș, sec. XVIII

BIBLIOGRAFIE

- BÎRSĂNESCU, ST. — Școala greco-slavo-română de la Mă-năstirea Putna. În *Revista de Pedagogie*, nr. 6, 1966.
- BENEȘEVICI, V. N. — *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum*, tom I—III, S. Petersburg, 1911—1917.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY, L. A. — *Mission musicale en Grece et en Orient*, Paris, 1875.
- *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, 1877.
- CHRYSANTHOS DE MADYTHOS—Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς ἐκκλησιαστικῆς, Trieste, 1832.
- Εἰσαγωγή εἰς τὸν θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Paris, 1821.
- CIOBANU GHEORGHE — Școala muzicală de la Putna. În rev. *Muzica* nr. 9, 1966, București.
- *Istoricul clasificării modurilor*. În rev. *Muzica*, nr. 3 și 4, 1954, București
- *Cîteva manuscrise bizantine*. În rev. *Muzica*, nr. 5—6, iunie 1964.
- *Anton Pann. Cîntece de lume*. București, 1955.
- *Modurile cromatice în muzica populară românească*. În *Revista de folclor*, nr. 4, 1966.
- DÉVAL, G. — *The musical Study of Cucuzeles in a Manuscript of Debrecen*, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, tom III, fasc. 1—2, Budapesta, 1955.
- DINEV, P. — РЕКОВОДСТВО ПО СЪВРЕМЕННА ВИЗАНТИНСКА НЕВМЕНА НОТАЦИЯ, Sofia, 1964.
- FÉTIS, F. J. — *Histoire générale de la musique*, tom IV, Paris, 1874.
- FLEISCHER, O. — *Die spätgriechische Neumenschrift Neumenstudien III*, Berlin, 1904.
- GAISSER, H. — *Le système musicale de l'Eglise grecque*, Paris, 1901.
- *Les Heirmoi de Pâques dans l'Office grec*, Roma, 1905.
- GASTOUÉ, A. — *Introduction à la paléographie musicale byzantine*. *Catalogue de Mss. de musique byzantine*, Paris, 1907.
- *La musique byzantine et le chant des église d'Orient*. În *l'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. I-ère partie, Paris, 1913.
- *L'importance musicale, liturgique et philologique du Ms. Hagiopolites 360*. Byzantion, 1930.
- GHIRCOIAȘIU, ROMEO — *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I, București, 1963.
- HÖEG, CARSTEN — *La notation ekphonétique*. M. M. B. Subsidia, Copenhaga, 1935.
- IUSCEANU, M. V. — *Moduri și game*, București, 1962.
- KIRIAZIDIS, AGATHANGEL — Αἱ δύο μελίσσαι μουσικῆ ἐκκλησιαστικῆς, Constantinopol, 1906.
- LAZAROV, STEFAN — ИСТОРИЯ НА НОТНОТО ПИСМО, Sofia, 1965.
- LUNGU, N. I.
- COSTEA, GR.
- CROITORU, I. — *Gramatica muzicii psaltice*, București, 1951.
- MACARIE, IEROMONAHUL — *Theoreticonu sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musiciei bisericești după așezământul sistimii cei noao*, Viena, 1823.
- *Tomul al doilea al Antologiei după așezământul sistimii cei noao a musiciei bisericești*, București, 1827.
- PALIKAROVA VERDEIL, R. — *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*. M. M. B. Subsidia, vol. III, Copenhaga, 1953.
- PANN, ANTON — *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, București, 1845.
- *Noul Doxastar*, 3 vol., București, 1841—1853.
- PETRESCU, I. D. Pr. — *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932.
- *Les principes du chant d'église byzantin*. *Bulletin de l'Institut archéologique bulgare*. T. IX, 1935 (Actes du IV-e Congrès international d'études byzantines, Sofia, 1934).
- *La lecture des manuscrits musicaux byzantins des X-e, XI-e et XII-e siècles*. *Studi bizantini e neocelenici*, vol. VI (*Atti del V Congresso internazionale degli studi bizantini*, Roma, 1936).
- *Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII*. *Revista Biserica ortodoxă română*, nr. 1, 1937
- *Condacul Crăciunului—Η παρθένος σημεριν* București, 1940.
- *Laudele îngropării Domnului*, București, 1940.
- *The Hymns of the Sticheron for November by*

- Tillyard H. Z. W. *Byz. Zeitschrift*, I München, 1939.
 — *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, București, 1967.
 — *Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale*. În *Studii muzicologice*, nr. 1, București, 1965.
- POPESCU-PASĂREA, I. — *Principii de muzică bisericească orientală (psaltică)*, București, 1928.
- PLOEȘTEANU, NIFON — *Carte de muzică bisericească*, București, 1902.
- RAASTED, IORGEN — *Intonation formulas and modal signatures in Byzantine Musical Manuscripts. Monumenta musicae Byzantinae. Subsidia VII*. Copenhagen, 1966.
- REBOURS, J. B. — *Traité de Psaltique*, Paris, 1906.
- REINACH, TH. — *La musique grecque*, Paris, 1926.
- RIEMANN, H. — *Die byzantinische Notenschrift im 10 bis 15 Jahrhundert*, Leipzig, 1909.
 — *Studien zur byzantinischen Musik. Byzantinische Notenschrift. Neue Folge*, Leipzig, 1915.
- RUSU, LIVIU — *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*. În *Studii de muzicologie*, vol. II, 1966.
- STUPCANU, T. V. Pr. — *Metodă pentru a învăța psaltichia*, București, 1932.
 — *Anastasimatar*, București, 1926.
- SUCEVEANU, D. — *Teoreticon*, Iași, 1848
- SULZER, F. J. — *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1781.
- TARDO, D. L. — *L'Antica melurgia bizantina*, Grotta ferata, 1938.
- THIBAUT, J. B. — *Etude de musique byzantine. Le chant Ekphonétique*. B. Z. VIII, 1899.
 — *Traité de musique byzantine*. Codex 811 de la Bibliothèque du Métouchion du Saint-Sépulcre, Constantinopol.
 — *La musique byzantine*. Tribune de St. Gervais, vol. XIV, 1908.
 — *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque*, St. Petersburg, 1913.
- TILLYARD, H. J. W. — *Byzantine Music and Hymnography*, London, 1923.
 — *Handbook of the middle Byzantine notation*. M. M. B. Subsidia. vol. I, fasc. I, Copenhagen, 1935.
 — *The Hymns of the Sticherarium of November*. M. M. B. Transcripta, vol. II, Copenhagen, 1938.
 — *The Hymns of the Octoechos*. Part. I. M. M. B., vol. III, 1940; Part. II, vol. V, 1952.
 — *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium*. M. M. B. Amer. Ser. 2, Copenhagen, 1952.
 — *The Hymns of the Hirmologium*. Part. III. M. M. B. Transcripta, vol. III, Copenhagen, 1956.
- THODBERG, CHRISTIAN — *Der byzantinische Alleluarienzkyklus*. Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia, VIII, Copenhagen, 1966.
- TOMESCU, V. — *Paul Constantinescu*, București, 1967.
- TONCEVA, E. — МУЗИКАЛНИТЕ ТЕКСТОВЕ В ПАЛАУЗОВИЯ ПРЕПИС НА СИНОДИКА НА ЦАР БОРИЛ — Académie bulgare des sciences. Bulletin de l'Institut de musique. Livre XII, 1967.
- WELLESZ, E. — *Byzantinische Musik*, Breslau, 1927.
 — *Trésor de musique byzantine*, Paris, 1934.
 — *Die Hymnen des Sticherarium für September*. M. M. B. Transcripta, vol. I, Copenhagen, 1936.
 — *A History of Byzantine Music and Hymnographie*, ediția a doua, Oxford, 1961.
- WOLF, JOHANNES — *Handbuch der Notationskunde*, 2 vol., 1913—1919.

CUPRINSUL

PARTEA I

Introducere	5
<i>Cap. I</i> Notația muzicii bizantine	9
<i>Cap. II</i> Neumele bizantine	17
<i>Cap. III</i> Punctele diacritice	27
<i>Cap. IV</i> Notația medie bizantină	30
<i>Cap. V</i> Mărturiile	37
<i>Cap. VI</i> Notația sec. XV—XIX. Semnele hironomice	67
<i>Cap. VII</i> Intervale	73
<i>Cap. VIII</i> Ehurile sau modurile	79
<i>Cap. IX</i> Formulele de intonare ale modurilor	131
<i>Cap. X</i> Semnele de modulație (ftoralele)	137
Cheia exercițiilor	

PARTEA II

<i>Cap. I</i> Semnele vocalice. Înălțimea sunetului. Intervalele	175
<i>Cap. II</i> Chentimele și iporoi. Secunde	178
<i>Cap. III</i> Tabloul tuturor intervalor	181
<i>Cap. IV</i> Semnele de durată	185
<i>Cap. V</i> Subdiviziunile timpului	189
<i>Cap. VI</i> Valorile notelor punctate	191
<i>Cap. VII</i> Pauzele	195
<i>Cap. VIII</i> Ornamentele	197
<i>Cap. IX</i> Alterații. Tempo. Numele înălțimii sunetelor. Mărturii ..	203
<i>Cap. X</i> Genurile muzicale. Cadențele. Sistemele muzicale. Subdivi- ziunea tonurilor. Glasul I	207
<i>Cap. XI</i> Glasul II	214
<i>Cap. XII</i> Glasul III	219
<i>Cap. XIII</i> Glasul IV	225
<i>Cap. XIV</i> Glasul V	233
<i>Cap. XV</i> Glasul VI	238
<i>Cap. XVI</i> Glasul VII	247
<i>Cap. XVII</i> Glasul VIII	255
<i>Cap. XVIII</i> Sistematizarea și clasificarea glasurilor	261
<i>Cap. XIX</i> Ftoralele	266
Résumé	302
Manuscrise cercetate și folosite	304
Bibliografie	305

Macheta și montajul:
RUXANDA IONESCU și CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor: **CARMINA CIZER**

Bun de tipar 09.12.1971

Coli de tipar 38,50

Tiparul executat sub comanda nr. 161 la Litotipografia
Editurii muzicale, Str. Sfântul Ion Moși nr. 6, București,
Republica Socialistă România

EDITURA MUZICALA A UNIUNII COMPOZITORILOR

