

PROFESOR N. LUNGU
PREOT PROF. GR. COSTEA • PROFESOR I. CROITORU

Gramatica MUZICII PSALTICE

Studiu comparativ cu notația liniară

EDITURA PARTENER
GALAȚI 2007

ISBN: 973-86874-9-7

Notă. Prezenta lucrare reproduce ediția din 1915 a *Gramaticii muzicii psaltice*, tipărite la Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, asupra căreia s-au operat îndreptările necesare după ortografia actuală, unele exprimări arhaice și s-au corectat greșelile de imprimare.

PREFAȚĂ

Muzica tradițională a Bisericii noastre, muzică pe care poporul român a cunoscut-o odată cu creștinarea lui, își are originea în aceleași părți ale Orientului de Mijloc, care au fost și leagănul creștinismului. Ea ne-a fost transmisă la început pe cale orală, iar mai târziu și pe cale scrisă.

Scrierea sau notația muzicii psaltice își are începutul în semiografia ecfonetică (εκφωνησις) a primelor veacuri creștine, notație simplă, care se întrebuițta numai la citirea Evangheliei și a Apostolului. Din această semiografie, prin completări și îmbogățiri ale semnelor, au luat naștere alte două semiografii, și anume: cea constantinopolitană, pe care o adoptă și Rușii, în secolul al X-lea, când trec la creștinism, și cea aghiopolitană, la cărei autor este Sf. Ioan Damaschinul.

Bine alcătuită și destul de completă, notația Sf. Ioan Damaschinul se impune, fiind întrebuițată timp de câteva secole. Ea trece, totuși, prin multe modificări și reforme, care constau din adăugiri sau simplificări de semne, și se fixează definitiv abia la începutul secolului al XIX-lea, când trei mari cântăreți ai Ortodoxiei, și anume: Chrisant Arhimandritul, Grigore Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax au stabilit o nouă sistemă de scriere muzicală, redată în românește de vestitul Protopsalt Macarie Ieromonahul și de Anton Pann, urmași, la rândul lor, de o serie întreagă de alți talenți protopsalți români.

Bucureștii devin, la începutul secolului al XIX-lea, cel mai important centru de muzică bisericească. Aici s-a tipărit, de către Petre Efesiul, prima carte de muzică psaltică din întreaga Ortodoxie. Aici, marii protopsalți din Constantinopol și din Grecia găsesc sprijin nelimitat pentru dezvoltarea acestei muzici și tot

aici se găsesc astăzi cele mai multe cărți teoretice și practice de muzică psaltică.

Trebuie adăugat însă că toată silința depusă de diferiții reformatori ai scrierii psaltice de a face ca această scriere, această notație să fie ușor înțeleasă și deci accesibilă marelui public, nu reușește, astfel că întrebuințarea ei rămâne numai specialiștilor versași, care o învățau în timp destul de îndelungat, fie în seminarii, fie în școli de cântăreți bisericești de pe lângă episcopii și mănăstiri.

După secularizarea averilor mănăstirești (1864), din lipsa mijloacelor de întreținere, multe școli de muzică bisericească se desființează, iar cântăreții de strană răbindu-se, bisericile sunt amenințate să rămână fără acești prețioși slujitori și, deci, fără credincioși.

În fața acestei perspective de criză acută în Biserica țării, învățatul Melchisedec, episcop de Roman, într-o memorabilă și foarte documentată conferință ținută în fața Sf. Sinod și apoi publicată în revista „Biserica Ortodoxă”, nr. 1, din ianuarie 1882, dă alarma și ajunge la concluzia că psaltichia de la strană trebuie păstrată cu orice chip, dar că ar trebui să se încerce transcrierea acestei muzici și pe notația liniară, pentru uzul maselor populare, această notație fiind mai cunoscută și mai mult întrebuințată. În acest scop, episcopul Melchisedec subvenționează, în același an, tipărirea transcrierii pe portativ a Anastasimatarului lui Macarie, făcută de către muzicienii ieșeni: Gavriil Musicescu, Gh. Dima-Iași și Grigore Gheorghiu, lucrare respinsă însă de Sfântul Sinod, pentru motivul că nu era reușită. Într-adevăr, comisia de transcriere, care cuprindea pe marele Musicescu, necunoscător al scrierii psaltice și pe cei doi colaboratori mai sus amintiți, slabi cunoscători ai notației liniare, nu a putut învinge greutățile transcrierii și astfel psaltichia nu a fost redată fidel pe portativ.

Astăzi, după o îndelungată experiență, cunoscătorii îndeaproape ai celor două notații nu mai socotesc că transcrierea fidelă a cântăreșilor bisericești de pe notația psaltică, pe cea liniară, constituie un secret sau o greutate de neînving.

Așadar, problema transcrierii, pusă la anul 1882 de marele cărturar Melchisedec, are astăzi siguri sorți de izbândă.

Autorii acestei lucrări, primind importanta misiune de a alcătui un manual unic de cântări bisericești uniformizate, au pornit la lucru, căutând să aleagă din bogatul nostru repertoriu psaltic tot ceea ce socoteau mai bun și mai potrivit scopului urmărit.

De la început însă, comisia a întâmpinat greutăți mari în realizarea lucrării propuse, greutăți provenite din cauza lipsurilor de tot felul, pe care le prezintă aceste cântări, lipsuri care privesc atât unitatea structurii melodice a cântării, cât și regulile de scriere și cele de interpretare a semnelor muzicale.

În consecință, comisia s-a văzut silită ca, mai întâi, să procedeze la fixarea regulilor precise teoretice, după care să se poată realiza o executare uniformă a cântărilor, adică la alcătuirea unei gramatici mai explicite și mai complete decât cele existente azi, și apoi să treacă la îndeplinirea manualului unic de cântări bisericești uniformizate, manual atât de util și necesar pentru întreaga Biserică Ortodoxă.

În cele ce urmează vom expune pe scurt și cât se poate de clar, atât motivele care ne-au determinat să alcătuim această gramatică, cât și metoda de lucru și mijloacele pe care le-am întrebuițat pentru realizarea ei:

a) Cercetând amănunțit cărțile de cântări psaltice existente, începând cu anastasimatarele, comisia constată că autorii psaltici, aproape în majoritatea lor, nu au spirit de creație propriu zis, care să dea cântărilor o caracteristică deosebită a autorului respectiv. În general, ei nu se îndepărtează prea mult de linia melodică a vechilor și tradiționalelor cântări pe care, de obicei, caută să le mai simplifice. Așa zisele „faceri” în cântările unuia sau altuia din autori care nu sunt în realitate decât niște variante, mai mult sau mai puțin reușite ale cântărilor existente, variante care vor fi fost scrise cu gândul bun de a înfrumuseța, au reușit să producă în cântare acele confuzii și nepotriviri vizibile și dăunătoare, întâlnite la fiecare pas, ori de câte ori și oriunde doi sau trei preoți ori cântărești bisericești vor să cânte împreună.

b) Comisia constată că cele mai reprezentative gramatici de psaltichie, scrise cu mai bine de o sută de ani în urmă, și anume: „Teoreticonul lui Macarie“ (1823) și „Bazul Teoretic“ al lui Anton Pann (1864), deși au fost bune pentru epoca lor, astăzi nu mai corespund cerințelor, fără a fi însoțite de multe comentarii necesare înțelegerii. Cât privește cele câteva gramatici de dată mai recentă, ele fiind întocmite, de multe ori, incomplet după cele arătate mai sus, nu aduc nimic în plus.

c) Comisia mai constată că, din cauza interpretării neprecise și neunitare, îndeosebi a semnelor consonante (ornamentelor), învățate după aceste gramatici, executarea uniformă în grup a multor cântări nu este posibilă nici chiar seminariștilor sau cântăreților cu școală de muzică psaltică. Pentru corectarea acestui neajuns, comisia, cercetând îndeaproape și cu multă atenție literatura muzicală psaltică, inclusiv cea greacă, observând și analizând toate părerile în ceea ce privește interpretarea consonantelor și punând preț mai ales pe execuție, pe partea practică aplicativă, a precizat și a fixat definitiv lucrarea acestor semne consonante, de a căror justă interpretare depinde toată frumusețea cântărilor bisericești.

d) Comisia constată, de asemenea, că problema sferturilor de ton, care preocupă atât de mult pe teoreticienii vechilor gramatici, constituie un balast, pe cât de împovărător, pe atât de inutil și dăunător.

Dacă sferturilor de ton li se poate atribui oarecare atenție, trebuie recunoscut că, teoretic, ele au produs întotdeauna confuzie, chiar în mintea marilor protopsalți, - mai ales în formarea scărilor (gamelor), - iar practic, aceste sferturi de ton nu pot fi executate de către majoritatea cântăreților fără să ducă la falsuri exasperante pentru auditor și compozitor, pentru frumusețea și farmecul neîntrecut al melodiei psaltice.

În rezolvarea acestei probleme, ținând seama de realități, adică de faptul că foarte puține persoane pot deosebi aceste sferturi de ton, și mai ales că și mai puține voci le pot executa, comisia a înlăturat ca inutil rolul lor teoretic în explicarea structurală a

diferitelor scări, în ceea ce privește execuția. Intonația lor a pus mare preț pe legea atracției sunetelor, care ocupă un capitol întreg în lucrarea de față, și care, după cum vom vedea, ne va ajuta să rezolvăm multe alte probleme, în legătură cu intonația.

e) Se mai constată că, din punct de vedere didactic, vechile gramatici greșesc când încep studiul psaltichiei cu glasul I, glas în gamă minoră, nefirească și depresivă pentru începător. Greșeala se resimte și mai mult la exercițiile de inițiere în tehnica paralaghiiei (solfegiatului), făcute toate în această gamă minoră a glasului I, exerciții care micșorează entuziasmul.

În această privință, comisia a socotit că mai firesc este să se înceapă cu glasul a VIII-lea, care corespunde cu „Do Major” din muzica liniară și care constituie gama centrală de la care se formează simplu, - prin tetracorduri și pentacorduri (cvarțe și cvinte) - scările tuturor celorlalte glasuri.

f) Din vechile gramatici, nu se înțelege ce este mod major și ce este mod minor, ci se spune doar că toate glasurile au, fiecare separat, scară proprie. Nu este de mirare, deci, că psalți renumiți nu pot și nu știu să răspundă care din cele opt glasuri are caracter major și care minor. Explicația acestor lipsuri teoretice o găsim în faptul că străluciții noștri înaintași nu se gândeau la noțiunea de major sau minor, care implică și ideea de armonie (polifonie). Astăzi însă, când muzica psaltică, - omofonă, monodică prin excelență, - este cercetată îndeaproape pentru frumusețea și varietatea ei melodică și ritmică, de către cei mai vestiți muzicieni ai lumii, fiind socotită un izvor nesecat de inspirație componistică și de material pentru prelucrări polifonice, ideea de major și minor se impune.

Și în această privință, comisia a căutat să facă lumină, clasificând glasurile după caracterul lor major sau minor și a arătat amănunțit frecvența împletire a acestor glasuri, împletire care era doar sesizată de cei vechi, nu însă și explicată, pentru a fi înțeleasă, împletire în care legea atracției sunetelor își are rolul său bine determinat.

Cât privește glasurile cromatice, al II-lea și al VI-lea, și cel enarmonic, al VII-lea, precum și scările muștar, nisabur și hisar, printr-o explicare clară a ftoalelor și prin exemplificări tipice, comisia a arătat lămurit și simplu, atât structura, cât și formarea lor, la care legea atracției sunetelor își are, iarăși, rolul său hotărâtor.

g) De asemenea, importanta și subtila problemă a cunoașterii și aplicării juste a ftoalelor, - o mare lacună a vechilor gramatici, și-a găsit rezolvarea atât teoretic, cât și practic, prin explicații și exemplificări concludente. Această rezolvare a cunoașterii ftoalelor a făcut posibilă înțelegerea altei probleme importante, anume aceea a modulației, ilustrată și prin numeroase și potrivite exemplificări.

h) Pentru că muzica bisericească psaltică a intrat în preocupările marilor polifoniști, deci poate fi armonizată, la capitolul „cadențe” am găsit nimerit ca, alături de numirile perfectă, imperfectă și finală, să mai adăugăm numirea de semicadență, adică repausul pe treapta a V-a a glasului, numire foarte mult întrebuițată în armonie.

De asemenea, la mișcări, pentru a deosebi mai bine cele două variante ale cântărilor tactului irmologic, am introdus denumirile: irmologic - moderat, corespunzător cu Moderato din muzica liniară și irmologic - grabnic, corespunzător cu Allegretto din muzica liniară.

Cât privește nuanțele, capitol foarte important, de care vechile gramatici nu pomenesc absolut nimic, comisia a găsit nimerit ca termenii respectivi din muzica liniară, termeni cunoscuți de toată lumea, prin caracterul lor universal, să fie adaptați și în executarea cântărilor bisericești. Astfel, o mare lacună, care dăuna foarte mult cântării expresive și variate ca nuanță, a fost împlinită.

Învingerea tuturor greutăților întâmpinate la alcătuirea acestei gramatici a muzicii psaltice, greutăți privind atât partea teoretică, cât mai ales pe cea practică aplicativă, nu ar fi fost în nici un caz posibilă, dacă nu am fi avut în ajutor claritatea și justetea scrierii liniare.

De aceea, comisia a găsit cu totul necesar ca tratarea teoretică și aplicativă a psaltichiei să fie făcută prin comparație cu teoria și scrierea liniare, aceasta din urmă servind, astfel, ca un fel de juxtă.

Deci întreaga semiografie, de la primul până la ultimul capitol al acestei gramatici, precum și toate noțiunile teoretice, exercițiile și cântările psaltice aplicative, au fost transcrise și explicate și prin muzica liniară, muzica atât de cunoscută azi de marea masă a poporului.

Suntem încredințați că gramatica de față care, prin studiul comparativ, dă posibilitate oricui să învețe ușor și clar cântarea ce însoțește cultul în biserică, va fi de un real folos.

Astfel, preoții și cântăreții bisericești vor avea noțiuni mai clare și mai precise despre psaltichie, iar marele public și clericii din provinciile unde psaltichia nu este cunoscută se vor lămuri, vor controla și se vor iniția în această muzică, prin juxta fidelă: muzica portativului.

Strădania noastră nu urmărește, deci, schimbarea sau înlocuirea psaltichiei cum, poate, se crede de cei ce nu cunosc problema, ci, dimpotrivă, salvarea și punerea ei în siguranță, ca pe un bun ce face parte integrantă din patrimoniul nostru spiritual.

Liber este oricine să întrebuințeze oricare din cele două notații, care în gramatica de față se găsesc suprapuse. Ceea ce interesează este faptul ca frumusețea și farmecul nebănuit al cântărilor psaltice să nu fie denaturate prin interpretare și executare greșită, așa cum se întâmplă astăzi la fiecare pas, din cauza complicatelor și confuzelor gramatici psaltice existente. De altfel, pentru ca lucrarea de față să fie cât mai completă, am găsit necesar să adăugăm, cu titlul de anexă, un studiu amănunțit de ortografie psaltică. Acest studiu credem că va fi de mare folos celor care ar dori să aprofundeze și chiar să scrie muzică psaltică.

În acest scop, pe lângă cele două lucrări de valoare: „Teoreticonul lui Macarie” și „Bazul Teoretic” a lui Pann, am folosit și alte lucrări de autori străini, între care și „Etudes sur la

Musique Ecclesiastique Grecque", lucrare de mare valoare, rezultantă a unui îndelungat studiu făcut în Grecia, de către marele muzicolog L.A. Bourgault Ducoudray, trimis al guvernului francez, în acest scop.

Cunoașterea regulilor teoretice și practice din această gramatică astfel alcătuită, gramatică de mult așteptată de marele public și de marii muzicieni, va facilita transcrierea fidelă a nenumăratelor și fermecătoarelor melodii bisericești, care, odată cunoscute, vor fi îmbrăcate, rând pe rând, în haina armoniei, dând naștere repertoriului polifonic original și propriu stilului tradițional.

Vom fi feriți, astfel, de împetrișirea nepotrivită a repertoriului coral ce se aude astăzi, în bisericile noastre, și vom fi feriți, mai ales, de ceea ce nu trebuie să se întâmple în nici un caz, anume de dispariția cântării psaltice și înlocuirea ei cu un alt gen de cântare, fapt întâmplat în alte Biserici ale Ortodoxiei.

Iată, dar, ce mare rol are transcrierea, pe care această gramatică o arată filă cu filă, de la un capăt la altul.

Ca încheiere, afirmăm că în tot timpul lucrului nostru, animați de cele mai bune gânduri, am căutat să păstrăm cu sfințenie tot ceea ce era important și esențial și să dăm la o parte, cu mare grijă, tot ceea ce încurca și împiedica scoaterea la lumină a unor frumuseți care trebuie puse în valoare, prin cunoașterea lor de către credincioși.

Avem credința vie că realizarea acestei gramatici de studiu comparat, lucrare unică în Ortodoxie, va fi de un real folos Bisericii strămoșești, ai cărei fii credincioși ne socotim.

Membrii comisiei:
Prof. N. Lungu,
Preot prof. Gr. Costea,
Prof. I. Croitoru

GRAMATICA
MUZICII BISERICEȘTI PSALTICE

STUDIU COMPARATIV
CU NOTAȚIA LINIARĂ

NOȚIUNI GENERALE ASUPRA MUZICII

Muzica este o artă. Ea se ocupă cu studiul sunetelor muzicale. Sunet muzical este orice sunet care place urechii, spre deosebire de *zgomot* care nu place și de care nu se ocupă arta muzicală.

Înșușirile sunetelor muzicale sunt în număr de patru și anume: *înălțimea, durata, tăria sau intensitatea și timbrul*, adică sonoritatea specifică fiecărei voci sau fiecărui instrument muzical.

Numirile sunetelor muzicale. În muzica bisericească psaltică deosebim șapte numiri de sunete și anume: *Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo*, care în muzica occidentală liniară corespund cu: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*.

Scrierea sunetelor muzicale. Toate sunetele muzicale se pot arăta în scris prin anumite *semne muzicale*, după cum cuvântul vorbit se arată prin litere.

Scara muzicală. Când sunetele muzicale, reprezentate prin cele șapte numiri, se înlanțuiesc treptat, adică în ordinea înălțimii - fie în suire, fie în coborâre - cu repetarea sunetului de la început, formează ceea ce numim *scară muzicală* sau - mai pe scurt - *gamă*.

Iată înlanțuirea treptelor gamei atât în suire, cât și în coborâre:

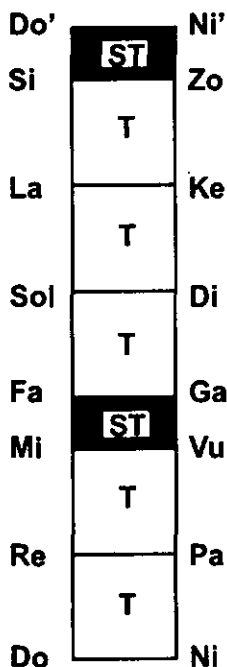
în suire:

*Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni';
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do;*

în coborâre:

*Ni', Zo, Ke, Di, Ga, Vu, Pa, Ni;
Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do.*

Iată și în chip grafic, scara muzicală sau gama:



Temă:

Se vor face exerciții de citire și intonare a sunetelor de pe treptele gamei atât cu numirile psaltice, cât și cu cele liniare, arătându-le pe scara alăturată, în suire și în coborâre, după tema următoare:

1. Ni - Pa - Ni (Do - Re - Do)
2. Ni - Pa - Vu - Pa - Ni (Do - Re - Mi - Re - Do)
3. Ni - Pa - Vu - Ga - Vu - Pa - Ni (Do - Re - Mi - Fa - Mi - Re - Do)
4. Ni - Pa - Vu - Ga - Di - Ga - Vu - Pa - Ni (Do - Re - Mi - Fa - Sol - Fa - Mi - Re - Do)
5. Ni - Pa - Vu - Ga - Di - Ke - Di - Ga - Vu - Pa - Ni (Do - Re - Mi - Fa etc.)
6. Ni - Pa - Vu - Ga - Di - Ke - Zo - Ke - Di - Ga - Vu - Pa - Ni (Do - Re - Mi etc.)
7. Ni - Pa - Vu - Ga - Di - Ke - Zo - Ni - Zo - Ke - Di - Ga - Vu - Pa - Ni (Do - Re etc.)

SEMNELE MUZICALE

În muzica bisericească psaltică, deosebim patru feluri de semne muzicale și anume: *vocale, timporale, consonante și florale*.

Semnele vocale sunt semnele care ne servesc să arătăm în scris diferitele distanțe de urcare sau coborâre ale sunetelor cântate. Ele sunt în număr de zece, dintre care: *cinci suitoare, patru coborâtoare, iar unul, nici suitor, nici coborâtor, ci păstrător al sunetului de dinaintea lui*.

Semnele vocale suitoare

— numit ison, nici nu urcă, nici nu coboară, ci *repetă sunetul anterior*.

Exemplu:



— numit oligon, *urcă o treaptă* (secundă).

Exemplu:



— numit petasti, *urcă o treaptă, cântându-se mai accentuat* (secundă).

Exemplu:



„ numit două chendime, *urcă o treaptă, cântându-se fără accent* (secundă).

Exemplu:



• numit chendimă, *urcă două trepte sărite* (de la o treaptă la cea de a treia, terță).

Exemplu:



↗ numit ipsili, *urcă patru trepte sărite* (de la o treaptă la cea de a cincea, cvintă).

Exemplu:



Observația nr. 1

Două chendime „ pot fi scrise atât singure, cât și așezate deasupra sau dedesubtul oligonului, în care caz reprezintă *două trepte alăturate* cântate pe rând, în suire (oligonul, un sunet, chendimele alt sunet) și se cântă întâi semnul așezat dedesubt și apoi cel de deasupra).

Exemplu:



Observația nr. 2

Cele două chendime se cântă întotdeauna împreună cu semnul vocal precedent.

Exemplul a)



Când sunt însoțite de text, ele nu primesc silabă nouă, ci prelungesc silaba cuvântului scris sub nota precedentă.

Exemplul b)



Observația nr. 3

Distanța de la o notă de pe o treaptă până la altă notă de pe oricare altă treaptă a scării se numește *interval*. Intervalele își iau denumirea după numărul treptelor în care sunt cuprinse, socotindu-se în număr atât treapta de la care plecăm, cât și treapta la care ajungem. Vom avea, așadar, următoarele denumiri de intervale: secundă 1 - 2 = Ni - Pa (Do - Re); terță 1 - 3 = Ni - Vu (Do - Mi); cvartă 1 - 4 =

Ni - Ga (Do - Fa); cvintă 1 - 5 = Ni - Di (Do - Sol); sextă 1 - 6 = Ni - Ke (Do - La); septimă 1 - 7 = Ni - Zo (Do - Si) și octavă 1 - 8 = Ni - Ni' (Do - Do').

Observația nr. 4

În muzica psaltică, lucrarea semnelor vocale, fie în suire, fie în coborâre, nu cuprinde și treptele de la care se pleacă. Această lucrare începe cu treapta imediat superioară, dacă intervalul este suitor sau cu cea imediat inferioară, dacă intervalul este coborâtor. Acest lucru se va vedea mai clar la capitolul despre intervale.

Semnele vocale coborâtoare

↘ numit epistrof, coboară o treaptă (secundă).

Exemplu:



↘ numit iporoi, coboară două trepte una după alta (secunde).

Exemplu:



↘ numit elafon, coboară două trepte sărite, adică de la o treaptă la cea de a treia (terță).

Exemplu:



↘ numit hamili, coboară patru trepte sărite, adică de la o treaptă la cea de a cincea (cvintă).

Exemplu:



Observație. Iporoi, ca și două chendime, se cântă împreună cu nota precedentă, prelungind silaba de sub acea notă, dacă are text.

Exemple: a)

Vu Vu Ni Ni

b)

Vu Vu Ni Ni
Doam - ne
Doam - ne

Exerciții de citire și intonare a semnelor vocale simple,
fără chendimă și ipsili

1 Ni Ni Pa 2 3
4 Pa Vu Ga
6 Ga Ni 7
8 Pa Ga
9 Ga 10

⑪ Ni ⑫ Di

⑬ Vu ⑭ Pa

⑮ Pa ⑯ Ni

⑰ Ni ⑱ Ni

⑲ Ga ⑳ Ke

⑲ Ke ⑳ Ni'

(21) Ni (22) Ni Ni'

(13) Vu Pa

(14) Pa (15) Ni

(16) Ni (17) Ni

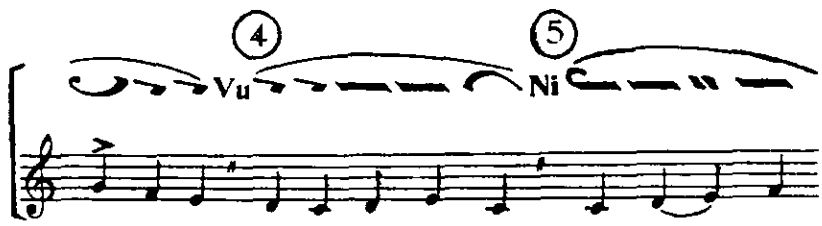
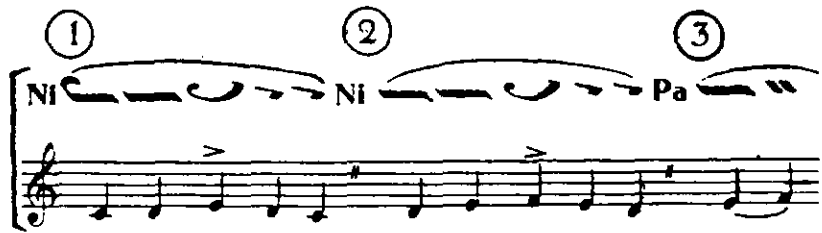
(18) Ga Ke

(19) Ke (20) Ke Ni'



Observație. Fiecare semn vocal are durată de o *bătaie*. În muzica bisericească, bătaia este formată din lăsarea și ridicarea mâinii.

**Alte exerciții de citire și intonare a vocalelor simple,
fără chendimă și ipsili**



Observație. În exercițiile învățate până acum, am observat că \smile (chendima) și \curvearrowright (ipsili) n-au fost întrebuințate. Aceasta, din cauză că cele două vocale suitoare nu se scriu singure, ci numai *sprijinite* pe oligon sau petasti, în care caz oligonul și petasti, ca semne sprijinitoare, nu intră în socoteala distanțelor dintre note.

Astfel: a) \smile sau \curvearrowright , *chendima* așezată la capătul sau sub capătul din dreapta oligonului *urcă două trepte sărite* (1 - 3), oligonul servind numai ca sprijin.

Exemplu:

b) \smile sau \curvearrowright *ipsili* așezat la capătul din dreapta oligonului și a lui petasti sau în mijloc *urcă patru trepte sărite* (1 - 5), oligonul și petasti servind, de asemenea, numai ca sprijin.

Exemplu:

Tot în acest fel, oligonul și petasti pot servi de sprijin și isonului, precum și tuturor semnelor vocale coborâtoare care, în acest caz, se cântă mai accentuat.

Exemplu:

Exemplu de temă pentru scris, citit și intonat asupra semnelor vocale, simple și sprijinite.

Temă

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1) Ni - Pa - Ni - Pa - Vu - Pa - Vu// | 2) Pa - Ni - Pa - Vu - Ga - Pa - Ga |
| 3) Vu - Pa - Vu - Ga - Di - Vu - Di// | 4) Ga - Vu - Ga - Di - Ke - Ga - Ni' |
| 5) Ni' - Zo - Ke - Di - Ke - Zo - Di // | 6) Zo - Ke - Di - Ga - Di - Ke - Ga |
| 7) Di - Ga - Vu - Pa - Vu - Ga - Pa// | 8) Ga - Vu - Pa - Ni - Di - Di - Ni. |

Realizare

① Ni Pa Ni Vu Pa Vu ② Pa Ni Vu Ga Pa Ga

③ Vu Pa Vu Ga Di Vu Di ④ Ga Vu Di Ke Ga

Ni' ⑤ Ni' Zo' Ke Ke Zo' Di ⑥ Zo' Ke Ga Ke Ga

⑦ Di Ga Vu Vu Ga Pa ⑧ Ga Vu Pa Di Di Ni

Notă. Pentru deprinderea cunoașterii temeinice a semnelor muzicii psaltice în comparație cu notația liniară, astfel de teme sunt de un folos netăgăduit. Vor fi deci întrebuințate cât mai des.

Exerciții recapitulative de citire și intonare
cu aplicarea tuturor semnelor vocale învățate,
inclusiv cele sprijinite pe oligon și petasti

① Ni Ni

③ Vu Di

⑤ Ni' Di

⑦ Vu Ni

⑧ Ni

⑩ Ni Vu ⑪

⑫ Di

⑬ Vu Ni ⑭

⑮ Di Ni

Notă. Intonarea notelor se va face cu multă grijă, exercițiile fiind executate într-o mișcare potrivită. Se va evita graba.

SEMNE TIMPORALE

În exercițiile de până acum, fiecare semn vocal are durata de o bătaie, adică timpul cât coborâm și ridicăm mâna.

Sunt însă cântări care cer ca durata unora din sunete să fie mai lungă sau mai scurtă decât o bătaie.

În asemenea cazuri, ne servim de niște semne care se așază pe lângă cele vocale și care se numesc semne temporale. Dintre acestea, vom întrebuința deocamdată numai două și anume:

1) \rightarrow = *clasma*, care se așază deasupra sau dedesubtul semnelor vocale și face ca *durata* fiecărui sunet reprezentat prin aceste semne să fie prelungită cu încă o bătaie accentuată.

Exemplu:



Observație. Când clasma se găsește scrisă sub petasti astfel: \curvearrowright , efectul ei constă nu numai în a prelungi durata notei cu încă o bătaie, ci de a produce și o *ondulație* accentuată până la treapta imediat superioară în timpul primei bătaie; în a doua bătaie, intonația revine la nota de la care a plecat.

Exemplu:



2) \curvearrowleft = *gorgonul* care, așezat deasupra sau dedesubtul unei note, face ca ea să fie luată în ridicarea mâinii, scurtând astfel cu jumătate durata notei precedente.

Exemplu:

Musical notation example showing two staves. The first staff has the syllable "Ni" followed by a melodic line and then "Pa". The second staff has a melodic line ending with the syllable "Ni".

Observația I. Când gorgonul este așezat pe un oligon, care are deasupra sau dedesubt două chendime, el se referă întotdeauna la cele două chendime care, în asemenea cazuri, se cântă într-o bătaie cu nota precedentă.

a)

Musical notation example a) showing a staff with the syllable "Ni" followed by a melodic line and then "Ni".

Exemple:

b)

Musical notation example b) showing a staff with the syllable "Ni" followed by a melodic line and then "Ni".

Observația a II-a. Când gorgonul este așezat pe iporoi (σ), face ca primul coborător din iporoi să se cânte într-o bătaie cu nota precedentă.

Exemplu:

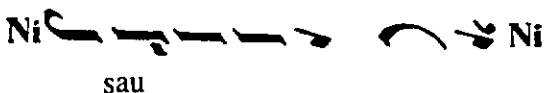
Musical notation example showing a staff with the syllable "Ni" followed by a melodic line and then "Ni".

Observația a III-a. Când după epistrof urmează imediat elafronul (\sim), epistroful se cântă ca și când ar avea gorgon, iar elafronul coboară numai o treaptă, în loc de două sărite.

Exemplu:

Musical notation example showing a staff with the syllable "Ni" followed by a melodic line and then "Ni".

Observația a IV-a. Când elafonul, care urmează după epistrof, este așezat la o distanță mai mare sau este despărțit printr-o virgulă, atunci epistroful coboară o treaptă, iar elafonul coboară două, ținând fiecare câte o bătaie.



Exemplu:



Exerciții cu aplicarea clasmei și a gorgonului

A. Clasmă, gorgon la iporoi și la oligon cu două chendime
(- ; ṛ ; ̣̣ ; ̣̣̣̣).



B. Petasti cu clasmă și epistrof alăturat de elafron

(↪;↪↪)

Musical notation for the first exercise, labeled "Vu Pa". It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are two groups of rhythmic symbols: the first group is a curved line with a downward-pointing arrow, and the second group is a curved line with two downward-pointing arrows. The letters "Vu" and "Pa" are placed above the staff, corresponding to the first and second groups of rhythmic symbols respectively.

Musical notation for the second exercise, labeled "Di Vu". It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are two groups of rhythmic symbols: the first group is a curved line with a downward-pointing arrow, and the second group is a curved line with two downward-pointing arrows. The letters "Di" and "Vu" are placed above the staff, corresponding to the first and second groups of rhythmic symbols respectively.

Musical notation for the third exercise, labeled "Ni". It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there is a group of rhythmic symbols: a curved line with a downward-pointing arrow. The letter "Ni" is placed above the staff, corresponding to the group of rhythmic symbols.

Notă. La executarea acestor exerciții, făcută atât cu numirile psaltice, cât și cu cele liniare, se va ține seama, pe cât e posibil, de frazare în cântare.

C. Exerciții recapitulative asupra semnelor timporale învățate până acum

Musical notation for the recapitulative exercise, labeled "Ni Vu". It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above the staff, there are two groups of rhythmic symbols: the first group is a curved line with a downward-pointing arrow, and the second group is a curved line with two downward-pointing arrows. The letters "Ni" and "Vu" are placed above the staff, corresponding to the first and second groups of rhythmic symbols respectively. The first group is circled with the number 1, and the second group is circled with the number 2.

③ Di

This musical staff features a treble clef and a series of notes with stems pointing upwards. Above the staff, the syllable "Di" is written, with a circled number "3" above it. The notation includes various rhythmic values and slurs.

④ Ke

This musical staff features a treble clef and a series of notes with stems pointing upwards. Above the staff, the syllable "Ke" is written, with a circled number "4" above it. The notation includes various rhythmic values and slurs.

⑤ Ni ⑥ Ga

This musical staff features a treble clef and a series of notes with stems pointing upwards. Above the staff, the syllables "Ni" and "Ga" are written, with circled numbers "5" and "6" above them respectively. The notation includes various rhythmic values and slurs.

⑦ Vu Ni

This musical staff features a treble clef and a series of notes with stems pointing upwards. Above the staff, the syllables "Vu" and "Ni" are written, with a circled number "7" above "Vu". The notation includes various rhythmic values and slurs.

SEMNE VOCALE COMBinate ȘI SPRIJINITE

În cântările pe care le vom învăța, vom întâlni multe alte feluri de intervale, mai mari sau mai mici, în afară de cele cunoscute.

Aceste intervale sunt făcute cu ajutorul semnelor vocale învățate, care pot să fie combinate în diferite feluri, spre a ne da posibilitatea de a urca sau coborî, cât este nevoie pentru executarea cântărilor formate din astfel de intervale. Multe din semnele vocale cunoscute le găsim combinate, fie de sine stătătoare, fie sprijinite pe oligon și petasti.

Dăm mai jos tabloul lor:

Vocale suitoare combinate și sprijinite*

☞ petasti *combinat* cu oligon *urcă două trepte sărite (terță)*.

Exemplu:



↘ sau ↙ oligon sau petasti *combinat* cu chendima *urcă trei trepte sărite (cvartă)*.

Exemplu:



↘ sau ↙ ipsili *sprijinit* pe oligon sau petasti, *fiind așezat la dreapta (sau la mijloc), urcă patru trepte sărite (cvintă)*.

Exemplu:



* Vezi observația nr. 4 de la p. 17.

↖ sau ↗ oligon sau petasti *combinat* cu ipsili, așezat în stânga, *urcă cinci trepte (sextă)*.

Exemplu:

↖ sau ↗ chendima *combinată* cu ipsili, *sprijinite pe oligon* sau *petasti, urcă șase trepte sărite (septimă)*.

Exemplu:

↖ sau ↗ oligon sau petasti *combinat* cu chendima și ipsili *urcă șapte trepte sărite (octavă)*.

Exemplu:

↖ sau ↗ doi ipsili *combinați* și *sprijiniți pe oligon* sau *pestasti urcă opt trepte sărite (nonă)*.


Exemplu:

Vocale coborâtoare combinate (nesprijinite)*

↖ elafon *combinat* cu epistrof *coboară* *trei trepte sărite (cvartă)*.


Exemplu:

* Vezi observația nr. 4 de la p. 17, în care se arată lucrarea vocalelor în legătură cu formarea intervalelor, precum și observația nr. 2 de la p. 35, urmată de exemple de intervale suitoare și coborâtoare p. 35-36.

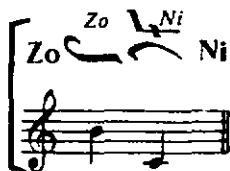
 hamili combinat cu epistrof coboară
cinci trepte sărite (sextă).


Exemplu:



 hamili combinat cu elafron coboară
șase trepte sărite (septimă).


Exemplu:



 hamili combinat cu elafron și epistrof
coboară șapte trepte sărite (octavă).

Exemplu:





 hamili combinat cu hamili coboară
opt trepte sărite (nonă).

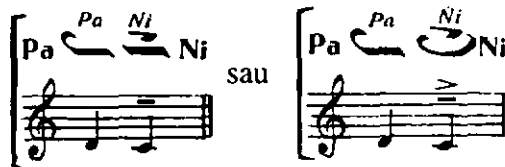
Exemplu:





Vocale coborâtoare combinate și sprijinite

 sau  epistrof sprijinit pe oligon sau petasti coboară o
treaptă (secundă) ac-
centuată.

Exemplu:



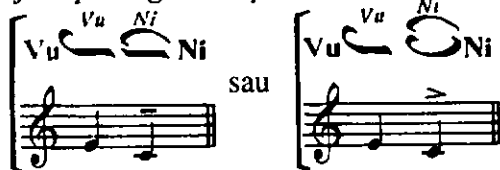
 sau  iporoi sprijinit pe oligon sau petasti coboară două
trepte, una după alta
(secunde).

Exemplu:



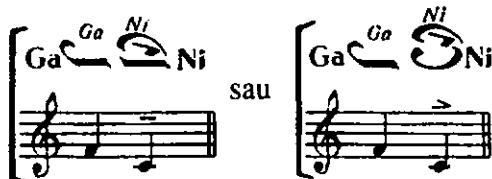
☞ sau ☞ elafron *sprijinit pe oligon sau petasti coboară două trepte sărite (terță).*

Exemplu:



☞ sau ☞ elafron *combinat cu epistrof și sprijinit pe oligon sau petasti coboară trei trepte (cvartă).*

Exemplu:



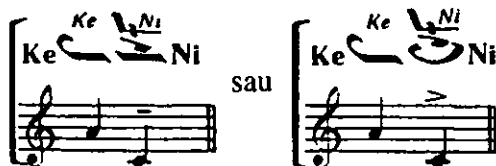
☞ sau ☞ hamili *sprijinit pe oligon sau petasti coboară patru trepte sărite (cvintă).*

Exemplu:



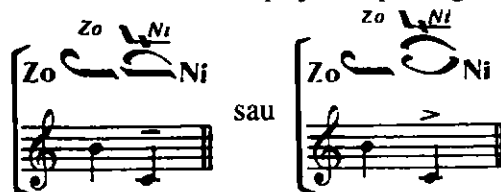
☞ sau ☞ hamili *combinat cu epistrof și sprijinit pe oligon sau petasti coboară cinci trepte sărite (sextă).*

Exemplu:



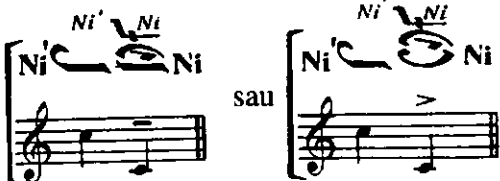
☞ sau ☞ hamili *combinat cu elafron, sprijinite pe oligon sau petasti, coboară șase trepte sărite (septimă).*



Exemplu:



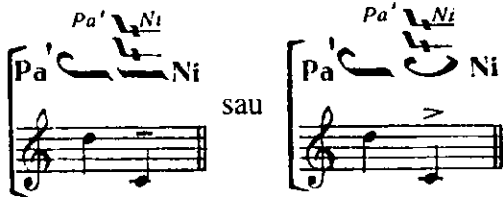
☞ sau ☞ hamili *combinat cu elafron și epistrof, sprijinite pe oligon sau petasti, coboară șapte trepte sărite (octavă).*


Exemplu:



 sau  hamili *combinat* cu hamili, *sprijiniți* pe oligon sau petasti, *coboară opt trepte sărite (nonă)*.

Exemplu:



Observația nr. 1.  ison poate fi sprijinit, de asemenea, pe oligon sau petasti.

Exemplu:



Observația nr. 2. În muzica bisericească psaltică, lucrarea vocalelor suitoare și coborâtoare, fie ele simple, fie combinate, începe de la treapta imediat alăturată. De aceea, la numărul treptelor care formează un interval, trebuie adăugată și treapta de la care plecăm, ca în muzica liniară.

Exemplu:

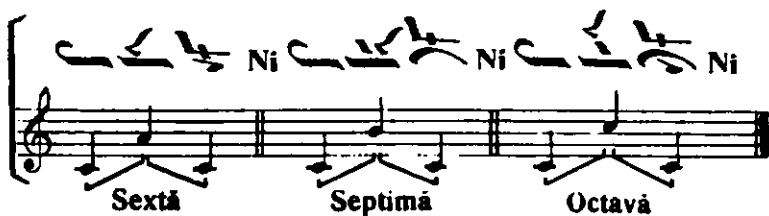


Explicație. Ipsili așezat în dreapta lui petasti urcă numai patru trepte. Cu toate acestea, în lucrarea sa de la Ni la Di (Do-Sol) a format un interval de cvintă, provenit din cele patru trepte: Pa, Vu, Ga, Di (Re, Mi, Fa, Sol), la care adăugăm pe Ni (Do), treapta de la care am plecat.

Regulă generală. *Semnele vocale sprijinite pe oligon sau pe petasti se cântă mai accentuat (apăsat).*

Exemple de intervale suitoare și coborâtoare





Notă: În comparație cu scrierea liniară, scrierea psaltică cere mult mai mare atenție la executarea intervalelor, întrucât în această scriere, lipsind liniile și spațiile portativului care să arate precis locul notelor, intonarea intervalului cuprinde și calculul mintal al numărului de trepte sărite ce formează intervalul.

De aceea se recomandă ca asupra acestui capitol al intervalelor să se insiste mai mult și să se revină cât mai des, până ce se va ajunge la o deprindere sigură a intonării lor.

Exerciții de citire și intonare a tuturor intervalelor

① Ni Pa

③ Ga Di

⑤ Ni Ke

⑥ Vu

⑧ Ni Ni

9 Ga 10

11 Di 12 Ke

13 Ni

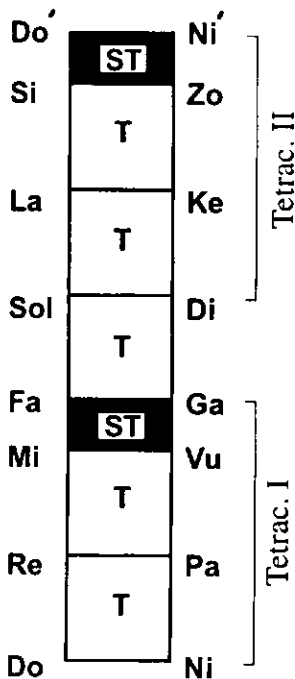
14 Ni 15 Ni

16 Ni Ni

Observație. Aceste exerciții vor fi mai întâi citite și numai după ce s-au învățat bine, vor fi și cântate.

TON, SEMITON, TETRACORD

Am văzut că scara muzicală care începe de la Ni (Do) se compune din opt trepte. (Să se observe scara alăturată):



Intonând din nou sunetele acestei scări, în suire și în coborâre, simțim că nu toate distanțele dintre treptele alăturate sunt la fel de mari. Așa, de exemplu, observăm că între *Vu - Ga* (Mi - Fa) și *Zo - Ni'* (Si - Do), distanțele se aud a fi mai mici. Avem, așadar, două feluri de distanțe și anume: *cinci mai mari*, pe care le numim tonuri, și *două mai mici*, pe care le numim semitonuri.

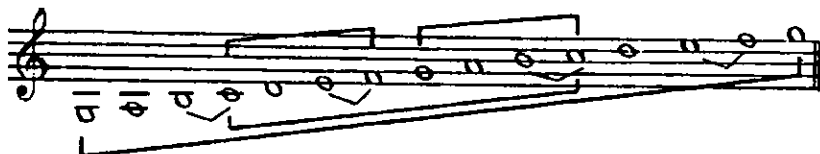
Privind construcția acestei scări, observăm că ea este compusă din două părți perfect asemenea (Ni - Ga = Do - Fa și Di - Ni = Sol - Do), despărțite prin distanță de ton (Ga - Di = Fa - Sol).

Atât partea de jos, cât și partea de sus a scării este formată din câte *patru trepte*. Fiecare din aceste părți se numește tetracord (patru trepte). Avem

deci un *tetracord inferior* și unul *superior*, despărțite printr-o distanță de ton.

Notă. Se va intona scara de mai multe ori, în suire și în coborâre, observându-se tonurile și semitonurile, precum și tetracordurile.

SCARA DISDIAPAZON



Di'	T	Sol'
Ga'	ST	Fa
Vu'	T	Mi'
Pa'	T	Re
Ni'	ST	Do'
Zo	T	Si
Ke	T	La
Di	T	Sol
Ga	ST	Fa
Vu	T	Mi
Pa	T	Re
Ni	ST	Do
Zo	T	Si
Ke	T	La
Di	T	Sol

Întrucât în diferite cântări bisericești vom întâlni unele sunete care trec peste *Ni* de sus, precum și altele care coboară sub *Ni* de jos, este nevoie ca scara cunoscută până acum să fie prelungită peste *Ni*, în sus, cu încă patru trepte până la *Di* (Sol') și, de asemenea, să fie prelungită în jos, sub *Ni*, până la *Di* (Sol). În felul acesta s-a obținut o *scară dublă*, care începe de la *Di* (Sol) de jos și merge până la *Di* de deasupra lui *Ni* de sus (Sol').

Această scară dublă se cheamă *scara disdiapazon*.

Notă. Se va intona de mai multe ori, în suire și în coborâre, scara disdiapazon observându-se structura și întinderea ei, luându-se ca bază *scara diatonică de la Ni de jos (Do) până la Ni de sus (Do)*.

ALTE SEMNE TIMPORALE

Apli = \cdot spre deosebire de clasmă, *adaugă o bătaie simplă* (ușoară) notei sub care se scrie.

Dipli = $\bullet\bullet$; este un compus al lui apli, care *adaugă două bătăi* notei sub care se scrie.

Tripli = $\bullet\bullet\bullet$; este tot un compus al lui apli, care *adaugă încă trei bătăi* notei sub care se scrie. Apli și compuşii lui mai au și alte întrebuințări, după cum vom vedea mai târziu.

Exercițiu cu aplicarea timpuralelor Apli, dipli și tripli

Vu Di

Ni

Argon = \rightarrow . Se așază numai deasupra oligonului, care are două chendime sub el și face ca aceste două chendime să fie luate în ridicarea mâinii, ca și când ar avea gorgan, iar durata oligonului se prelungește cu încă o bătaie, ca și cum acesta ar avea clasmă.

Exemplu:

Ni Vu

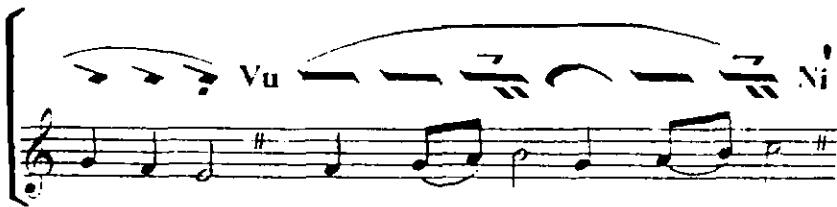
Diargon = \curvearrowright are același efect ca și argonul, cu singura deosebire că durata oligonului se prelungește cu două bătăi.

Exemplu:

Ni Vu

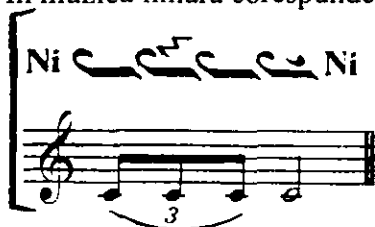
Exercițiu cu aplicarea timporelelor Argon și diargon

Ni Di



Digorgonul = r ; este un compus al gorgonului, care face să se cânte trei note într-o bătaie. Se așază pe nota din mijloc a grupului de trei note, asupra căroră lucrează. În muzica liniară corespunde cu trioletul.

Exemplu:



Trigorgonul = r ; este tot un compus al gorgonului, care face să se cânte patru note într-o bătaie. Se așază pe nota a doua din grupul celor patru note, asupra căroră are influență. În muzica liniară, cele patru note sunt șaisprezecimi.

Exemplu:



Exercițiu cu aplicarea timporalilor digorgon și trigorgon

Ni Ga

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The first part is labeled 'Ni' and the second 'Ga'. The notes are connected by slurs and include rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.

Ni Di

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The first part is labeled 'Ni' and the second 'Di'. The notes are connected by slurs and include rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.

Vu Ni

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The first part is labeled 'Vu' and the second 'Ni'. The notes are connected by slurs and include rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.

Di Vu Ni

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The first part is labeled 'Di', the second 'Vu', and the third 'Ni'. The notes are connected by slurs and include rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.

Stravros = ✚ ; este un semn timporal sub forma unei cruci care se încheie după o notă cu durată ce nu trece de o bătaie și care se întrebuițează pentru a întrerupe cântarea printr-o respirație scurtă.

Exemplu:

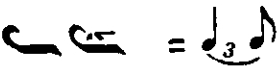

Ni Pa

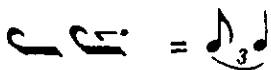

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes. The first part is labeled 'Ni' and the second 'Pa'. A Stravros symbol (✚) is placed between the two parts. The notes are connected by slurs and include rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, and a triplet of eighth notes.

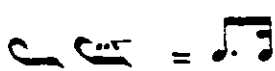

Lucrarea lui apli în legătură cu gorgonul

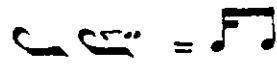

Cunoaștem cele două semne timporale, *apli* și *gorgonul*, cu compoziții lor, precum și lucrarea fiecăruia în parte.



Iată acum diferitele întrebuințări ale lui apli și dipli în legătură cu gorgonul:

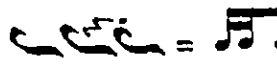

1. Apli înaintea gorgonului,  =  triolet
astfel:



2. Apli în urma gorgonului,  = 
astfel:

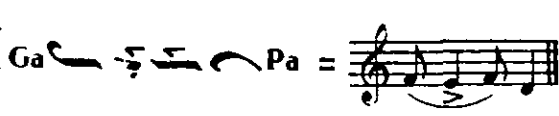

3. Dipli înaintea gorgonului,  = 
astfel:

4. Dipli în urma gorgonului,  = 
astfel:

5. Apli înaintea digorgonului,  = 
astfel:

6. Apli în urma digorgonului,  = 
astfel:

7. Apli în mijlocul digorgonului, astfel:  =  sincopă

8. Apli în următoarea formulă, des în-  Ga Pa = 
trebuințată:

EXERCIȚII RECAPITULATIVE

Ni Vu

Ni Vu Di

Vu

Pa

Vu Ni'

Musical notation for exercise 'Vu'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of eighth notes with slurs and accents, and a final note with a fermata. The word 'Vu' is written above the staff.

Musical notation for exercise 'Di'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of eighth notes with slurs and accents, and a final note with a fermata. The word 'Di' is written above the staff.

Musical notation for exercise 'Ni'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of eighth notes with slurs and accents, and a final note with a fermata. The word 'Ni' is written above the staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.


Notă. Exercițiile de mai sus sunt date numai pentru deprinderea cu tehnica ritmului.

PAUZELE ÎN MUZICA PSALTICĂ

Pentru arătarea diferitelor pauze ce se întâlnesc în cântare, muzica psaltică se servește atât de semnul temporal *apli* cu cei doi compuși ai săi, *dipli* și *tripli*, cât și de gorgon precedat de semnul numit varia (\) pe care îl vom mai întâlni și într-un alt capitol.

Semnele pauzelor


Pauza de o bătaie (în muzica liniară, pauza de pătrime) se exprimă prin *varia* urmată de *apli*.

Exemplu: \ = 


Pauza de două bătăi (pauza de doime) se exprimă prin *varia* urmată de semnul *dipli*

Exemplu: \ = 


Pauza de trei bătăi (pauza de doime și o pătrime) se exprimă prin *varia* urmată de *tripli*.

Exemplu: \ = 

Pauza de patru bătăi (pauză de notă întreagă) se exprimă prin *varia* urmată de *tetrapli*.


Exemplu: \ = 

Pauza de jumătate de bătaie (pauza de optime) se exprimă prin *varia* urmată de *apli* cu *gorgon*, precedate de un semn vocal.

Ni \ = 

Exemplu:

Pauza de șaisprezecime.

Exemplu: Ni \ = 

SEMNE CONSONANTE (de expresie și ornament)

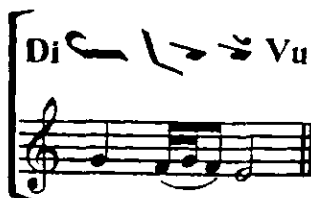
Consonantele sunt niște semne care se scriu pe lângă cele vocale, spre a le da o anumită expresie în cântare.

Ele sunt în număr de cinci și anume:

1. Varia = \setminus , care, în afară de întrebuințarea cunoscută la semnele timporale, mai îndeplinește și funcția de semn consonant în felul următor:

A. Când este așezată înaintea unui semn vocal care are o durată de o bătaie, face ca acea notă să fie executată cu o oarecare săltare a vocii, atingând nota imediat superioară și apoi revenind la nota de la care a plecat.

Exemplu:



B. Asupra unei note care are durată de o jumătate de bătaie (fiind sub efectul gorgonului), varia produce numai un simplu accent.

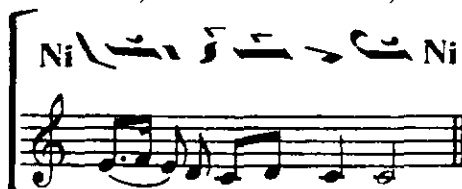
Exemplu:




Observație. Același efect îl produce varia chiar asupra notelor cu durată de o bătaie, dar care fac parte din cântări care au o mișcare mai vioaie (irmologică).


C. În următoarea formulă melodică, foarte des întâlnită, varia se execută astfel:

Exemplu:



Observație: Când după varie urmează un ison cu epistrof dedesubt astfel  atunci se cântă mai întâi cu lucrarea variei, apoi epistroful cu prelungirea silabei textului de sub ison.

Exemplu:

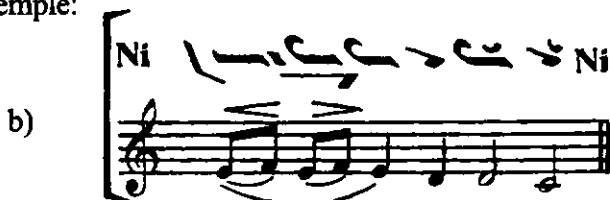


2) Omalonul = \rightarrow ; se scrie obișnuit sub două sau trei note care reprezintă același sunet și face ca legătura dintre acele note să se cânte cu o ondulație repede, crescând către treapta imediat superioară și revenind apoi ușor la sunetul inițial.

Omalonul este precedat, în acest caz, de varia (\backslash), care înlocuiește accentul unei clase transformate în ison.

a) 

Exemple:

b) 

c) 

Omalonul se poate așeza și sub o singură notă, care în acest caz trebuie să aibă clasmă (exemplul a) sau argon (exemplul b), însă nu mai este precedată de varia.

a)
Exemple:

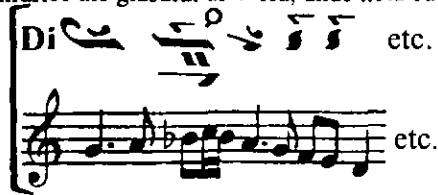


b)



Notă. Excepție de la această regulă face formula cadenței finale de la Slava dogmaticii, glas V și de la slavele stihirice ale glasului al V-lea, unde nota cu omalon nu are nici clasmă, nici argon.

Exemplu:



3. Antichenoma = \rightarrow ; face ca nota sub care se așază să se cânte cu o săltare mai vioaie ca mișcare, față de celelalte semne consonante.

O găsim întrebuințată mai mult în următoarele cazuri:

A. Sub un semn vocal cu apli:

($\underline{\sim}$; $\underline{\sim}$; $\underline{\sim}$; $\underline{\sim}$ etc.)

Exemplu:



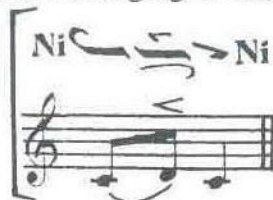
B Sub un oligon, fără apli și fără gorgon.

Exemplu:

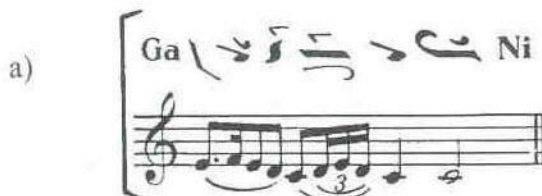


C. *Sub oligon cu gorgon*, în care caz, din cauza gorgonului, lucrarea antichenomei se reduce la un mic crescendo.

Exemplu:



D. În următoarea formulă melodică întrebuințată foarte des la cadențe, antichenoma în legătură cu varia produce următoarea lucrare:



Notă. Este corect transcris, dar se poate executa întocmai de un singur cântăreț, nu de un grup.



Notă. Lucrarea antichenomei simplificată și redusă la un mic crescendo. Este de preferat această versiune.

4. Psifiston = \sim ; se scrie de obicei sub ison sau oligon cu toate combinațiile lor și dă un accent mai puternic sub formă de apogiatură notei sub care este așezat. După el trebuie să urmeze două sau mai multe semne coborâtoare. Psifistonul se găsește întrebuințat în următoarele trei cazuri:

A. Așezat sub o notă care are durată de un timp (o bătaie), psifistonul face ca această notă să fie cântată apăsător și să fie precedată de o altă notă, de durată scurtă, așezată pe treapta imediat superioară.

nota reală sub care este așezat psifistonul, se numește apogiatură scurtă.

Exemplu:



B. Așezat sub o notă care este urmată de un epistrof cu gorgon, adică având durata de o jumătate de timp, psifistonul are aceeași lucrare, ca la primul caz.

Exemplu:



C. Așezat sub o notă care are clasmă, psifistonul face ca această notă să fie cântată apăsat și să fie precedată de o altă notă, având durata de o jumătate de timp (bătaie), așezată pe treapta imediat superioară. În acest caz, lucrarea psifistonului dă multă expresie cântării.

Exemplu:



5. Eteronul = \sim ; se scrie sub două sau mai multe note de aceeași înălțime sau de înălțimi diferite, făcând ca aceste note să se cânte neîntrerupt, adică într-o singură respirație, în felul următor:

A. Când eteronul este așezat sub două sau mai multe note de înălțimi diferite, face ca aceste note să se cânte într-o singură respirație (legate), având astfel rolul semnului legato de expresie în muzica liniară:

Exemplu:



B. Când eteronul unește două note de aceeași înălțime, fie ele singure, fie în grup cu altele deosebite, notele similare (de aceeași înălțime) se intonează cu o ușoară ondulație superioară.

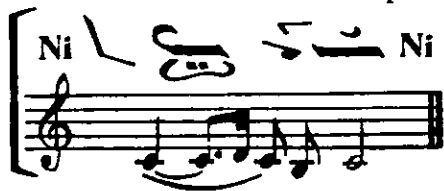
Exemplu:



The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Di' and contains a sequence of notes with a slight upward oscillation. The second staff is labeled 'Ni' and contains a sequence of notes with a similar oscillation.

C. Așezat sub o singură notă, care are dipli sau tripli și e precedată de varie, eteronul face ca nota să fie prelungită fără respirație, având pe penultima bătaie efectul antichenomei cu apli.

Exemplu:



The image shows a musical staff with a 'Ni' label above it, followed by a sequence of notes, illustrating the effect of antichnoma with apli.

Exerciții asupra semnelor consonante
(ornamente)

Varia = \

Ni Vu



This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It features two phrases: 'Ni' and 'Vu'. Each phrase is represented by a series of rhythmic notes with stems pointing to the right, indicating a specific ornamentation style. The notes are connected by a long horizontal line above them.

Di



This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It features a single phrase 'Di' represented by a series of rhythmic notes with stems pointing to the right, connected by a long horizontal line above them.

Ni



This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It features a single phrase 'Ni' represented by a series of rhythmic notes with stems pointing to the right, connected by a long horizontal line above them.

Omalonul = →

Ni



This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It features a single phrase 'Ni' represented by a series of rhythmic notes with stems pointing to the right, connected by a long horizontal line above them.

Di Ni



This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It features two phrases: 'Di' and 'Ni'. Each phrase is represented by a series of rhythmic notes with stems pointing to the right, connected by a long horizontal line above them.

Di Vu

A musical staff in treble clef with a vocal line. The lyrics 'Di Vu' are written above the staff. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Ni Ke

A musical staff in treble clef with a vocal line. The lyrics 'Ni Ke' are written above the staff. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Ni

A musical staff in treble clef with a vocal line. The lyrics 'Ni' are written above the staff. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Antichenoma = →

Ni Vu Di

A musical staff in treble clef with a vocal line. The lyrics 'Ni Vu Di' are written above the staff. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Pa

A musical staff in treble clef with a vocal line. The lyrics 'Pa' are written above the staff. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

A musical staff in treble clef with a vocal line. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Psifiston = ~

Ni Vu Ni

Ke

Di Ni

Ni Vu

Ni

Notă.

- a) Se va observa bine lucrarea antichenomei în legătură cu varia.
- b) Se va observa, de asemenea, îndeaproape lucrarea psifistonului asupra notelor cu valori mai mari sau mai mici (felul apogiaturilor).

Eteron = ~



Observație. a) Semnele consonante din muzica psaltică corespund întocmai cu semnele de ornament din muzica liniară (apogiatura scurtă, apogiatura lungă, broderia, grupeto etc.) și înfrumusețează melodia, așezându-se pe lângă semnele vocale de sine stătătoare (reale).

Pentru a evidenția acest lucru și a verifica justa execuție a ornamentelor, deci a consonantelor, este recomandabil să se execute melodia, la început numai cu semnele vocale (reale), ca și cum n-ar exista semnele consonante, și apoi împreună cu acestea.

DESPRE TACT (mişcare sau tempo)

Gradul de mişcare întrebuiţat în executarea unei cântări se numeşte *tact* (mişcare sau tempo).

În muzica bisericească psaltică, tactul sau mişcarea este de patru feluri şi anume:

1. *Tactul papadic* (adagio, largo) care se înseamnă cu un T având deasupra diargon ($\bar{\tau}$) şi arată o mişcare foarte rară, întrebuiţată mai ales în heruvice şi chinonice.

2. *Tactul stihiraric* (andante, larghetto) care se înseamnă cu un T având deasupra argon ($\bar{\tau}$) şi arată o mişcare ceva mai puţin rară decât papadicul. În acest tact se cântă stihirile, slavele şi axioanele.

3. *Tactul irmologic* (moderato şi allegretto), adică potrivit şi repejor, care se înseamnă cu un T având deasupra gorgon ($\bar{\Gamma}$) şi se întrebuiţează în felul următor:

a) în tactul irmologic (moderato) se cântă, în general, troparele Învierii, ale praznicelor, ale sfinţilor, irmoasele canoanelor, precum şi alte cântări de la Vecernie şi Utrenie, care se potrivesc cu această mişcare;

b) în acelaşi tact irmologic, însă în varianta numită „grabnic“ (allegreto), se cântă în general catavasiile, troparele canoanelor, precum şi alte cântări care se potrivesc cu această mişcare.

4. *Tactul recitativ* care se înseamnă cu un T având deasupra un digorgon ($\bar{\Gamma}$) arată că execuţia trebuie să se apropie de o vorbire cântată (recitativ).

Observaţie. La cântările unde nu se află însemnat tactul, se înţelege că este tactul cântărilor de gen asemănător.

SEMNE DE ALTERAȚIE

(accidenți)

În muzica bisericească psaltică avem două semne de alterație și anume: diezul (σ), care așezat sub o notă face ca intonația să fie urcată cu un semiton și ifesul (ρ) care așezat deasupra unei note face ca intonația ei să fie coborâtă cu un semiton.

Aceste două alterații ale muzicii bisericești corespund în muzica occidentală liniară cu diezul și bemolul.

Diezul (σ) și ifesul (ρ) au influență numai asupra notelor pe care se așază, nu și pe altele cu aceleași numiri care urmează.

Exemplu:



Observație. În muzica psaltică nu avem un semn special care să readucă nota alterată la intonația ei naturală, așa cum avem becarul în muzica liniară. Pentru această lucrare se întrebuințează niște semne numite florale, despre care vom vorbi într-un capitol viitor. De altfel, în mod practic, în această muzică, efectul diezului și al ifesului se menține numai asupra notelor pe care sunt așezate aceste semne de alterație, celelalte note similare următoare fiind socotite de la sine ca naturale.

DESPRE NUANȚE

Frumusețea unei cântări constă în primul rând în alcătuirea liniei melodice care însoțește textul și care trebuie să exprime și să întărească sensul acestui text. De aici urmează că, în cântare, trebuie să avem neapărat variații de expresie, variații de nuanță, care să redea fidel ideea textului.

În scrierea psaltică, semnele care privesc expresia frazei muzicale lipsesc cu desăvârșire. Lucrarea vocalelor, a timpuralelor și mai ales a consonantelor, nu se întinde propriu-zis la fraze sau

perioade muzicale, ci influența lor se rezumă la sunetul în sine sau, cel mult, la două-trei sunete legate între ele. De aici, o mare lacună mult simțită în scrierea psaltică, deci și în executarea cântărilor bisericești. Lipsind indicațiile necesare, cântarea suferă de monotonie în privința nuanțării, fiind executată de cele mai multe ori tare, ceea ce scade foarte mult din valoarea ei.

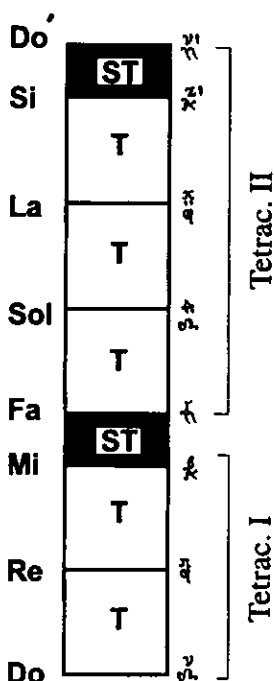
Pentru îndreptarea acestui rău, am găsit nimerit să adoptăm și în scrierea psaltică semnele și termenii italieni de nuanțare, semne și termeni consacrați pe care îi întrebuințează muzica liniară și care, prin universalitatea lor, au ajuns să fie cunoscuți în toată lumea.

Vom adopta deci ca termeni de nuanță: piano (p) = încet, dulce; pianissimo (pp) = foarte încet; forte (f) = puternic; mezzo-forte (mf) = mai puțin tare (potrivit) precum și crescendo (cresc. sau <) și decrescendo (descresc... sau >).

De altfel, este bine să știm că linia melodică arată, în bună parte, înseși nuanțele ce trebuie aplicate în frazare. Astfel, urcarea melodiei se va executa din ce în ce mai tare, iar coborârea din ce în ce mai încet, adică crescendo și decrescendo.

SCARA DIATONICĂ ȘI MĂRTURIILE DIATONICE

Scara muzicală pe care o cunoaștem de la început și în care am cântat diferite exerciții se numește scara diatonică, pentru motivul că este formată numai din tonuri și semitonuri.



Întrucât în muzica psaltică nu avem nici portativ, nici cheie care să ne arate precis locul fiecărei note din scară, a fost nevoie - în acest scop - de niște semne numite mărturii.

Mărturiile se așază la fiecare treaptă a scării și arată, în același timp, atât numirea treptei, cât și felul scării (în cazul de față, scara diatonică alăturată).

Fiecare treaptă a scării are o mărturie care se compune din două semne așezate unul sub altul.

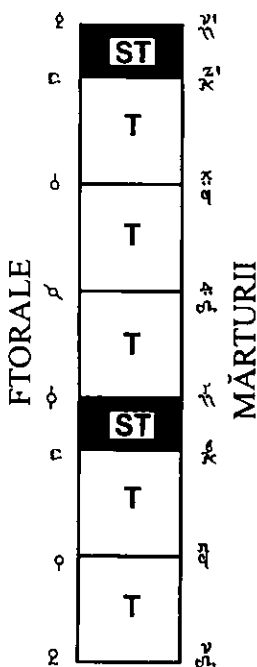
Semnul de deasupra arată inițiala numirii treptei (cu litere grecești), iar semnul de dedesubt, numit și scaunul mărturiei, arată felul scării.

Analizând scara aici alăturată, observăm că semnele de dedesubt ale fiecărei mărturii din tetracordul I se repetă în aceeași ordine și în tetracordul al II-lea.

Observăm că mărturiile din tetracordul al II-lea se deosebesc de cele ale tetracordului I prin două virgulițe (,) sub Δ i și ξ e și printr-un accent la Zo și Ni' de sus (νι' υι').

Notă. Se vor face exerciții de citire și intonare a scării diatonice, cu observarea mărturiilor fiecărei trepte.

Scara diatonică și ftoarele diatonice



Alături de mărturiile, scara diatonică mai întrebuințează pentru fiecare treaptă câte un semn numit *ftorá*. Ftoarele proprii scării diatonice se numesc și ele *ftorale diatonice*.

Ele întăresc și mai mult felul scării, după cum vom vedea mai precis când vom cunoaște și alte genuri de scări decât cea diatonică.

Ftoarele diatonice sunt în număr de opt ca și mărturiile și anume:

ζ = ψ i; η = π a; θ = θ u; ι = ρ a;
κ = Δ i; λ = κ e; μ = ζ o; ♯ = ψ i.

În scara diatonică alăturată se pot observa foarte clar, pe partea dreaptă, *mărturiile diatonice*, iar pe partea stângă, *ftoralele diatonice*.

Notă. Cuvântul *ftorá*, de origine grecească, înseamnă *stricare* sau - în înțelesul muzical - *schimbare* sau *alterare*.

Despre glasuri sau ehuri¹

În muzica bisericească psaltică, prin *glas* sau *eh* nu înțelegem glasul sau vocea omenească, ci un anumit fel de cântare legată de o anumită scară.

Biserica Ortodoxă de Răsărit întrebuințează în cultul ei opt glasuri orânduite a se cânta după anumite reguli de către Sf. Ioan Damaschin, încă din veacul al VIII-lea, dar a căror origine melodică datează cu mult timp înainte, avându-și rădăcinile în muzica vechilor popoare din Grecia și Asia Mică, adică în părțile care au fost și leagănul creștinismului.

1. Eh, de la cuvântul grecesc ἦχος = glas.

Cei vechi - ținând seama de originea cântărilor - împărțeau glasurile bisericești în *glasuri autentice*² sau primitive și în *plagale* (derivate sau lăturașe).

Autentice erau socotite glasurile I, II, III și IV. Ținând seama de locul lor de origine, ele luau următoarele denumiri:

- Glasul I - *dorian*
- Glasul II - *lidian*
- Glasul III - *frigian*
- Glasul IV - *milesian* sau *mixolidian*.

Plagale erau socotite glasurile V, VI, VII și VIII, derivate din cele patru autentice, de mai sus, primind următoarele denumiri:

- Glasul V - *hipodorian*
- Glasul VI - *hipolidian*
- Glasul VII - *hipofrigian*
- Glasul VIII - *hipomilesian* sau *hipomixolidian*

După scara sau tonalitatea lor, glasurile bisericești erau împărțite în trei categorii și anume:

- Glasuri diatonice:* I, IV, V și VIII.
- Glasuri cromatice:* II și VI.
- Glasuri enarmonice:* III și VII.

Fiecare glas are semnul său propriu, numit și cheie, ce se scrie la începutul cântării astfel:

Glasul I are semnul: $\overset{\lambda}{\text{q}}$, iar plagalul său glas V, semnul: $\overset{\lambda}{\text{q}}$ sau Eh $\overset{\lambda}{\pi \text{q}}$.

Glasul II are semnul: $\overset{\lambda}{\text{c}}$, iar plagalul său glas VI, semnul: $\overset{\lambda}{\text{c}}$ sau Eh $\overset{\lambda}{\pi \text{c}}$.

Glasul III are semnul: $\overset{\lambda}{\text{v}}$, iar plagalul său glas VII, semnul: $\overset{\lambda}{\text{v}}$ sau Eh $\overset{\lambda}{\pi \text{v}}$.

Glasul IV are semnul: $\overset{\lambda}{\text{a}}$, iar plagalul său glas VIII, semnul: $\overset{\lambda}{\text{a}}$ sau Eh $\overset{\lambda}{\pi \text{a}}$.

După semnul sau cheia glasului, se obișnuiește a se adăuga de către unii autori de cântări bisericești și numele trepteii, care este

2. Nu trebuie confundate cu vechile moduri grecești.

baza scării (tonica glasului). De exemplu, pentru glasul al VIII-lea: glas (Eh) ѿ, ѡi.

*Formula melodică*³. Înainte de a începe cântarea unei bucăți de muzică psaltică, cântărețul bisericesc obișnuiește a stabili impresia (tonalitatea) glasului acelei bucăți, printr-o formulă melodică compusă din câteva note caracteristice, care dau impresia glasului respectiv. Aceste formule se vor arăta la studierea fiecărui glas în parte. În muzica veche, formulele melodice erau însoțite de cuvinte mnemotehnice (amintitoare). De exemplu, la glas I = *ananes*, la glas II = *neanes* etc. Azi nu se mai obișnuiesc asemenea denumiri, ci se *paralaghisează* (solfegiază) numai notele formulei.

Iată, spre exemplu, formula melodică a glasului al VIII-lea:



Despre cadențe

Prin *cadență* înțelegem repausul ce se face în cântare, pe diferitele trepte ale scării.

Cadențele în muzică au același rol pe care îl are punctuația în scriere. Ele sunt de patru feluri:

1. *Semicadența*, corespunzătoare în punctuație cu virgula, este oprirea sau repausul pe treapta a V-a a scării în care este scrisă cântarea.

2. *Cadența imperfectă* este repausul pe treapta a III-a sau pe alte trepte, în afară de treptele I și a V-a. Ea corespunde în punctuație cu virgula sau câteodată, după text, cu punctul și virgula.

3. *Cadența perfectă* este repausul pe treapta I-a și corespunde în punctuație cu punctul și virgula sau chiar cu punctul, când se află la sfârșitul frazei, în cuprinsul cântării.

4. *Cadența finală* este repausul făcut tot pe treapta I, însă la sfârșitul cântării, corespunzând întotdeauna cu punctul final.

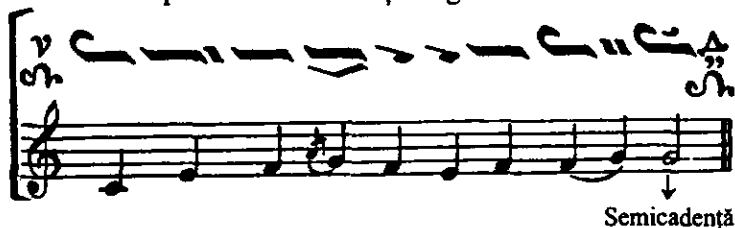
3. În muzica liniară, rolul formulei melodice îl are arpegiul.

Cadențele se însemnează cu mărturiile respective și au ca scop să înlesnească controlul *paralagheii*, adică al cântării pe note (solfegierii).

Observații asupra cadențelor și a tactelor recitative și papadice

Repausul produs de cadențe pe diferitele trepte ale scării se însemnează printr-o notă cu durată mai lungă de o bătaie, adică având un semn timporal de prelungire (clasma, apli etc.) și fiind urmată de mărturia respectivă.

Iată un exemplu de semicadență în glasul al VIII-lea:



Cadențele împart cântarea în propoziții, fraze și perioade muzicale. Regulile formării diferitelor cadențe se vor vedea la fiecare glas în parte, după tactul în care este scrisă cântarea. Cu ajutorul cadențelor, vom putea deosebi între ele două glasuri care întrebunțează aceeași scară și au aceeași tonică. De exemplu, glasurile I și al V-lea, care au aceeași scară diatonică și aceeași tonică (Ja), se deosebesc prin cadențele imperfecte și finale, după cum vom vedea mai târziu la studierea lor.

Cele arătate mai sus în privința cadențelor se aplică însă numai la cântările scrise în *tactul stihiraric* și *irmologic*, căci *tactul recitativ* nu formează cadențe propriu-zise, ci se întrebunțează numai la recitarea *stihurilor* ce precedă stihirile anumitor cântări de la Vecernie și Utrenie, în isonul tonicei glasului respectiv. De asemenea, nu vom întâlni la studierea glasurilor reguli pentru cadențe nici în *tactul papadic*.

Așa cum am văzut la capitolul „despre *tact*“ (mişcare sau tempo), tactul papadic se întrebuițează la cântările scrise într-un tempo foarte rar, cum sunt *heruvicile* și *chinonicele*⁴. El se mai găsește întrebuițat și la unele axioane, polielee și alte cântări care, astăzi, nu se mai obișnuiesc decât pe la unele mănăstiri și biserici cu veche tradiție mănăstirească.

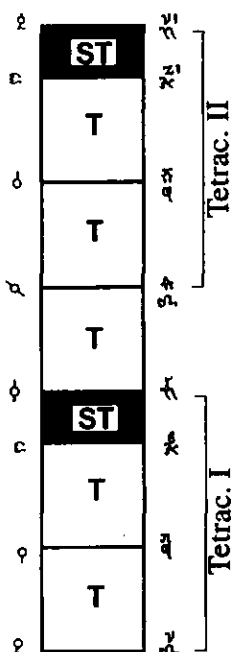
Cântările acestui tact nu se conduc după regulile glasurilor, în ceea ce privește cadențele. Mărturiile din cursul cântărilor papadice, care țin oarecum locul cadențelor, servesc numai de călăuză în drumul cântării și se găsesc așezate mai mult pe tonica glasului și mai rar pe alte trepte. Cântarea papadică este un gen de cântare deosebit, după inspirația mai liberă a compozitorului psaltic, în care predomină o melodie liniștită, mai mult vocalizată și cu multe și variate modulații.

4. Chinonice = cântări psaltice, care se cântă aproape de sfârșitul Liturghiei, în timp ce se împărtășesc preoții liturghisitori. La bisericile cu cor, sunt înlocuite prin așa-zisele concerte religioase.

GLASURILE DIATONICE

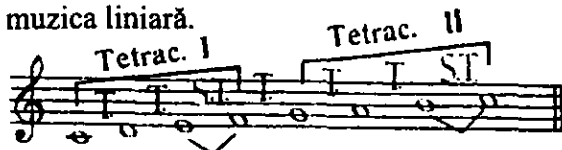
Cântările bisericești întrebunțează opt *glasuri* sau *ehuri*⁵. Dintre acestea, patru sunt diatonice și anume: I, IV, V și VIII. Ele folosesc scara diatonică pe care o cunoaștem. Vom începe cu studierea glasului al VIII-lea, cel mai apropiat de scara *Do Major* din muzica occidentală - liniară. De altfel, în toate exercițiile pe care le-am făcut până acum, am folosit numai scara glasului al VIII-lea.

GLASUL AL VIII-LEA (hipomilesian)



Acest glas întrebunțează scara diatonică, având baza (tonica) în *Ni* (Do). Corespunde cu gama *Do Major* din muzica occidentală-liniară.

Iată scara diatonică a glasului al VIII-lea și gama *Do Major*, corespunzătoarea ei în muzica liniară.



Semnul glasului al VIII-lea este ♩ , iar formula melodică de începere a cântării, formulă al cărei rol ar corespunde în muzica occidentală cu cel al arpeggiului, este următoarea:



5. De la cuvântul grecesc ἵχος (ihos) care înseamnă glas.

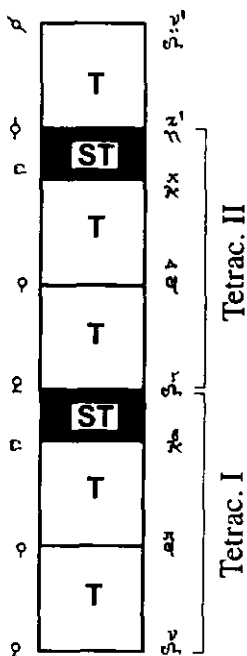
Cadențele glasului al VIII-lea atât în tactul stihiraric, cât și în cel irmologic sunt următoarele:

Semicadențe: pe treapta a V-a Δi (Sol); *Cadențe imperfecte:* pe treapta a III-a ϑu (Mi), iar *cadențe perfecte și finale* pe treapta I νi (Do).

Observația 1. Deseori, în acest glas, găsim pe zo ifes (Si bemol). Acest zo ifes (Si bemol) este datorat legii atracției despre care vom vorbi mai târziu.

Observația 2. Troparele, condacele și sedelnele, deși întrebuintează aceeași scară, își mută baza (tonica) de la νi (Do) la γa (Fa), cu ajutorul ftoarei νi (ν̇) pus la γ a, dând naștere scării numite *scara diatonică cea după trifonie* (A. Pann). În acest caz, *cadențele imperfecte vor fi în Δi (Sol)*, iar *cele perfecte și finale în γa (Fa)*.

Iată scara diatonică - după trifonie - a glasului al VIII-lea.



Din această scară, se vede clar că primul tetracord νi - γa (Do - Fa) este exact ca acela din gama precedentă a glasului al VIII-lea. Ca să cântăm în sus, de la γa ca de la νi (Fa ca de la Do), a trebuit să facem următoarea operație: treptei γa (Fa) i-am pus și ftoara și scaunul mărturiei lui νi (Do) din tetracordul I, construind astfel în sus un tetracord întocmai cu cel de jos (ton, ton, semiton).

În felul acesta, lui Δi îi vom pune ftoara și scaunul mărturiei lui ϑa; lui κe îi vom pune ftoara și scaunul mărturiei lui ϑu; lui zo' îi vom pune ftoara și scaunul mărturiei lui γa, lui νi de sus ftoara și scaunul mărturiei lui Δi (ν̇), iar

mărturia, întocmai ca aceea a lui νi de jos, cu accent = (νi).

Notă. În transcrierea liniară, zo ifes se traduce cu Si bemol ca armură astfel:



Exemplu de cântare în glasul VIII stihiraric

„SĂ SE ÎNDREPTEZE RUGĂCIUNEA MEA“
DIN CÂNTĂRILE VECERNIEI:

Glasul VIII $\text{♩} \text{vi} \text{♩}$

Andante

p
Să se îndrepteze rugăciunea mea

Să se îndrepteze rugăciunea mea

ca tă-mă-ia î-na-in-tea

ca tă-mă-ia î-na-in-tea

Ta; ri-di-ca-re-a mâi-ni-lor me-

Ta; ri-di-ca-re-a mâi-ni-lor me-

-le: jert-fa de sea-

-le: jert-fa de sea-

ră, a - u - - - zi - - - mă,

Doam - - - ne!

Notă. Având în vedere faptul că vocile cântăreților variază ca întindere și timbru (bas, bariton, tenor etc.), cântările psaltice pot fi executate și în tonalități mai înalte sau mai joase, potrivite vocii cântărețului, fără a ține seama de înălțimea reală a diapazonului în care este scrisă cântarea.

Exemplu de cântare în glas VIII irmologic

PODOBIA „Ce vă vom numi“

Moderato

Glasul 8 8 7

după D. Suceveanu

Ce vă vom nu - mi pe __ voi, Sfin - ț i - lor?

He - ru - vimi, că în - tru voi s-a __ o -

dih - nit Hris - tos; Se - ra - fimi, că ne - in -

dih - nit Hris - tos; Se - ra - fimi, că ne - in -

ce - tat L-ați - prea - mă - rit pe El;

ce - tat L-ați - prea - mă - rit pe El;

În - geri, că - de trup - v-ați le - pă - dat;

În - geri, că - de trup - v-ați le - pă - dat;

Pu - te - e - e - eri, că lu - crați - cu - mi -

Pu - te - e - e - eri, că lu - crați - cu - mi -

nu - ni - le. Mul - te sunt nu - mi - ri -

nu - ni - le. Mul - te sunt nu - mi - ri -

le voas - tre, dar mai mul - te da - ru - ri -

le voas - tre, dar mai mul - te da - ru - ri -

le, ru - ga - ți - vă să se mân - tu -

le, ru - ga - ți - vă să se mân - tu -

ias - că su - fle - te - le noas - tre.

ias - că su - fle - te - le noas - tre.

Exemplu de cântare în glas VIII (tropăresc)
(tactul irmologic pentru tropare, condace etc.)
„DUMNEZEU ESTE DOMNUL“

Glusul ♩ ♩ ♩ ♩ (Ța ca de la ♩) ♩

Moderato

după Șt. Popescu

mf

Dum - ne - zeu — es - te Dom - nul și Sau a -

Dum - ne - zeu — es - te Dom - nul și Sau a -

ră - ta - at - no - - uă. Bi - ne es - te cu -
ră - tat - no - - uă. Bi - ne es - te cu -

vân - tat Cel ce vi - - ne în - tru nu -
vân - tat Cel ce vi - - ne în - tru nu -

me - le Dom - nu - lui!
me - le Dom - nu - lui!

GLASUL AL IV-LEA (ehul milesian sau mixolidian)

Glasul al IV-lea întrebuințează aceeași scară diatonică a glasului al VIII-lea, cu deosebirea că baza (tonica) lui variază după felul tactului (mișcării) în care este scrisă cântarea.

The diagram illustrates the diatonic scale of Glasul al IV-lea in three different rhythmic contexts, each with its corresponding musical notation:

- Glas. IV papadic:** Musical notation at the top right showing a scale on a staff with a papadic rhythm signature.
- Glas. VIII:** Musical notation in the middle left showing a scale on a staff with a different rhythm signature.
- Glas. IV stihir. și irm.:** Musical notation at the bottom right showing a scale on a staff with a stihiric and irmologic rhythm signature.

Below the musical notation are three vertical scale diagrams:

- Scara glas. IV în tact. papadic:** A vertical stack of seven boxes representing the scale. From top to bottom: T, ST, T, T, ST, T, T. The ST boxes are shaded black. To the right of the scale are rhythmic symbols and brackets indicating the structure.
- Scara diatonică a glas. VIII (tonica: Ni):** A vertical stack of seven boxes representing the diatonic scale of Glasul al VIII-lea. From top to bottom: ST, T, T, T, T, ST, T. The ST boxes are shaded black. To the right of the scale are rhythmic symbols and brackets.
- Scara glas. IV în tactul stihiraric și irmologic (tonica: Vu):** A vertical stack of seven boxes representing the scale of Glasul al IV-lea in stihiric and irmologic rhythm. From top to bottom: T, T, ST, T, T, T, ST. The ST boxes are shaded black. To the right of the scale are rhythmic symbols and brackets.

Astfel, în tactul papadic, tonica este $\text{♩}^{\text{♯}}$ (Sol) (tonica firească a glasului IV), pe când în tactul stihiraric și irmologic, nota de bază (tonica) este $\text{♩}^{\text{♭}}$ u (Mi).

Glasul al IV-lea în tactul irmologic se mai numește și *leghetos*.

Scara glasului al IV-lea, cu variantele sau ramurile lui, este expusă la pagina anterioară.

Formulele melodice ale glasului al IV-lea

În tactul papadic:

În tactul stihiraric:

În tactul irmologic (leghetos)

Semnul glasului al IV-lea este $\text{♩}^{\text{♯}}$, la care se aplică inițiala bazei, spre exemplu: glas $\text{♩}^{\text{♯}}$ u.

Acest glas prezintă oarecare greutate în execuție. Pentru a cânta corect, trebuie știut că zo (Si), în tot timpul cântării, este diatonic (natural). Excepția de la această regulă o găsim în cântarea irmologică leghetos, în care zo (Si) - prin legea atracției sunetelor — devine în coborâre $\text{z}^{\text{♭}}$ ifes (Si bemol). Acest $\text{z}^{\text{♭}}$ ifes se întâlnește și atunci când fraza muzicală tinde către o cadență perfectă în πa , adică la o trecere în glasurile I sau V, care în coborâre au de obicei pe $\text{z}^{\text{♭}}$ ifes (Si bemol).

Cadențele glasului al IV-lea

În *tactul sihiraric* cu baza în θu (Mi), glasul al IV-lea are următoarele cadențe: *imperfecte* în Δi (Sol) și θu (Mi), *perfecte* în πa (Re) și *finale* în θu (Mi).

În *tactul irmologic* numit *leghetos*, cu baza tot în θu , avem următoarele cadențe: *imperfecte* în Δi , θu și πa (Sol, Mi și Re), iar *perfecte și finale* în θu (Mi).

În ce privește *tactul papadic* - după cum am arătat mai înainte într-un alt capitol - cântările nu au cadențe propriu-zise, ci numai mărturii care indică drumul cântării, singura mărturie $\hat{\alpha}$ de la sfârșitul cântării ținând locul de cadență finală.

Observația nr. 1

Din desele cadențe perfecte în πa , pe care le întâlnim în cântările glasului al IV-lea, nu trebuie să tragem concluzia greșită că acest πa poate fi socotit ca tonică a unei variante a glasului. Aceste cadențe pe πa sunt făcute numai pentru variație și pentru evitarea fundamentalei νi , care aparține glasului lăturaș (al VIII-lea).

Observația nr. 2

În troparele și condacele glasului al IV-lea întâlnim o nouă flora numită $\Delta i = \ast$, caracteristică glasului al II-lea, care face ca în tot timpul cântării, \ast e să fie ifes (la bemol), depărtându-l astfel de $z o$ (Si) la distanță de un ton și jumătate (secundă mărită). Această flora o vom cunoaște mai bine, când vom studia scara glasului al II-lea.

Exemplu de cântare în glas IV stihiraric

„DOAMNE, STRIGAT-AM“

Glas IV $\hat{\alpha}$ θu $\bar{7}$

Andante

Doam - ne, stri - ga - t - am că - tre Ti - ne,
Doam - ne, stri - ga - t - am că - tre Ti ne,

a - - u - zi - mă; a - u - - -

- zi mă, Doam - - ne! Doam-ne,

stri-ga - t-am că - tre Ti - ne, a - -

u - zi - mă; ia a - min - te gla - sul ru -

gă - ciu - nii me - - - le; când

strig — că - tre — Ti - - ne, a -

strig — că - tre — Ti - - ne, a -

u - - zi - mă, Doam - - ne! —

u - - zi - mă, — Doam - - ne! —

Exemplu de cântare în glas IV irmologic (leghetos)

„DIN TINEREȚILE MELE“ (antifon)

Glas IV ♩ 6u ♩

Moderato

mf

Din ti - ne - re - ți - le me - le, ♩

Din ti - ne - re - ți - le me - le,

mul - te pa - timi se lup - tă cu mi - ne; ♩

mul - te pa - timi se lup - tă cu mi - ne;

ci În-suți mă spri-ji-neș-te și mă

ci În-suți mă spri-ji-neș-te și mă

mân-tu-ieș-te, Mân-tu-i-to-rul meu.

mân-tu-ieș-te, Mân-tu-i-to-rul meu.

Notă. Orice accident este valabil numai pentru nota înaintea căreia este așezat. Această valabilitate se menține însă și în cazul repetării imediate a aceleiași sunet (unison). Vezi nota Si bemol repetată în portativul al III-lea.

Exemplu de cântare în glas IV
(tropăresc - glas II)
TROPARUL SF. APOSTOLI PETRU ȘI PAVEL
 Glas $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Moderato

de Șt. Popescu

mf

Cei ce sun-teți în-tre A-pos-toli mai în-

Cei ce sun-teți în-tre A-pos-toli mai în-

tăi pe sca-un-șe-ză-tori și lu-mii în-

tăi pe sca-un-șe-ză-tori și lu-mii în-

vă - ță - tori, Stă - pă - nu - lui tu - tu - ror ru - ga -

vă - ță - tori, Stă - pă - nu - lui tu - tu - ror ru - ga -

ți - vă: pa - ce lu - mii să dă - ru - ias -

ți - vă: pa - ce lu - mii să dă - ru - ias -

că și su - fle - te - lor noas - tre, ma - re mi -

că și su - fle - te - lor noas - tre, ma - re mi -

- - - lă! - - -

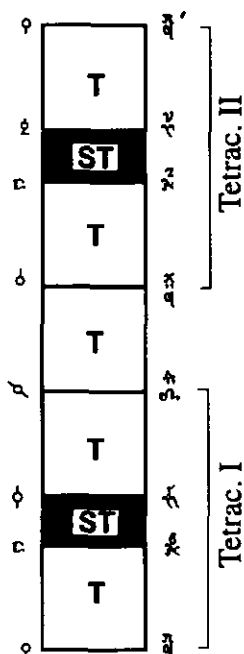
- - - lă! - - -

GLASUL I (ehul dorian)

Glasul I întrebuițează tot scara diatonică pe care o cunoaștem, dar începe de la \Re (Re) tonica sau baza lui. În cântare, datorită legii atracției sunetelor, aproape întotdeauna zo în coboâre devine ifes (Si bemol).

Aceeași modificare o găsim câteodată la treapta a doua, bu , care în coborâre - la cadențele perfecte sau finale - poate deveni bu ifes (Mi bemol). Vezi cântarea „Doamne, strigat-am“, la p. 83.

Iată scara glasului I:



Semnul glasului I este ♩ , iar formula melodică pentru luarea tonului înainte de începerea cântării este următoarea:



La acest glas, întrucât întâlnim foarte des pe zo ifes (Si bemol), îl putem constitui ca armură la cheie.



Cadențele glasului I

În *tactul stihiraric*, glasul I are *cadențe imperfecte* în Υ a (Fa) și π a (Re); *perfecte și finale* în π a (Re).

În *tactul irmologic* găsim *cadențe imperfecte* în Δ i (Sol); *perfecte și finale* în π a (Re).

Observații.

a) *Întinderea obișnuită a glasului I*, în cântare, este de la ν i (Do) de sub π a (Re) până la κ e (La). În cântările care depășesc această întindere găsim cadențe și pe alte trepte decât cele arătate mai sus.

b) *Sedelna I și „Slavă și acum“* de la sedelna a II-a, pe care le întâlnim la Utrenie, se cântă în scara glasului al II-lea, despre care vom vorbi la timp.

Acest fel de cântări se întâlnesc scrise, având mărturiile și fitoraua cromatică Δ i \rightarrow a glasului al II-lea puse pe nota κ e care ia numirea lui Δ i și care face pe κ e ifes (La bemol), în tot timpul cântării. Pentru ușurarea execuției, noi vom așeza această fitoră pe treapta Δ i. Această așezare pe Δ i este mai potrivită în executare atât pentru fitoră, cât și pentru cadență, cum se găsește de fapt în cântările glasului al II-lea.

c) *În vechea sistemă a muzicii psaltice, ehul dorian avea fitoraua sa proprie* numită ananes ($\overset{\circ}{\delta}$) pusă ca și azi la treapta κ e, care servea de bază acestui glas. S-au mai păstrat în această formă cântările numite ale glasului I tetrafon (de exemplu: „Doxologia“ de Dionisie Fotino), foarte puțin întrebuințate azi.

Exemplu de cântare în glas I stihiraric

„DOAMNE, STRIGAT-AM“

Glas I $\overset{\circ}{\delta}$ π a Υ

Andante

Doam - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a -

u - zi - mă; a - u - zi - mă, Doam - -

ne! Doam - ne, stri - ga - t - am că - tre Ti - ne, a - u -

ne! Doam - ne, stri - ga - t - am că - tre Ti - ne, a - u -

- zi - mă; ia a - min - te gla - sul ru - -

- zi - mă; ia a - min - te gla - sul ru - -

gă - ciu - nii me - - - le; când strig -

gă - ciu - nii me - - - le; când strig -

- că - tre Ti - - - ne, a -

- că - tre Ti - - - ne, a -

u - - - zi - mă, Doam - - - ne!

u - - - zi - mă, Doam - - - ne!

Observație. Pentru a arăta precis aplicarea legii atracției asupra lui ρ și ϕ , am întrebuițat atât în scrierea psaltică, cât și în cea liniară, accidentii respectivi, ifes (ρ) Si bemol.

Exemplu de cântare în glas I irmologic
 „CEEĂ CE EȘTI BUCURIA“ (Podobia)

Glas I $\dot{\rho}$ ρ a $\bar{\rho}$

Moderato

mf

Ce - ea ce ești bu - cu - ri - ia - ce - te - lor ce - rești

Ce - ea ce ești bu - cu - ri - ia - ce - te - lor ce - rești

și pe pă - mânt oa - me - ni - lor ta - re fo -

și pe pă - mânt oa - me - ni - lor ta - re fo -

lo - si - toa - re, Prea Cu - ra - tă Fe - cioa - ră,

lo - si - toa - re, Prea Cu - ra - tă Fe - cioa - ră,

mi - lu - ieș - te - ne pe noi, cei - - - ce

mi - lu - ieș - te - ne pe noi, cei - - - ce

scă-păm la Ti - ne; că nă - dej - di - le, du - pă

scă-păm la Ti - ne: că nă - dej - di - le, du-pă

Dum - ne - zeu, în - tru ti - ne, Năs - că - toa - re de

Dum - ne - zeu. în - tru ti - ne, Năs - că - toa - re de

Dum - ne - zeu, ne - am - pus.

Dum - ne - zeu, ne - am - pus.

**Exemplu de cântare în glas I irmologic
(pe glas II)
„MORMÂNTUL TĂU“ (sedeală)
Glas I ♭ 4/4 Δ i f**

Moderato


după Macarie

mf

Mor - mân - tul Tău, Mân - tu - i - to - ru - le, os - ta - șii

Mor - mân - tul Tău, Mân - tu - i - to - ru - le, os - ta - șii


* În tot timpul cântării, florala Δ i (+) face pe xe ifes (La b).

stră - ju - in - du - l morți - s-au fă - cut de stră -


 stră - ju - in - du - l morți - s-au fă - cut de stră -

lu - ci - rea în - ge - ru - lui ce s-a a - ră - tat, —


 lu - ci - rea în - ge - ru - lui ce s-a a - ră - tat, —

ca - re - le a ves - tit fe - me - i - lor


 ca - re - le a ves - tit fe - me - i - lor

în - - vi - e - rea. Pe Ti - ne Te —


 în - - vi - e - rea. Pe Ti - ne Te —

mă - rim, pier - ză - to - rul stri - - că - ciu -


 mă - rim, pier - ză - to - rul stri - - că - ciu -

nii, la Ti - - ne - - că - dem, - - Ce - la
 nii, la Ti - - ne - - că - dem, - - Ce - la

ce ai în - vi - at din - - mor - mânt, la U - nui Dum -
 ce ai în - vi - at - - din - - mor - mânt, la U - nui Dum -

ne - ze - ul nos - - tru.
 ne - ze - ul nos - - - tru.

GLASUL AL V-LEA (ehul hipodorian)

Glasul al V-lea întrebuițează aceeași scară diatonică pe care am cunoscut-o la glasul I:

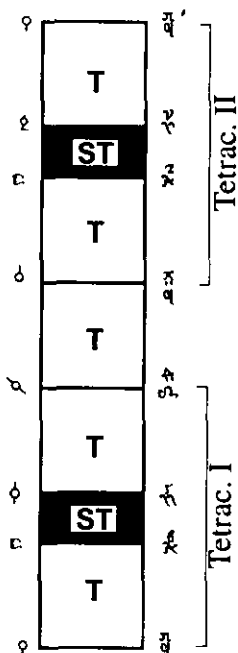
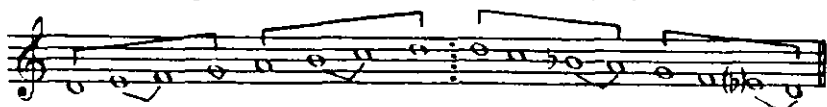
El are două tonici (baze) și anume:

În tactul stihiraric, baza este \mathfrak{A} a (Re).

În tactul irmologic, baza este \mathfrak{X} e (La).

Semnul glasului al V-lea este \mathfrak{A} , la care se adaugă numirea bazei (tonicii) \mathfrak{A} a (Re) sau \mathfrak{X} e (La). *Exemplu:* glas V \mathfrak{A} \mathfrak{A} a sau glas V \mathfrak{A} \mathfrak{X} e.

Iată scara glasului al V-lea cu tonica \mathfrak{A} a (Re).

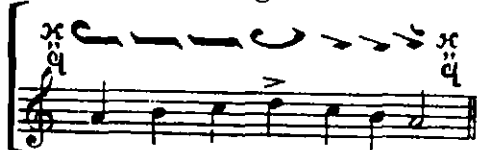


Pentru luarea tonului, glasul al V-lea întrebuițează două formule melodice și anume:

1) Pentru tactul stihiraric:



2) Pentru tactul irmologic:



Armura glasului al V-lea pentru tactul stihiraric și pentru *agem* este următoarea:



Cadențele glasului al V-lea

a) În tactul stihiraric, glasul al V-lea are *semicadențe* pe κe (La); *cadențe imperfecte și perfecte* pe πa (Re), *finale* în Δi (Sol) când sunt mai multe stihiri, iar în πa (Re) la stihira finală, adică la cea cu „Slavă” sau „Și acum”.

b) În tactul irmologic găsim *cadențe imperfecte* în $\nu i'$ de sus (Do') și *perfecte și finale* în κe (La).

Observații:

1. Glasul al V-lea stihiraric întrebuințează în cântare întreaga gamă (scară) diatonică, de la πa (Re) de jos, până la $\pi a'$ (Re') de sus, făcând mai întotdeauna în coborâre pe ζo ifes (Si bemol) și câteodată pe θu ifes (Mi bemol), datorită legii atracției sunetelor, despre care am amintit și la glasurile al VIII-lea și I.

2. Glasul al V-lea irmologic întrebuințează numai tetracordul de la κe la $\pi a'$ (La-Re') atingând câteodată și pe Δi (sol) de sub κe (La), precum și pe $\theta u'$ (Mi') de deasupra lui $\pi a'$ (Re).

3. De multe ori, în tactul irmologic, κe are ftoaraui lui πa astfel: $\frac{\nu}{\kappa}$. Aceasta înseamnă că tetracordul $\kappa e - \pi a'$ (La-Re') va fi cântat întocmai ca tetracordul I $\pi a - \Delta i$ (Re-Sol) al glasului I.

4. O altă variantă a acestui glas este așa-zisul *glas V agem*, având pe ζo ftoaraui *agem* ($\frac{\nu}{\theta}$), care coboară această notă cu o jumătate de ton atât în suire, cât și în coborâre, celelalte trepte păstrându-și locul lor din scara diatonică. Cadențele glasului V *agem* sunt: *imperfecte* în Δi , ζo și $\pi a'$ (Sol, Si, Re), *perfecte și finale* în πa (Re). În această scară găsim scrise doxologii, axioane, răspunsuri liturgice etc. În transcrierea pe notație liniară a cântărilor din glasul al V-lea *agem*, Si bemol care corespunde cu ζo *agem* se va scrie la cheie, ca armură. Asemenea și la cântările din tactul stihiraric.

Exemplu de cântare în glas V stihiraric

„DOAMNE STRIGAT-AM“

Glas V $\frac{\nu}{\kappa}$ πa $\bar{\Gamma}$

Andante

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

ne, a - u - zi - mă, a - u -

ne, a - u - zi - mă, a - u -

- zi - mă, Doam - - ne! Doam-ne, stri -

- zi - mă, Doam - - ne! Doam-ne, stri -

ga - Ț-am că - tre Ti - - ne, a u -

ga - Ț-am că - tre Ti - - - ne, a - u -

zi - mă; ia a - min - - te gla - sul -

zi - mă; ia a - min - - te gla - sul -

ru - - - gă - ciu - nii me - - - le;

ru - - - gă - ciu - nii me - - - le;

când strig că-tre Ti - - ne, a -
când strig că-tre Ti - - ne, a -

rallentando

u - zi - mă, Doam - - ne!
u - zi - mă, Doam - - ne!

Exemplu de cântare în glas V irmologic
(χ e ca de la π a)

„ISAIE, DĂNȚUIEȘTE“ (din slujba Cununii)
Glas V $\ddot{\alpha}$ π a $\bar{\Gamma}$

Moderato

χ $\ddot{\alpha}$ *mf*
I - sa - i - e, dăn - țu - ieș - te!
I - sa - i - e, dăn - țu - ieș - te! Fe -

cioa - - ra a a - vut - - în pân - te - ce
cioa - - ra a a - vut - - în pân - te - ce

și a năs - cut Fiu pe E - ma - nu - il, pe Dum -
și a năs - cut Fiu pe E - ma - nu - il, pe Dum -

ne - zeu și o - mul. Ră - să - ri - tul es - te nu -
ne - zeu și o - mul. Ră - să - ri - tul es - te nu -

me - le Lui, pe ca - re - le mă - rin - - du - L,
me - le Lui, pe ca - re - le mă - rin - - du - L,

pe - Fe - cioa - ra o fe - ri - cim. -
pe - Fe - cioa - ra o fe - ri - cim. -

Exemplu de cântare în glasul V agem
DIN „DOXOLOGIA“ ÎN GLASUL V ASEM

Glas V $\text{9} \frac{\text{11}}{\text{q}}$ **f**

Allegretto

de A. Pann

mf $\text{11} \frac{\text{11}}{\text{q}}$

Sla - vă Ți - e, Ce - lui ce ne - ai a - ră - tat lu -

Sla - vă Ți - e, Ce - lui ce ne - ai a - ră - tat lu -

fz

mi - na; sla - vă în - tru cei de sus lui Dum -

mi - na; sla - vă în - tru cei de sus lui Dum -

fz $\text{11} \frac{\text{11}}{\text{q}}$

ne - zeu și pe pă - mânt pa - - ce, în -

ne - zeu și pe pă - mânt pa - - ce, în -

$\text{11} \frac{\text{11}}{\text{q}}$

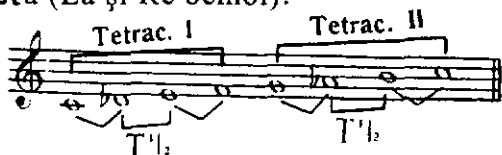
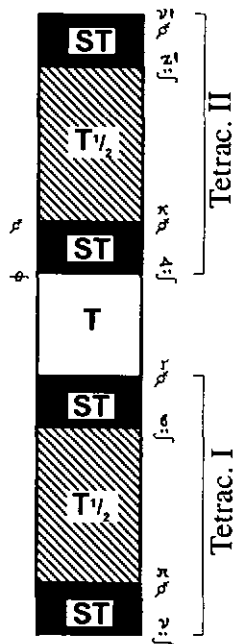
tru oa - meni bu - nă — vo - i - re!

tru oa - meni bu - nă — vo - i - re!

GLASUL AL II-LEA (ehul lidian)

Glusul al II-lea întrebunțează scara cromatică proprie, având baza în Δ i (Sol) și câteodată în θ u și ν i (Mi și Do). Are, de asemenea, următoarele mărturii și florale cromatice proprii: *mărturii* = ω pentru ν i, θ u, Δ i și ζ o, iar ρ pentru π a, λ a, κ e și ν i de sus.

Ftorale: ϕ = Δ i care face pe κ e ifes (la bemol) și ρ = κ e care coboară pe κ e și π a (La și Re bemol).

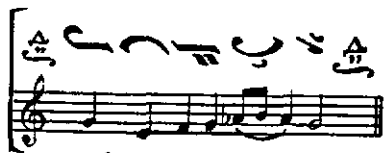


Iată scara glasului al II-lea:

Observăm că această scară este alcătuită din două tetracorduri identice, despărțite printr-o distanță de ton.

Centrul gamei este Δ i (Sol) *tonica*, treaptă ce se aude mereu în tot timpul cântărilor scrise în acest glas.

Semnul glasului al II-lea este ω , iar formula melodică este următoarea:



Armura. În acest glas, pentru că treapta a

VI-a κ e (La) se aude alterată coborător în tot timpul cântării (la bemol), în transcriere o vom folosi ca armură astfel*:



* Cât privește pe π a (Re bemol) din tetracordul I, în transcriere nu l-am mai introdus în armură, fiindcă acest tetracord se întrebunțează foarte puțin, cântarea ajungând în coborâre, de obicei, numai până la nota θ u (Mi).

Cadențele glasului al II-lea sunt următoarele:

1. În tactul stihiraric, cadențe *imperfecte* pe Δ i, \flat u și \mathcal{Z} o (*Sol, Mi și Si*) și câteodată pe \mathcal{V} i (*Do de jos*); cadențe *perfecte* în Δ i și \flat u (*Sol, Mi*) și *finale* în Δ i (*Sol*).

2. În tactul irmologic, care întrebuițează *două variante* ale scării, avem următoarele cadențe:

a) În cântările scrise în scara proprie a glasului, găsim cadențele *imperfecte* pe Δ i (*Sol*), *perfecte* pe \flat u (*Mi*) și *finale* pe Δ i (*Sol*).

În forma aceasta se cântă: troparele, sedelnele, precum și alte cântări potrivite scării glasului al II-lea.

b) În cântările care împrumută scara glasului al VI-lea, scară pe care o vom vedea că este întocmai ca cea a glasului al II-lea, cu singura deosebire că începe de la \mathcal{N} a, în loc de \mathcal{V} i, avem următoarele cadențe: *imperfecte* în Δ i (*Sol*) și *perfecte și finale* în \mathcal{N} a (*Re*).

În forma aceasta se cântă: stihovna, antifoanele, fericirile, precum și alte cântări irmologice, potrivite scării glasului al VI-lea.

Exemplu de cântare în glas II stihiraric „DOAMNE, STRIGAT-AM“

Glas II \mathcal{V} \mathcal{Z} \mathcal{N} \mathcal{D} \mathcal{R} \mathcal{M} \mathcal{S} \mathcal{L} \mathcal{C} \mathcal{F} \mathcal{A} \mathcal{G} \mathcal{H} \mathcal{I}

După Neagu Ionescu

Andante

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

ne, a - u - zi - mă, a - u - zi -

ne, a - u - zi - mă, a - u - zi -

mă, Doam - - ne! Doam - ne, stri-

mă, Doam - - ne! Doam - ne, stri-

ga - t-am că - tre Ti - ne, - a - u - zi - mă;

ga - t-am că - tre Ti - ne, - a - u - zi - mă;

ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu -

ia a - min - te gla - sul ru - - gă - ciu -

nii me - - le, când strig -

nii me - - le, când strig -

că - tre Ti - - ne, a - u - -

că - tre Ti - - ne, a - u - -

zi - - mă, Doam - nel

zi - - mă, Doam - - nel

Exemplu de cântare în tactul irmologic glas II
(forma proprie a glasului)
„CÂND TE-AI POGORÂT“ (Troparul Învierii)
Glas II C_1 I

Moderato

Când - - - Te-ai po - go - rât la moar-

Când - - - Te-ai po - go - rât la moar-

te, Ce - la ce ești vi - a - ța cea fă - ră de

te, Ce - la ce ești vi - a - ța cea fă - ră de

moar - te, a - tun - cea ia - dul I-ai

moar - te, a - tun - cea ia - dul I-ai

o - mo - rit cu stră - lu - ci - rea dum -

o - mo - rit cu stră - lu - ci - rea dum -

ne - - ze - i - rii; și când _ ai

ne - - ze - i - rii; și când _ ai

rallentando

în - vi - at pe cei morți din ce - le de - de -

în - vi - at pe cei morți din ce - le de - de -

subt, toa - te pu - te - ri - le ce -

subt, toa - te pu - te - ri - le ce -

a tempo

rești _ au stri - gat: „Dă - tă - to - ru - le

rești _ au stri - gat: „Dă - tă - to - ru - le

de vi - a - țã, Hris - toa - se, Dun -
de vi - a - țã, Hris - toa - se, Dun -

ne - ze - ul nos - tru, mă - ri - re
ne - ze - ul nos - tru, mă - ri - re

Ți - - e!''
Ți - - e!''

Exemplu de cântare în glas II irmologic (forma glasului VI)
„ÎNVIEREA TA, HRISTOASE“ (stihovă)
 Glas II $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

după I. Popescu - Pasărea

Moderato

În - vi - e - rea Ta, Hris-toa- se Mân - tu - i - to -
În - vi - e - rea Ta, Hris-toa - se Mân - tu - i - to -

* La executarea acestei cântări pe note psaltice, se va ține seama de lucrarea foralei $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ a glasului al VI-lea, care face pe Vu și Zo ifes (Mi-Si bemol) și pe Ga diez (Fa diez).

ru - le, toa - tă lu - mea a lu - mi - nat și a
 ru - le, toa - tă lu - mea a lu - mi - nat și a

che - mat făp - tu - ra sa. În - tru tot, pu - ter - ni -
 che - mat făp - tu - ra sa. În - tru tot, pu - ter - ni -

ce Doam - ne, — mă - ri - re Ți - - e!
 ce Doam - ne, — mă - ri - re Ți - - e!

Notă. Pentru o mai temeinică deprindere a sonorității și structurii glasului al VI-lea, accidenții s-au înscris în cursul cântării, în scrierea liniară.

GLASUL AL VI-LEA (ehul hipolidian) (plagalul glasului al II-lea)

Glasul al VI-lea întrebunțează două scări și anume:

a) *Scara cromatică proprie* cu baza (tonica) în πa (Re), având mărturiile și ftoarele ei proprii și b) *scara cromatică a glasului al II-lea* care, după cum știm, are tonica în Δi (Sol).

Iată scara cromatică proprie a glasului al VI-lea:

Tetrac. I Tetrac. II

Această gamă are ambele tetracorduri cromatice construite cu ajutorul a două ftoarele proprii: $\pi a = \sigma$ și $\Delta i = \rho$, care fac pe θu și τo ifes (Mi și Si bemol) și pe γa și $\psi i'$ diez (Fa diez și Do diez).

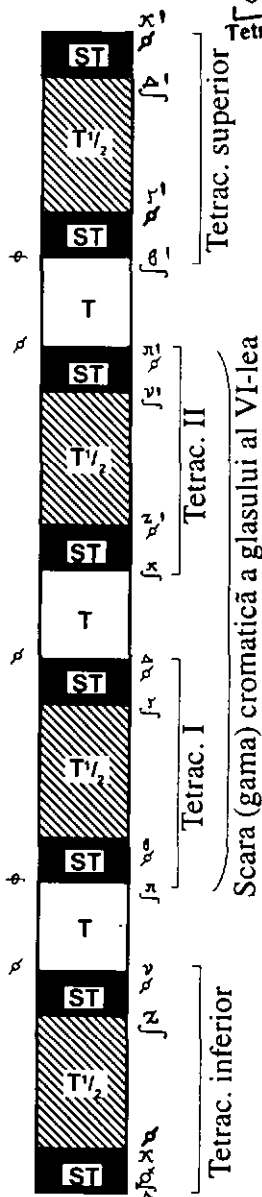
Are următoarele mărturii cromatice:
 σ ; ρ ; τ ; θ ; α ; β ; γ ; δ .

Semnul glasului al VI-lea este πa , iar formula melodică este următoarea:

Armura:

Accidenții care formează armura influențează notele respective numai în cuprinsul scării (octavei) obișnuite, adică de la πa la $\pi a'$ (Re - Re').

Scara glasului VI cu întindere mai mare



Sunt cântări care depășesc întinderea de octavă, urcând peste π a de sus (Re') și coborând sub π a de jos (Re de sub portativ). În aceste cazuri, este de observat că se produc mari modificări în intonația unora dintre trepte.

Prezenta scară cromatică a glasului al VI-lea cuprinde depășirile ei, mai sus și mai jos de octavă.

Analizând cu atenție cele două tetracorduri care depășesc gama în sus și în jos, observăm că, prin această depășire, treptele scării suferă modificări, cu excepția lui Δ i (Sol) din tetracordul de sub scară și a lui κ e' (La') din tetracordul de deasupra scării.

Observație. Depășirile peste octavă, în sus și în jos, se întâlnesc rar și numai în unele cântări papadice ori stihirarice ale glasului al VI-lea.

Cadențele glasului al VI-lea

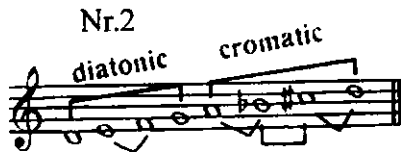
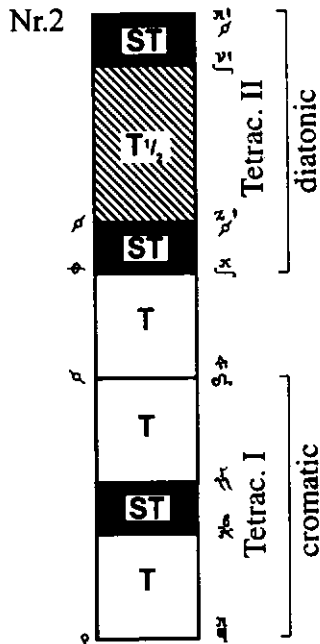
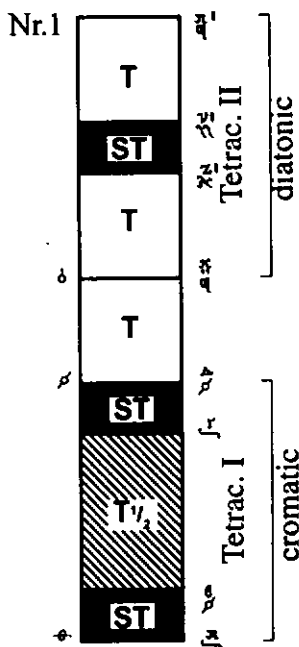
În tactul stihiraric avem: semicadențe în κ e (La), cadențe imperfecte în Δ i (Sol), iar cadențe perfecte și finale în π a (Re). Tactul irmologic întrebuințează două scări:

a) *Scara proprie a glasului al VI-lea*, în care se cântă *Stihurile de la Vecernie*, Doxologia și altele*** având cadențe *imperfecte* în Δ i (Sol), iar *perfecte și finale*, în \mathcal{N} a (Re);

b) *Scara glasului al II-lea*, în care se cântă *troparele, sedelnele și altele*, având cadențe *imperfecte* în Δ i (Sol), *perfecte și finale* în θ u (Mi).

Observație. În multe cântări întâlnim o scară mixtă la glasul al VI-lea: a) cu tetracordul prim cromatic și al doilea diatonic; b) cu primul tetracord diatonic și al II-lea cromatic.

Iată cum se prezintă această scară:



*. „Pune, Doamne, strajă gurii mele...” etc.

** . Vezi cadențele glasului II, lit. b, p. 96.

Exemplu de cântare în glas VI (Stihiraric)
 „DOAMNE, STRIGAT-AM“

Andante

După Neagu Ionescu

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u - zi -

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u - zi -

mă, a - u - - - zi - - mă, Doam -

mă, a - u - - - zi - mă, Doam -

- ne! Doam - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne,

- ne! Doam - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne,

a - u - zi - mă; ia a - min - - te gla -

a - u - zi - mă; ia a - min - - te gla -

sul - - ru - - gă - ciu - nii me - -

sul - - ru - - gă ciu - nii me - -

- le, când strig că - tre - Ti - -
- le, când strig că - tre - Ti - -
- ne, a - u - - - - zi - - - mă,
- ne, a - u - - - - zi - - - mă,
Doam - ne!
Doam - ne!

**Exemplu de cântare în glas VI irmologic
(forma glas VI)
DOXOLOGIA (fragment)
Glas VI $\text{⋈} \text{̂}$**

de Ștefanache Popescu

Allegretto

mf
Sla - vă Ți - e, Ce - lui ce ne - ai a - ră - tat lu -
Sla - vă Ți - e, Ce - lui ce ne - ai a - ră - tat lu -

mi - na, sla - vă în - tru cei de sus lui Dum - ne - zeu

mi - na, sla - vă în - tru cei de sus lui Dum - ne - zeu

și pe pă - mânt pa - ce, în - tre oa - meni

și pe pă - mânt pa - ce, în - tre oa - meni

bu - nă vo - i - - - re!

bu - nă vo - i - - - re!

Exemplu de cântare în glas VI irmologic
(forma glas II)
„PUTERILE ÎNGERESTI“ (Troparul Învierii)
Glas VI $\text{ⲓ} \text{ⲛ} \text{ⲛ}$

După Macarie

Moderato

mf

Pu - te - ri - le în - ge - rești la — mor - măn - tul

Pu - te - ri - le în - ge - rești la — mor - măn - tul

Tău și stră-je-rii au a-mor-țit și

Tău și stră-je-rii au a-mor-țit și

sta Ma-ri-a la mor-mânt, că-u-

sta Ma-ri-a la mor-mânt, că-u-

tând prea cu-rat tru-pul Tău; pră-

tând prea cu-rat tru-pul Tău; pră-

da-tai ia - - - dul, ne-fi - - -

da-tai ia - - - dul, ne-fi - - -

ind is-pi-tit de dăn-sul, în-tâm-pi-

ind is-pi-tit de dăn-sul, în-tâm-pi-

na - t-ai pe Fe - cioa - ra, dă - ru -

na - t-ai pe Fe - cioa - ra, dă - ru -

ind vi - a - țã; Ce - la ce ai

ind vi - a - țã; Ce - la ce ai

în - vi - at din morți, Doam - ne, sla - vă

în - vi - at din morți, Doam - ne, sla - vă

Ți - e!

Ți - e!

Observație. În general, glasurile cromatice al II-lea și al VI-lea, în cântările irmologice, își împrumută reciproc formele melodice ale scărilor lor, pentru o mai mare variație. Iată ce spune A. Pann în această privință: „Alcătuitorii cântărilor bisericești au întrebuițat astfel melodiile acestor două ehuri cromatice, vrând adică să împestreze melodia, spre a nu fi într-un fel: la cele grabnico-irmologice ale ehului al II-lea au întrebuițat scara lăturașului al II-lea, adică glasul al VI-lea; iar la melodiile grabnico-irmologice ale lăturașului al II-lea (glas VI) au întrebuițat scara glasului al II-lea și făcându-și obicei, astfel au rămas și se cântă până azi” (Bazil teoretic și practic, p. 105 - 106).

Pentru a ilustra și mai bine această împletire a celor două glasuri despre care am vorbit mai sus, dăm ca exemplu tipic „Catavasiile Botezului Domnului”, de

Anton Pann, și anume: cântarea I („Fundul adâncului”) și cântarea a II-a („Umblat-a Israil”), ambele scrise în tactul irmologic.

Impresia pe care o produce trecerea de la o cântare la cealaltă este pe cât de puternică, pe atât de frumoasă și impunătoare.

CATAVASIILE BOTEZULUI DOMNULUI „FUNDUL ADÂNCULUI“

Cântare irmologică glas II $\text{⌘} \text{⌘} \text{⌘}$ $\text{⌘} \text{⌘}$ ⌘
(în glas VI)

Allegretto

de A. Pann

mf
Ла

Fun - dul a - dâ - cu - lui I-au des-co-pe-
Fun - dul a - dâ - cu - lui I-au des-co-pe-

rit și pe us - cat pe ai săi — i-au
rit și pe us - cat pe ai săi — i-au

tre - cut în - tr'a - ce - lași, a - co - pe -
tre - cut în - tr'a - ce - lași, a - co - pe -

rind — pe cei pro-tiv - nici, Cel ta -
rind — pe cei pro-tiv - nici, Cel ta - -

re în - tru răz - boa - ie, Dom - nul, — că

re în - tru răz - boa - ie, Dom - nul, — că

S'a prea-mă - rit. —

S'a prea-mă - rit. —

„UMBLAT-A ISRAIL“

Cântare irmologică în glas VI, lăt. Δ de la ♩ , glas II $\bar{\Gamma}$

Allegretto

Um - bla - t-a Is - ra - il prin va - lul

Um - bla - t-a Is - ra - il prin va - lul

cel în - vă - lu - it al mă - rii, cel

cel în - vă - lu - it al mă - rii, cel

ce s'a a - ră - tat us - cat — in - da - tă,

ce s'a a - ră - tat us - cat — in - da - tă,

iar ne - grul lu - ciu, pe e-gip-te-nii - vo
 iar ne - grul lu - ciu, pe e-gip-te - nii - vo

ie - vozi i-a î - ne - cat cu to - tul, mor -
 ie - vozi i-a î - ne - cat cu to - tul, mor -

mân - tul cel aș - ter - nut — cu a - pă,
 mân - tul cel aș - ter - nut — cu a - pă,

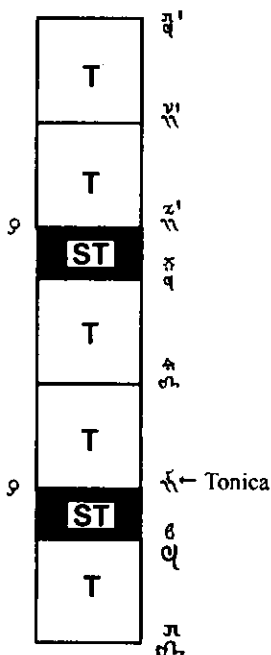
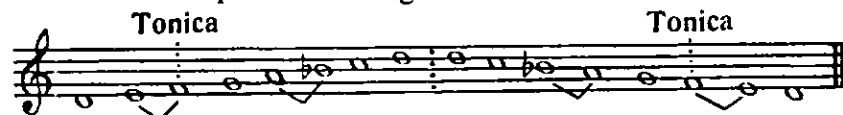
cu pu - te - rea cea ta - re a
 cu pu - te - rea cea ta - re a

drep - tei Stă - pă - nu - lui.
 drep - tei Stă - pă - nu - lui.

GLASUL AL III-LEA (ehul frigian)

Glasul al III-lea întrebuințează scara diatonică, numită de către unii, în mod impropriu, enarmonică. Enarmonia, în muzica psaltică, nu este altceva decât coborârea lui α o cât mai aproape de α e (Si cât mai aproape de La) și ridicarea lui β u cât mai aproape de γ a (Mi cât mai aproape de Fa) prin ajutorul ftoalei ρ numită *agem*, ftoaua glasurilor al III-lea și al VII-lea.

Iată cum se prezintă scara glasului al III-lea:



Observația 1. Această scară, deși începe cu nota α a (Re), are ca tonică pe γ a (Fa), care este centrul gamei. În cântare găsim întinderi ale scării până la ν i de jos (Do).

Observația 2. Linia melodică a acestui glas seamănă mult cu linia melodică a glasurilor I și V și numai la urmă, în ultimul moment, pregătește cadența finală în γ a (Fa), cadență care dă impresia de *Fa Major*.

Observația 3. Întrucât glasul al III-lea imprimată în cuprinsul cântării formule melodice din glasurile I și V, cu treptele α o (Si) și β u (Mi) variabile, ftoaua ρ (*agem*) nu mai are caracter permanent în acest glas (al III-lea), iar cele două trepte amintite, fiind supuse legii atracției, se execută ca și cum treapta α o ar avea ifes (Si bemol), iar distanța β u - γ a (Mi - Fa) se execută ca în scara diatonică, la interval de semiton.

Observația 4. Stihirile de la Vecernie și de la Laudele *Utreniei*, se cântă în tactul irmologic „Doamne, strigat-am” și *Slavele* se cântă în tactul stihiraric, însă mai mișcat, redat în notația liniară prin termenul *Andantino*.

Semnul glasului al III-lea este ̣ la care se adaugă numirea treptei de bază (a tonicii) ̣ astfel: glas III ̣ ̣ . Când semnul glasului are și adaosul următor: glas III ̣ ̣ ̣ , înseamnă că vom începe de la ̣ (Re), cu care treaptă se termină cântarea precedentă sau stihul care a precedat cântarea.

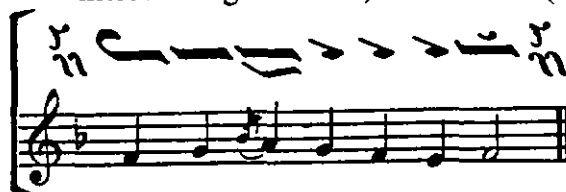
Cadențe (în tactul stihiraric și irmologic)

Imperfecte în ̣ (La).

Perfecte în ̣ (Re) și câteodată în ̣ i de jos (Do).

Finale în ̣ a (Fa).

Iată formula melodică a glasului III, cu armura sa (Si bemol):



Observație. Scara diatonică a glasului al III-lea pentru tactul papadic se formează cu ajutorul stioralei diatonice ̣ i = ̣ puse la ̣ a (Fa), cântându-se apoi ca de la ̣ i (Do) din scara diatonică. Acest glas se înseamnă: Glas III ̣ ̣ ̣ i. În această scară se găsesc scrise heruvice și chinonice care, fiind cântări papadice, nu au reguli în privința cadențelor.

Exemplu de cântare în glas III stihiraric

„DOAMNE, STRIGAT-AM“

Glas III ̣ ̣ ̣ a ̣

După Neagu Ionescu

Andantino

Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -
Doam - - ne, stri - ga - t-am că - tre Ti -

ne, a - u - zi - mă, a - u - zi -

mă, Doam - - ne! Doam - ne, stri - ga -

t-am că - tre Ti - ne, a - u - zi - mă,

ia a - min - te gla - - sul ru - gă -

ciu - nii me - - - le, când strig -

că-tre Ti - - - - ne, a -

că-tre Ti - - - - ne, a -

u - - - - zi-mă, Doam - - - - ne!

u - - - - zi-mă, Doam - - - - ne!

**Exemplu de cântare în glas III irmologic
„SĂ SE VESELEASCĂ CELE CEREȘTI“**

(Troparul Învierii)

Glas III ѿ ѿ ѿ

Din *Liturghia psaltică*, de I. Croitoru

Moderato

Să se ve - se - leas - că ce - le ce - rești

Să se ve - se - leas - că ce - le ce - rești

și să se bu - cu - re ce - le pă-mân-tești,

și să se bu - cu - re ce - le pă-mân-tești,

că a fă - cut bi - ru - in - țã cu bra - țul
că a fă - cut bi - ru - in - țã cu bra - țul

Său Dom - nul, căl - ca - ta cu moar - tea, pe
Său Dom - nul, căl - ca - ta cu moar - tea, pe

moar - te. Cel în - tăi nă - cut din morți Sa
moar - te. Cel în - tăi nă - cut din morți Sa

fă - cut; din pân - te - ce - le ia - du - lui
fă - cut; din pân - te - ce - le ia - du - lui

ne - a - mân - tu - it pe noi și a dat
ne - a - mân - tu - it pe noi și a dat

lu - mii ma - re mi - - - lă.

lu - mii ma - re mi - - - lă.

**Exemplu de cântare în glas III papadic
(scara diatonică)**

**FRAGMENT DIN „HERUVICUL“
Glas III ̣ 2 ̣**

de Ștefanache Popescu

Adagio

pp

Ca - - re pe He -

Ca - - re pe He -

e - - - ru

e - - - ru

u, Ca - re pe He - ru - vi -

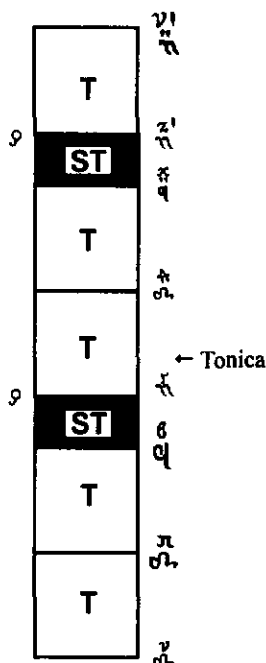
u, Ca - re pe He - ru - vi -

i, pe He - ru - vimi, cu ta - -
 i, pe He - ru - vimi, cu ta - - -
 a - - a, cu ta -
 a - - - a, cu ta -
 a - - - ai - nă etc.
 a - - - ai - nă etc.

Observație. Din acest exemplu se vede că, în cântarea papadică a acestui glas, nu există reguli în privința cadențelor. Același fapt se petrece și cu chinonicele scrise în scara acestui glas.

GLASUL AL VII-LEA (ehul hipofrigian)

Cântările scrise în glasul al VII-lea întrebuițează două forme de scară și anume:

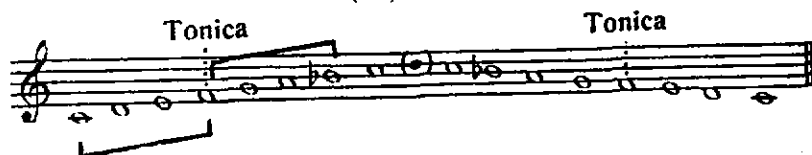


a) *Forma enarmonică agem*, care folosește scara enarmonică agem cu baza (tonica) în ʒa (Fa), cu ajutorul ftoarelei agem ⁹ așezate pe ʒ o și ʒ a.

Spre deosebire de glasul al III-lea, în acest glas, ftoara agem așezată pe ʒ o (Si bemol) are caracter permanent în tot cursul cântării. Cât privește agemul de pe ʒ a, acesta nu are nici un efect, intervalul ʒ a - ʒ u (Fa - Mi) executându-se diatonic, ca și la glasul al III-lea.

b) *Forma diatonică*, având tonica în ʒ o de jos (Si), formă numită și varis sau pro-tovaris.

Iată scara enarmonică agem cu baza în ʒ a (Fa):



Scara enarmonică agem a glasului al VII-lea este identică cu gama Fa Major, care are pe si bemol (ʒ o ⁹). Deși începe cu treapta lui ʒ i (Do), ea are ca tonică pe ʒ a (Fa), iar din cântările scrise în această scară, se observă că se întrebuițează mai mult cele două tetracorduri legate de tonică, adică ʒ i - ʒ a (Do - Fa) și ʒ a - ʒ o ⁹ (Fa - Si bemol). Melodiile se întind în sus până la ʒ i (Do) și ating de multe ori chiar pe ʒ a (Re).

Semnul glasului al VII-lea este $\bar{w}r$ sau numai $\bar{w}r$.

Iată formula melodică și armura de la cheie:



Cadențe

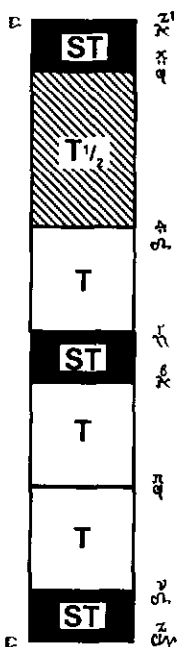
Atât în tactul *stihiraric*, cât și în cel *irmologic*, cântările scrise în această scară enarmonică agem a glasului al VII-lea fac *cadențe imperfecte* în Δ i (Sol) și câteodată, în π a (Re); iar *perfecte* și *finale*, în γ a (Fa).

Observația I. Cadența perfectă se întâlnește câteodată și în ν i de jos (Do), când ideea textului cere acest lucru.

Observația II. Cele mai multe cântări ale glasului al VII-lea utilizează această scară enarmonică agem, cu baza (tonica) în γ a (Fa).

Forma diatonică *varis* sau *protovaris*

Iată scara acestei forme:



După cum vedem, scara întrebuințată de forma diatonică *varis* sau *protovaris* este o scară diatonică, având baza în zo de jos (Si). Numirea de *proto-varis* (întâiul greu) provine din faptul că această formă are sunetul de bază cel mai grav (cel mai de jos) din toate glasurile și anume zo (Si) de jos. Semnul acestei forme a glasului al VII-lea este $\bar{w}rzo$ sau numai $\bar{z}o$, iar formula melodică este următoarea:



Cadențe

O parte din cadențele acestei forme sunt împrumutate din glasurile diatonice I și V, cărora li se mai pot zice și glasuri *protovarise*. Astfel găsim *cadențe imperfecte* pe Υ a și Δ i (Fa și Sol) - întâlnite și la glasurile I și V - precum și în ζ o' de sus (Si'); *cadențele perfecte* se fac în π a (Re) - ca la glasul I - și în ζ o de jos (Si becar), iar *cadențele finale* în ζ o de jos (Si).

Observație. În cântare, întinderea caracteristică acestei forme se reduce la primele cinci note - pentacordul ζ o - Υ a (Si - Fa) - care își păstrează caracterul, chiar dacă este depășită în sus sau în jos de note naturale sau alterate. Când se ajunge la octava de sus (ζ o') treapta VII, se alterează suitor χ e^d (La diez).

Exemplu de cântare în glas VII stihiraric

(forma enarmonică)

„DOAMNE, STRIGAT-AM“

Ehul VII lăt. $\bar{\omega}$ Υ a $\bar{\Gamma}$

Andantino

Doam-ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u -
Doam-ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u -

zi - mă, a - u - zi-mă, Doam - ne!
zi - mă, a - u - zi-mă, Doam - ne!

Doam-ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u -
Doam-ne, stri - ga - t-am că - tre Ti - ne, a - u -

zi - mă; ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu -

zi - mă; ia a - min - te gla - sul ru - gă - ciu -

nii me - - - le, când strig că - tre Ti -

nii me - - - le, când strig că - tre Ti - -

- ne, a - u - - - zi - - - mă, Doam -

- ne, a - u - - - zi - - - mă, Doam -

- - - - - ne!

- - - - - ne!

Exemplu de cântare în glas VII irmologic
„STRICAT-AI CU CRUCEA TA MOARTEA“

(Troparul Învierii)

Eh. VII \bar{v} \bar{z} a \bar{f}

Din Liturgia psaltică, de I. Croitoru

Moderato

mf

Stri - ca - t - ai cu cru - cea Ta moar - tea, des - chi -

Stri - ca - t - ai cu cru - cea Ta moar - tea, des - chi -

s - ai tâl - ha - ru - lui ra - iul; plân - ge - rea mi -

s - ai tâl - ha - ru - lui ra - iul; plân - ge - rea mi -

ro - no - si - țe - lor o ai schim - bat și A - pos - to -

ro - no - si - țe - lor o ai schim - bat și A - pos - to -

li - lor a pro - po - vă - du - i le - ai po - run - cit; că ai

li - lor a pro - po - vă - du - i le - ai po - run - cit; că ai

în - vi - at Hris-toa-se, Dum-ne-ze - u - le, dă - ru - ind.

în - vi - at Hristoa-se, Dum-ne-ze - u - le, dă - ru - ind.

— lu - mii ma - re mi - - - iă.

— lu - mii ma - re mi - - - iă.

Exemplu de cântare în glas VII protovaris
„ÎN NOIANUL MĂRII“

(Catavasiile Pogorârii Duhului Sfânt)

Glas VII v_r I

de Anton Pann

Allegretto

mf

În no - ia - nul mă - rii a ___

mf

a - co - pe - rit pe Fa - ra - on ___ cu că -

ru - țe - le Ce - ia ce cu braț î -

ru - țe - le Ce - ia ce cu braț î -

nalt sfă - ră - mă răz - boa - ie - le.

nalt sfă - ră - mă răz - boa - ie - le.

A - ces - tu - ia să-l cân - tăm, că

A - ces - tu - ia să-l cân - tăm, că

S-a — prea-mă-rit.

S-a — prea-mă-rit.

**ALTE SCĂRI FORMATE CU AJUTORUL
FTORALELOR:
MUȘTAR (♯), NISABUR (♭) ȘI HISAR (♯)**

Ftoraua cromatică muștar (♯) și scara ei

ST	♯ ¹	
T	♯ ²	
T	♯ ³	
ST	♯ ⁴	
T	♯ ⁵	
ST	♯ ⁶	
T _{1/2}	♯ ⁷	

În afară de ftoralele cromatice ale glasului al II-lea (Δi ♯ și xe ♯) și ale glasului al VI-lea (πa ♯ și Δi ♯), mai întâlnim o ftora ♯ numită muștar, care se așază pe Δ i (Sol) și face pe π a diez și γ a diez (Re diez și Fa diez), celelalte trepte rămânând diatonice.

Scara cromatică muștar, formată cu ajutorul ftoralei *muștar*, nu este altceva decât scara diatonică a glasului al VIII-lea (Do Major) având treptele a II-a și a IV alterate superior, pentru care motiv devine cromatică.

Scara cromatică muștar nu se găsește întrebuințată în întregime, ci numai fragmentar, așa cum se vede și în exemplul de mai jos luat din „*Catavasierul*” de A. Pann.

	Cup - to - rul Hal - de - i - lor,
	Cup - to - rul Hal - de - i - lor,

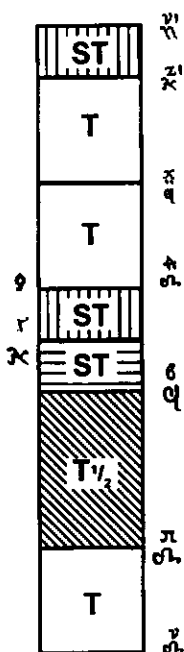
Fragment cu ftoraua Muștar

ca - re - le ar - dea cu foc...

Fragment cu ftoraua Muștar

ca - re - le ar - dea cu foc...

Ftoraua enarmonică nisabur (°) și scara sa



În genul enarmonic, în afară de ftoraua agem (°) pe care am cunoscut-o la glasul al III-lea și al VII-lea, mai întâlnim o altă ftoră ° numită *nisabur*, care se așază pe Δ i (Sol) și face pe ʎa dies și ʃu dies (Fa dies și Mi dies), celelalte trepte rămânând diatonice.

Scara enarmonică nisabur, formată cu ajutorul ftoralei nisabur, nu este altceva decât scara diatonică a glasului al VIII-lea (*Do Major*), având treptele a III-a și a IV-a alterate superior: ʃ u și ʎa diezate (*Mi dies* și *Fa dies*).

În practică, scara enarmonică *nisabur* nu se cântă în întregime, ci fragmentar, așa cum se vede și în exemplul de mai jos luat din „*Cântările Paraclisului*“.

Fragment

Bi - ne - cu - vân - ta - tă — ești, — Mai - ca lui

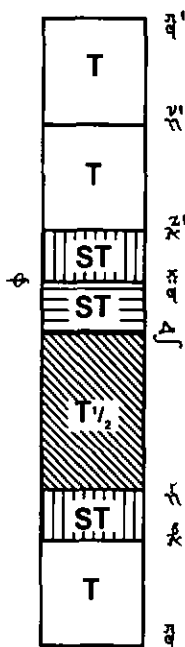
Bi - ne - cu - vân - ta - tă — ești, — Mai - ca lui

Nisabur

Dum - ne - zeu!

Dum - ne - zeu!

Ftoraua enarmonică hisar (♠) și scara sa



O altă ftoră enarmonică, pe care o întâlnim în cântările bisericești, este ftoraua numită hisar (♠), care se așază pe κ e (La) și face pe ζ o ifes (Si bemol) și pe Δ i diez (Sol diez), celelalte trepte rămânând diatonice.

Scara enarmonică hisar, formată cu ajutorul ftoralei hisar, nu este altceva decât scara diatonică a glasurilor I și V cu scara în π a (Re) care are treapta IV Δ i (Sol) diezată, iar treapta a VI-a ζ o (Si) bemolizată. Este scara pe care o întrebuințează multe din cântecele noastre populare, în special, doinele.

Exemplu din „Doxologia“

N. Severeanu

Pen - tru sla - va Ta cea ma - re.

Pen - tru sla - va Ta cea ma - re.

TEORIA LEGII ATRACȚIEI SUNETELOR ÎN MUZICA PSALTICĂ

Am văzut că la glasurile I și al V-lea, treptele *Vu* și *Zo* în suire sunt diatonice (naturale), iar în coborâre, treapta *Zo*, de cele mai multe ori, și *Vu*, mai rar, sunt atrase de treptele imediat inferioare, deci coborâte cu câte un semiton.

Tendența acestor două trepte de a se apropia în suire de treapta imediat superioară, iar în coborâre de treapta imediat inferioară este produsă de o lege acustică numită „legea atracției sunetelor“.

Potrivit acestei legi, fiecare treaptă dintr-o gamă îndeplinește o anumită funcție, fiind legată și influențată de tonică (bază). Cum în muzica psaltică se produc dese împrumuturi de formule melodice și de cadențe de la un glas la altul, este natural ca influența legii atracției sunetelor să se facă foarte mult simțită.

În această lege se află cheia multor enigme în executarea psaltichiei. Prin ea se creează atmosfera specifică a acestei muzici și tot prin ea se pot explica lămurit toate nedumeririle și confuziile legate de problema sferturilor de ton. De asemenea, prin această lege se explică afinitatea dintre unele glasuri, precum și variatele lor tacte.

Și fiindcă, în notația liniară, orice efect al legii atracției este arătat și precizat prin accidentii respectivi, socotim că se impune ca și în scrierea psaltică, efectele acestei legi să fie, de asemenea, precizate prin accidentii ei respectivi. În felul acesta dispăre orice confuzie care astăzi duce, de cele mai multe ori, la executarea greșită a cântărilor psaltice.

Pentru înțelegerea mai bine a celor afirmate mai sus, cu privire la fixarea precisă a efectelor legii atracției sunetelor, redăm fragmente din cântarea „Doamne, strigat-am“, atât în glasul I, cât și în glasul al V-lea.

Iată aceste fragmente:

Glasul I

ia a-min - te gla - sul ru - - gă - ciu - nii
ia a-min-te - gla - sul ru - - gă - ciu - nii -
me - - - le.
me - - - le.

The image shows two systems of musical notation for 'Glasul I'. Each system consists of a vocal line with lyrics and a corresponding line of tablature. The first system contains two lines of music with lyrics: 'ia a-min - te gla - sul ru - - gă - ciu - nii' and 'ia a-min-te - gla - sul ru - - gă - ciu - nii -'. The second system contains two lines of music with lyrics: 'me - - - le.' and 'me - - - le.'.

Glasul al V-lea

ia a-min - - te gla - sul - ru - - -
ia a - min - - te gla - sul - ru - - -
- gă - ciu - nii me - - - - le.
- gă - ciu-nii - me - - - - le.

The image shows two systems of musical notation for 'Glasul al V-lea'. Each system consists of a vocal line with lyrics and a corresponding line of tablature. The first system contains two lines of music with lyrics: 'ia a-min - - te gla - sul - ru - - -' and 'ia a - min - - te gla - sul - ru - - -'. The second system contains two lines of music with lyrics: '- gă - ciu - nii me - - - - le.' and '- gă - ciu-nii - me - - - - le.'.

Am văzut că la glasul al VIII-lea, de multe ori în coborâre, nota zo devine ifes ^p (Si bemol) prin legea atracției, formând astfel o scară majoră, fără sensibilă (fără semiton între treptele 7-8), scară care are o sonoritate deosebită. Dăm ca exemplu cântarea „Fie numele Domnului binecuvântat”, după Anton Pann, scrisă în glasul al VIII-lea.

Glas VIII 2' f

Fi - e nu - me - le Dom - nu - lui bi - ne -

cu - vân - tat de a - cum și pă - nă 'n veac!

Glasului al IV-lea, care de fapt are aceeași scară ca și glasul al VIII-lea, i se aplică legea atracției tot la aceeași treaptă z_0 , coborând-o cu un semiton z_0 ifes (Si bemol), stabilind astfel în tactul irmologic acel „leghetos“ cu cadența finală în Vu (Mi), baza lui.

Dăm ca exemplu cântarea „Deschide-voi gura mea“, după protopsalții Emanoil Smeu și Neagu Ionescu.

Eh IV 2' „Leghetos“ 2'

Des - chi - de - voi gu - ra mea — și se va um -

ple _ de Du - hul și cu - vânt răs - pun - de - voi _ Îm -

pă - ră - te - sei Mai - cii și mă voi a - ră - ta lu -

pă - ră - te - sei Mai - cii și mă voi a - ră - ta lu -

mi - nat prăz-nu-ind și voi cân - ta mi - nu - ni - le

mi - nat prăz-nu - ind și voi cân - ta mi - nu - ni - le

ei, bu - cu - rân - du - mă.

ei, bu - cu - rân - du - mă.

Glasul al III-lea care, după cum am arătat mai înainte, are afinități cu glasurile I și al V-lea face în cântare cadențele acestor glasuri și tocmai în ultimul moment se îndreaptă către cadența finală *Ga*, caracteristică lui (Fa major). Este firesc deci ca în cântare să i se aplice acestui glas legea atracției, în legătură cu împletirea melodiei celor două glasuri I și al V-lea, deci cu schimbarea tonicelor respective. Acest fapt se vede clar în cântarea „*Să se veselească cele cerești*“, de la glasul al III-lea, p. 116.

Glasul al VII-lea enarmonic seamănă perfect cu glasul al VIII-lea de la *Ga* ca de la *Ni* (Fa ca de la Do). Evidențiind practic această asemănare, vom stabili cum se aplică legea atracției la acest glas, transpunând în trei glasuri aceeași cântare „*Bogații au sărăcit*“.

Ehul VIII ă. f

Bo - ga - ții au să - ră - cit și au flă - mân - zit,
Bo - ga - ții au să - ră - cit _ și au flă - mân - zit,

iar cei ce - L ca - u - tă pe Dom - - nul
iar cei ce - L ca - u - tă pe Dom - - nul

nu _ se vor lip - si _ de tot bi - ne - le.
nu _ se vor lip - si _ de tot bi - ne - le.

Vom transpune aceeași cântare, tot în glasul al VIII-lea, la distanță de cvartă superioară, adică în Fa Major, și o vom cânta întocmai, însă de la *Ga* ca de la *Ni*:

Ehul lăt. VIII ă. $\frac{2}{2}$ Ni f

Bo - ga - ții au să - ră - cit și au flă - mân -
Bo - ga - ții au să - ră - cit _ și au flă - mân -

zit, iar cei ce-L ca-u - tă pe Dom - -

- nul nu se vor lip - si de tot

bi - ne - le.

Dacă mai scriem încă o dată această cântare cu mărturia glasului al VII-lea zis enarmonic și o executăm, constatăm că sună absolut la fel, ceea ce ne arată că în realitate, glasul al VII-lea poate fi socotit pe drept cuvânt glas diatonic.

Exemplu:
Eh VII $\bar{\sigma}$ Ga $^{\circ}$ $\bar{\tau}$

Bo - ga - ții au să - ră - cit și au flă -

mân-zit, iar cei ce-L ca-u-tă pe Dom-

- nul nu se vor lip-si de

tot bi-ne-le.

În concluzie, dacă glasul al VII-lea e întocmai cu glasul al VIII-lea, „de la *Ga* ca de la *Ni*“, înseamnă că și asupra lui influențează legea atracției ca și la glasul al VIII-lea, prin coborârea treptei zo cu un semiton zo ifes (Si bemol).

Observăm că, așadar, agemul zo care teoretic ar implica intervale mai mici de un semiton, din contră, lucrează diatonic, gama lui fiind una și aceeași cu aceea a glasului VIII diatonic „de la *Ga* ca de la *Ni*“, astfel că dispăre orice controversă asupra structurii modale, a acestei scări enarmonice agem de la glasul al VII-lea. Mai dăm ca exemplu starea a III-a „din Prohodul Domnului“.

Glusul VII $\bar{c}\bar{v}$ Ga \bar{f}

Pri - mă - va - ră dul - - ce, Fi - ul meu

Pri - mă - va - ră dul - - ce, Fi - ul meu

cel dul - ce, frum-se-șea un - - de Ți-ai pus?

cel dul - - ce, frum-se-șea un - - de Ți-ai pus?

A doua formă de gamă a glasului al VII-lea este acel *protovaris*, care nu are nimic comun cu prima formă zisă enarmonică.

În realitate, acest *protovaris* este o formulă melodică a cărei întindere se cuprinde într-o cvintă micșorată, coborătoare *Ga-zo* (Fa - Si becar) baza fiind Δ i de jos (Sol).

Din următoarele patru exemple, vom vedea că nota *Ga* (Fa) cu care începe formula *protovarisului* este comună glasurilor I și V, zise de altfel de multe ori și *protovarise*. *Ga* este, de asemenea, notă comună, ca fundamentală, glasului al III-lea care știm că are afinități cu cele două glasuri mai sus-amintite și, în sfârșit, comună glasului al VII-lea, tot ca fundamentală.

Iată patru exemple edificatoare:

a) Pregătirea *protovarisului* prin glasul I:

b) Pregătirea protovarisului prin glasul al V-lea:



c) Pregătirea protovarisului prin glasul al III-lea:



d) Pregătirea protovarisului prin glasul al VII-lea zis enarmonic



Din exemplele de mai sus, se vede că formula protovaris se obține din amestecul melodic al glasurilor 1, 2 și 3, glasuri care, prin legea atracției, au în suire pe *zo diatonic* (Si becar), iar în coborâre *zo ifes* (Si bemol). *zo ifes* (Si bemol) în coborâre, la glasurile 1, 2 și 3 formează cu nota Ga (Fa) o cvartă perfectă coborâtore (*zo ifes* - Ga) = Si b - Fa și deci, o siguranță pentru a avea la îndemână bine fixată nota Ga (Fa) începutul formulei de protovaris.

Ceea ce ne atrage atenția în mod deosebit este faptul că *zo ifes* (Si bemol), legat firesc și indestructibil de Ga (Fa) la cadența finală din octava de jos, devine „*zo diatonic*“ (Si becar).

Aceasta ne arată clar că „*zo diatonic*“ (Si becar) din cadența finală este terța melodiei, iar adevărata bază, *fundamentală*, este

Λi de jos (Sol), care din punct de vedere armonic poate forma interval consonant atât cu „Zo diatonic“ (Si becar), cât și cu „Zo ifes“ (Si bemol).

Următoarele două exemple ne vor arăta mai clar și cazul când „zo diatonic“ (Si becar) ar putea fi socotit ca tonică (fundamentală), precum și alte aspecte structurale ale formei protovaris.

Din „DOXOLOGIA PROTOVARIS“

Ehul VII ar Zo

După Ghelasie Basarabeanu

Pri - meș - te ru - gă - ciu - nea noas - tră,

Pri - meș - te ru - gă - ciu - nea noas - tră,

Cel ce șezi de-a-dreap - ta Ta - tă - lui și ne

Cel ce șezi de-a-dreap - ta Ta - tă - lui și ne

mi - lu - ieș - - - te pe noi!

mi - lu - ieș - - - te pe noi!

Că Tu ești U - nul Sfânt, — Tu ești U - nul

Că Tu ești U - nul Sfânt, — Tu ești U - nul

Domn li - sus Hris - tos, în - tru sla - -

Domn li - sus Hris - tos, în - tru sla - -

va lui Dum - ne - zeu Ta - tãl, A - min .

va lui Dum - ne - zeu Ta - tãl, A - min .

Din aceste două exemple se vede clar că, dacă în această formă protovar, întinderea melodiei trece mai sus de Ga (Fa), notă cu care începe formula protovarului coborător și mai ales dacă această melodie se țese împrejurul lui zo diatonic (Si becar), atunci ea are alterate superior treptele κ e și λ a, adică (La și Fa diez), iar dacă melodia revine mergând coborător către zo de jos (Si becar), Ga devine iarăși diatonic (Fa becar).

Cu alte cuvinte, această gamă care s-ar întinde de la zo de jos (Si becar) până la zo' de sus (Si becar) ar avea în urcare pe Ga diez și κ e diez (Fa diez și La diez), în timp ce în coborâre, Ga devine diatonic (Fa becar).

Exemplu:

CONSIDERAȚII GENERALE ASUPRA MĂRTURIILOR ȘI FTORALELOR

Din cele învățate până acum, am constatat că notația muzicală psaltică nu posedă alte mijloace de a cunoaște mersul melodic și felul scării unei cântări, decât semnele numite *mărturii* și *ftorale*.

Mărturiile

După însăși denumirea lor, mărturiile sunt acele semne care mărturisesc, arată sau confirmă că, la un moment dat, ne găsim cu cântarea pe o anumită treaptă a scării. Ele au deci, până la un punct, rolul cheii și al portativului din muzica occidentală liniară.

În plus, ele indică și cadențele, precum și felul scării în care ne aflăm.

De aceea, ele se compun din două părți suprapuse, fiecare parte având însemnarea ei deosebită.

Astfel, semnul de deasupra al unei mărturii este *inițiala* greacă a numărului notei, deci a treptei, de la care începem sau la care am ajuns cu cântarea; iar semnul dedesubt, numit și *scaunul* mărturiei, ne arată felul scării în care este scrisă cântarea (diatonică, cromatică sau enarmonică).

Exemplu: ♯. Litera ♯, de deasupra, arată că numărul treptei cu care începem este ♯i, iar semnul de dedesubt ♯ (scaunul) ne arată că suntem în scara diatonică.

Așa fiind, ar trebui să avem trei feluri de mărturii, după cele trei feluri de scări, adică: mărturii *diatonice*, mărturii *cromatice* și mărturii *enarmonice*.

Dar cum scările enarmonice întrebunțează ca mărturii aceleași semne ca și scara diatonică, avem numai două feluri de mărturii: *diatonice* și *cromatice*.

Observație. Mărturiile se găsesc câteodată scrise și la începutul cântărilor psaltice, spre a arăta genul scării și a servi ca puncte de plecare pentru începutul cântării.

Obișnuit însă, la început se scriu numai semnele glasurilor, așa cum le-am văzut la fiecare cântare, având rolul cheii și armurii din muzica occidentală liniară, apoi vine numele treptei de bază a glasului și, la urmă, este arătat tactul, adică mișcarea în care trebuie să se execute acea cântare.

Exemplu: ᄃᆞ ᆞᆞ ᆞᆞ.

Iată mărturiile scărilor diatonice și cromatice

Mărturii diatonice: ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ.

Mărturiile cromatice:

Glasul al II-lea: ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ.

Glasul al VI-lea: ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ; ᄃᆞ.

Mărturiile scărilor enarmonice se pot vedea la scările diatonice, de unde sunt împrumutate, precum și la scările enarmonice respective (agem, hisar și nisabur).

Ftoralele

La capitolul „*Scara diatonică și ftoralele diatonice*” am văzut că numirea de *ftora* vine din grecește și înseamnă *alterare* (schimbare), în sensul că intervenția unei ftorale așezate pe o notă oarecare face ca imediat să părăsim gama sau scara în care am cântat până atunci și să trecem cu cântarea în altă scară sau gamă. Această operație se cheamă *modulație*. Despre modulație vom vorbi mai lămurit în capitolul următor.

Puterea ftoralelor de a schimba dintr-odată și pe neașteptate cursul cântării formează frumusețea și farmecul muzicii bisericești psaltice. Aceasta înseamnă că puterea unei singure ftorale înlocuiește puterea unei întregi armuri din muzica occidentală liniară.

Ftoralele sunt în număr de 18 și se împart, la rândul lor, în trei categorii: *diatonice*, *cromatice* și *enarmonice*.

Ftoralele diatonice sunt în număr de opt, fiecare treaptă a scării avându-și ftoraua sa proprie.

Reamintim folosirea obișnuită a ftoalelor diatonice: $\mathfrak{z} = \mathfrak{V}i$;
 $\mathfrak{p} = \mathfrak{M}a$; $\mathfrak{c} = \mathfrak{b}u$; $\mathfrak{f} = \mathfrak{r}a$; $\mathfrak{d} = \mathfrak{A}i$; $\mathfrak{e} = \mathfrak{K}e$; $\mathfrak{z} = \mathfrak{Z}o$; $\mathfrak{v} = \mathfrak{V}i$.

ă-le ie și pe s z voc :

$\mathfrak{N}i$ $\mathfrak{P}a$ $\mathfrak{V}a$ $\mathfrak{G}a$ $\mathfrak{D}i$ $\mathfrak{K}e$ $\mathfrak{Z}o$ $\mathfrak{N}i'$

Observație. Ftoarele diatonice se pot așeza și pe alte trepte ale scării.

O ftoa pusă pe o notă improprie ei face ca acea notă să-și piardă numirea sa, pentru a împrumuta numirea și intonația ftoalei ce poartă.

Iată un exemplu:

cromatic $\mathfrak{D}i$ $\mathfrak{K}e$ diatonic

Explicații. Deși sunetul arătat de \mathfrak{S} este același cu al notei $\mathfrak{A}i$ dinainte (unison), din cauza ftoalei diatonice a lui $\mathfrak{K}e$ \mathfrak{e}° ia numirea de $\mathfrak{K}e$, iar notele următoare sunt numite și onate întocmai ca fr: entul de scară diatonică de la $\mathfrak{K}e$ e la $\mathfrak{M}a$ (de jos).

$\mathfrak{A}i$ (sol) - ultima notă a fragmentului m c glasul al VI- (cromatic) este sunet enarmonic (în înțelesul muzicii occidentale) cu $\mathfrak{K}e$ (La dublu bemol) impus de ftoaua diatonică a lui $\mathfrak{K}e$ (\mathfrak{e}°).

ntru mai multă claritate, transcrierea celui de-al doilea fragment melodic, diatonic, s-ar putea face astfel:

cromatic $\mathfrak{D}i$ $\mathfrak{K}e^{\circ}$ diatonic

Când însă pe o notă se așază o ftoră proprie treptei pe care o reprezintă, atunci acea notă își păstrează numirea, schimbându-și numai intonația, potrivit efectului pe care îl produce noua ftoră.

Exemplu:

The image shows two musical staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Căci cu pă - ca - te - gro - za - ve...' and various ornaments above the notes. The bottom staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Căci cu pă - ca - te - gro - za - ve...' and a single ornament above the notes. The second staff continues with 've...' and another ornament.

Ftoralele cromatice sunt în număr de cinci, și anume:

a) *Pentru glasul al II-lea*: ftoraua lui $\Delta i = \text{♯}$, care, în afară de Δi , se mai scrie și pentru νi , βu și $\mathcal{Z}o'$ și ftoraua lui $\kappa e = \text{♯}$, care, în afară de κe , se scrie și pentru πa , γa și $\nu i'$ (vezi scara cromatică a glasului al II-lea, la p. 95).

Observație: Ambele ftorale ($\Delta i = \text{♯}$ și $\kappa e = \text{♯}$) se pot așeza și pe oricare altă notă care, în acest caz, ia numirea și intonarea ftoralei pe care o poartă, scriindu-și și initiala treptei în care vrem să trecem (exemplu Δ sau κ).

b) *Pentru glasul al VI-lea*, ftoraua proprie lui $\pi a = \text{♯}$, care se așază pe πa de jos; pe γa , κe și $\nu i'$ de sus și ftoraua lui $\Delta i = \text{♯}$ care se așază și pe νi de jos, βu ; $\mathcal{Z}o$ și πa de sus.

c) *Ftoraua Muștar* ♯ care se așază pe Δi făcând pe πa și γa diez.

Ftoralele enarmonice sunt tot în număr de cinci și anume:

1. *Agem* = ♯ , care se scrie pe $\mathcal{Z}o$, βu și γa .
2. *Nisabur* = ♯ , care se scrie pe Δi .

3. *Hisar* = ♯, care se scrie pe *Ⲭe*.

4. *General ifes* = ♯, care se scrie, de regulă, pe *Ⲭe* și face *ifes* (coboară cu un semiton) toate notele *zo* întâlnite în cursul cântării, până la o altă schimbare de ftoră.

5. *General diez* = ♯, care se scrie pe *Ⲷa* și face *diezi* (urcă cu un semiton) toate notele *bu* întâlnite în cursul cântării.

Observație. Aceste două ftorale din urmă (general ifes ♯ și general diez ♯) se întâlnesc destul de rar în cântările bisericești. Ftoraua ♯ (general ifes) înlocuiește câteodată ftoraua ⁹ *agem* din scara enarmonică a glasului III, prin efectul produs asupra treptei *zo*, coborând-o cu un semiton.

DESPRE MODULAȚIE

Am văzut în capitolul precedent că ftoralele produc acea schimbare sau trecere de la o scară la alta sau de la un glas la altul, *trecere care se numește modulație*. Modulația este foarte necesară și de bun efect în cântare, pentru următoarele două considerații mai importante.

1. Variaza cântarea care, dacă ar fi prelungită prea mult timp în aceeași scară, ar deveni monotonă.

2. Prin modulații se poate reda, în chip mai expresiv, ideea textului.

Ca și în muzica occidentală liniară, modulația poate fi sau pasageră (trecătoare), sau definitivă. De obicei, cântările psaltice revin, după o modulație, la glasul (gama) inițială.

În muzica psaltică, modulațiile se fac cu ajutorul ftoralelor, după cum în muzica liniară se fac cu ajutorul accidentilor.

Modulații pasagere

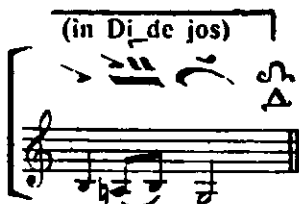
De la *Δi*, glas II, în toate scările celorlalte glasuri:





②

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is divided into two sections by brackets. The first section is labeled 'Glas II' and the second is labeled 'Glas VIII'. The notation includes various rhythmic values and dynamics such as f and mf .



③

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is divided into two sections by brackets. The first section is labeled 'Glas II' and the second is labeled 'Glas V sau I'. The notation includes various rhythmic values and dynamics such as f and mf .

④

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is divided into two sections by brackets. The first section is labeled 'Glas II' and the second is labeled 'Glas VI'. The notation includes various rhythmic values and dynamics such as f and mf .

⑤

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is divided into two sections by brackets. The first section is labeled 'Glas II' and the second is labeled 'Glas III'. The notation includes various rhythmic values and dynamics such as f and mf .

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Above the staff is a scale-like structure with notes and accidentals. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

⑥

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The staff is divided into two sections by a double bar line. The first section is labeled "Glas II" and the second is labeled "Glas VII". Above the staff are scale-like structures for each section. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

enarmonic

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Above the staff is a scale-like structure. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

⑦

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The staff is divided into two sections by a double bar line. The first section is labeled "Glas II" and the second is labeled "Glas VII protovaris". Above the staff are scale-like structures for each section. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4.

⑧

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The staff is divided into two sections by a double bar line. The first section is labeled "Glas II" and the second is labeled "Glas IV". Above the staff are scale-like structures for each section. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The image contains two musical examples, 9 and 10, each with a treble clef staff and a corresponding scale diagram above it.

Example 9: The scale diagram is labeled "Leghetos" and shows a sequence of notes with various ornaments. The musical staff is marked with a circled "9" and contains a melodic line with dynamic markings like *p* and *f*. It is divided into sections labeled "Glas II" and "Glas V cu bazul". Below the staff, a smaller scale diagram is labeled "în Ke de jos (La)".

Example 10: The scale diagram is labeled "Glas II", "diatonic", and "Glas II cu bazul în Di de jos". The musical staff is marked with a circled "10" and contains a melodic line with dynamic markings like *f* and *p*.

Observația I. Din exemplele de mai sus, se vede că treapta Δ i (Sol), baza glasului al doilea, este o treaptă centrală în formația tuturor scârilor (a se observa și scara disdiapazon cu două octave, începând de la Δ i de jos, Sol de jos).

Observația II. I s-a zis glasului al doilea și glas semicromatic, din cauză că jocul cântării în acest glas se face exclusiv pe tetracordul al II-lea, rămânând tetracordului prim largă posibilitate de legătură prin modulație cu toate glasurile.

Catavasiile Sfintei Cruci
„NEBUNA PORUNCĂ“ (cântarea a VII-a)

Glas VII lăt.  Ni ǎ

După A. Pann și N. Ionescu

Glas VIII

Ne - bu - na po - run - că a ti - ra - nu - lui ce - lui

Glas VI


Ne - bu - na po - run - că a ti - ra - nu - lui ce - lui



Glas VIII

pă - gân, pe po - por l-a tul - bu - rat,


pă - gân, pe po - por l-a tul - bu - rat,



Fragment cu ftoaraa muștar

su - flând cu în - gro - zi - - re și cu

su - flând cu în - gro - zi - - re și cu



Glas VI

hu - lă - u - ri - tă lui Dum - ne - zeu; în - să, pe

Glas VIII

hu - lă - u - ri - tă lui Dum - ne - zeu; în - să, pe



Glas VIII

cei trei ti - neri nu i-a în - fri - co - șat

cei trei ti - neri nu i-a în - fri - co - șat

Glas VIII

mă - ni - a cea do - bi - to - ceas - că, nici

mă - ni - a cea do - bi - to - ceas - că, nici

Glas VI

fo - cul cel mis - tu - i - tor.

Glas VIII

Îm - pre - u -

fo - cul cel mis - tu - i - tor. Îm - pre - u -

Glas VIII

nă cu fo - cul fi - ind, au cân - tat: Prea

nă cu fo - cul fi - ind, au cân - tat: Prea

Glas VIII

lă - u - da - te Dum - ne - ze - ul pă - rin - ți - lor

lă - u - da - te Dum - ne - ze - ul pă - rin - ți - lor

Glas VIII

și al nos-tru, bi - ne ești cu-vân - tat!

și al nos-tru, bi - ne ești cu-vân - tat!

OBSERVAȚII GENERALE FINALE

Având în vedere numeroasele schimbări prin care a trecut semiografia muzicii psaltice în decursul timpului, precum și diferitele interpretări ale unora din semnele vocale și mai ales ale consonantelor; având în vedere, de asemenea, felul în care era redat și așezat textul ce însoțea notația psaltică în tipăriturile existente, facem pentru precizările necesare următoarele observații generale:

1. *Asupra lui petasti*

Față de variatele teorii și interpretările vechilor psalți în privința lui *petasti*, dar mai ales față de faptul că, în practică, astăzi, pretutindeni, *petasti simplu* (fără clasmă sau alte semne psaltice) se execută numai prin urcarea unei trepte cu un accent mai pronunțat, am adoptat definiția dată de cei mai mulți autori psaltici în felul următor: „*Petasti urcă o treaptă, cântându-se mai accentuat*”.

De altfel, în toate transpunerile psaltice pe notația liniară, publicate până în prezent de către autori competenți, *petasti* este tradus prin urcarea unei trepte accentuate. Astfel se găsește în „*Îngerul a strigat*” de Macarie, armonizat de D. G. Kiriatic, în „*Cuvine-se cu adevărat*”, pe glasurile V și VI de Ștefanache Popescu (în *Cartea de cântări bisericești*, întocmită de Nifon N. Ploieșteanu), în „*Cântările Sf. Liturghii*” tipărite de I. Popescu - Pasărea, în transpunerile diferitelor cântări bisericești și armonizarea lor de către Gh. Cucu, I. Chirescu și alții, precum și în cele publicate de revista muzicală greacă ΜΟΥΣΙΚΗ din Constantinopol (1912) etc.

2. *Observații asupra semnelor consonante*

Abuzul întrebuițării semnelor consonante, ce se observă în cele mai multe din cântările psaltice tipărite până acum, este în detrimentul frumuseții melodice a cântărilor noastre bisericești. De aceea, întrebuițarea lor în exemplele din această gramatică s-a făcut numai când a trebuit și observând să nu strice frumusețea cântărilor.

În această categorie se numără: *varia*, *psifiston* și *antichenoma* (singura) consonante, care prin deasa lor întrebuițare deformează de multe ori linia melodică a cântărilor psaltice și care, în vederea păstrării frumuseții acestor cântări, vor fi întrebuițate numai acolo unde ideea textului o va cere.

Antichenoma simplă (fără apli), în special, se găsește întrebuițată prea des și chiar fără rost. Ținând seama că, în practică, execuția ei, mai ales la valori mici de note, este abia percepută sau chiar nici nu se mai aude, neputându-se executa în același fel (uniform) de grupuri de cântăreți, va fi întrebuițată mai mult cu apli, iar singură, numai atunci când va fi nevoie.

De asemenea, *varia* va fi întrebuițată mai mult la formulele de cadențe, când este urmată de o notă cu clasmă.

Cât privește întrebuițarea psifistonului, care în transcriere se traduce întotdeauna prin apogiatura lungă sau scurtă, după caz, aceasta se va face mai rar, ținându-se seama că repetarea lui prea deasă este dăunătoare cântării.

De altfel, în legătură cu întrebuițarea consonantelor din muzica psaltică, amintim că și în scrierea muzicii liniare, anumite ornamente variază, ca interpretare, de la secol la secol și chiar de la autor la autor.

3. *Observații asupra textului*

Scrierea textului cântărilor sub notele psaltice și liniare s-a făcut în conformitate cu regulile gramaticale observate azi în toate tipăriturile muzicii liniare. Astfel s-a evitat repetarea vocalelor la toate notele sub care se găsesc prelungite prin cântare, așa cum

greșit erau scrise în vechile tipărituri psaltice. Fiind vorba de prelungirea și nu de repetarea vocalei respective, această prelungire a fost arătată în scris prin linioare, ca și în muzica liniară.

4. *Observații asupra ritmului*

a) În privința ritmului cântărilor psaltice, am văzut că în aceste cântări găsim valori de note de 1, 2, 3 și 4 bătăi; de asemenea, găsim 2, 3 și 4 note la o bătaie etc.

Toate aceste formule ritmice sunt suficiente pentru executarea cântărilor bisericesti, care fac obiectul acestei gramatici.

Formulele ritmice mai complicate ale combinației digorgonului și trigorgonului cu apli, dipli și tripli, vor face obiectul unui studiu special, în legătură cu scrierea și transpunerea cântecelor și jocurilor populare pe ambele notații.

b) Ca o completare a celor arătate la capitolul „*Despre tact*”, (p. 59), adăugăm:

Deși tactul stihiraric, care arată o mișcare rară, a fost redat în muzica liniară prin termenii respectivi - *Andante și Larghetto* - la stihirile Vecerniei și Utreniei glasurilor III și VII, care au o mișcare ceva mai vioaie, am adoptat termenul *Andantino*.

ORTOGRAFIA PSALTICĂ
DUPĂ MACARIE ȘI ANTON PANN

ANEXĂ

INTRODUCERE

După cum s-a arătat și în prefața *Gramaticii muzicii psaltice*, ca această lucrare să fie cât mai completă, am găsit necesar să adaugăm, cu titlu de *Anexă*, un studiu de Ortografie psaltică, studiu ce credem că poate fi de mult folos celor care ar dori să aprofundeze sau chiar să scrie muzică psaltică.

Familiarizarea cu această muzică până la cunoașterea ei astfel încât, cineva să poată chiar să o și scrie, presupune cunoștințe destul de adânci în această ramură, cunoștințe ce nu se pot dobândi decât prin muncă îndelungată, stăruitoare și bine îndrumată, printr-o metodă sistematică, studiind compunerile și regulile teoretice ale marilor dascăli de cântări bisericești.

În lucrarea acestui studiu de Ortografie psaltică, ne-am servit mai ales de *Teoreticomul* Ieromonahului Macarie și de *Bazul teoretic și practic* al lui Anton Pann, căci toate celelalte cărți de teorie psaltică traduse în românește, mai târziu, - exceptând principiile de muzică bisericească ale fostului profesor I. P. Pasărea - nu sunt decât reproduceri sumare și incomplete ale celor doi mari înaintași: Macarie și Anton Pann.

ORTOGRAFIA PSALTICĂ

Din gramatica muzicii bisericești psaltice, am văzut că în această muzică avem patru feluri de semne și anume: *vocale*, *timporale*, *consonante* și *ftorale*.

Cele mai importante din acestea, fără de care nu se poate cânta, sunt *semnele vocale*. Celelalte semne completează numai și înfrumusețează cântarea, exprimată în chip simplu prin semnele vocale.

De aceea, în tratarea ortografiei psaltice, vom lua pe rând cele zece semne vocale și vom arăta regulile după care acestea pot să se scrie și să se completeze *atât între ele*, cât și cu celelalte semne: *timporale*, *consonante* și *ftorale*.

Începem deci cu primul semn vocal:

I. ISON: ㄣ

Isonul se poate scrie și singur, și cu alte vocale. Singur se scrie când sunetul ce reprezintă trebuie să se cânte simplu, neaccentuat.

Exemplul 1



1. Cu semne vocale:

Isonul se scrie numai cu *oligon* și cu *petasti* și anume sprijinit pe aceste două vocale. Astfel:

a) *Sprijinit pe oligon* se scrie când silaba cuvântului de sub el este puțin accentuată, urmând apoi alt ison cu vocale coborâtoare.

Exemplul 2

Doam-ne, mi-lu - ieș - te.

Doam-ne, mi-lu - ieș - te.

b) *Sprijinit pe petasti* se scrie când silaba de sub el cere un ton mai accentuat, urmând apoi un semn vocal coborător.

Exemplul 3

Pu - ne, Doam-ne, stra - jă ...

Pu - ne, Doam-ne, stra - jă ...

Observație. Dacă petasti are și clasmă, atunci urmează după el două semne vocale coborâtoare.

Exemplul 3 bis

Ca - re-le faci mi - nuni.

Ca - re-le faci mi - nuni.

2. Cu semne temporale:

Isonul se poate scrie cu toate semnele temporale, în afară de argon. *Gorgonul* se scrie deasupra și dedesubt, *clasma* deasupra, iar *apli* cu compusele lui, dedesubt.

Avem de făcut însă următoarele observații în privința scrierii isonului cu apli și compusele lui:

a) *Ison primește apli* (∙) numai când acesta este scris sub antichenoma, textul având silabă prelungită sub un semn vocal coborâtor.

Exemplul 4

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a long note with the lyrics 'Te - e' underneath it, followed by 'etc.'. Above the note are several 'apli' symbols (∙) and a downward-pointing arrow indicating a vocal glide. The bottom staff is an ison line with a treble clef, showing a series of eighth notes that follow the contour of the vocal line, also with 'Te - e' written below it and 'etc.' to the right.

b) Dacă silaba nu se prelungște, atunci antichenoma cu apli este înlocuită cu *clasma*.

Exemplul 5

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a long note with the lyrics '...și sus-pi-nul' underneath it, followed by 'etc.'. Above the note are several 'apli' symbols (∙) and a downward-pointing arrow. The bottom staff is an ison line with a treble clef, showing a series of eighth notes that follow the contour of the vocal line, also with '...și sus-pi-nul' written below it and 'etc.' to the right.

c) Cu celelalte compuse ale lui apli (∞ , ∞∞ etc.), isonul se scrie numai dacă are dedesubt eteron precedat de varia, iar silaba textului se prelungște mai departe.

Exemplul 6

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a long note with the lyrics 'Ca - a - a - re...' underneath it, followed by 'etc.'. Above the note are several 'apli' symbols (∞) and a downward-pointing arrow. The bottom staff is an ison line with a treble clef, showing a series of eighth notes that follow the contour of the vocal line, also with 'Ca - a - a - re...' written below it and 'etc.' to the right.

d) Dacă însă textul are silabă nouă la vocala coborâtoare, ce urmează după ison, atunci compuşii lui apli se scriu fără eteron și fără varia.

Exemplul 7

Two systems of musical notation for the phrase "A-li-lu - i - ia, a - li - lu - i - ia". The first system shows the vocal line with lyrics "A - li - lu - i - ia, a - li - lu - i -" and a second line with lyrics "- ia, a - li - lu - i - ia." The notation includes various signs above the notes, such as horizontal lines with arrows and vertical lines with dots, representing different vocal techniques.

3. Cu semne consonante

Isonul se poate scrie cu toate semnele consonante astfel:

a) *Cu varia*, în afară de întrebuințarea ei, arătată mai sus la semnele timporale (2, c), isonul se mai scrie *când urmează după el un semn vocal coborător*, textul având aceeași silabă în prelungire.

Exemplul 8

Musical notation for the phrase "Ce - ru - ri - le...". The notation shows a vocal line with lyrics "Ce - ru - ri - le..." and a second line with lyrics "Ce - ru - ri - le...". The notation includes various signs above the notes, such as horizontal lines with arrows and vertical lines with dots, representing different vocal techniques.

Observație. Când semnul vocal coborător este *iporoi*, varia se scrie numai dacă amândouă notele coborătoare ale lui iporoi se iau în ridicarea mâinii prin digorgon; sau dacă după iporoi urmează și un epistrof, toate cele trei coborătoare se vor lua în ridicarea mâinii prin trigorgon.

Exemplul 9

Musical notation for the phrase "Mă cu - tre - - mu - ur". The notation shows a vocal line with lyrics "Mă cu - tre - - mu - ur" and a second line with lyrics "Mă cu - tre - - mu - ur". The notation includes various signs above the notes, such as horizontal lines with arrows and vertical lines with dots, representing different vocal techniques.

Excepție se face la sfârșitul frazelor muzicale, când iporoi poate să aibă numai un gorgon (Exemplul 10). Iar câteodată să fie și fără gorgon (Exemplul 10 bis).

Exemplul 10

Musical notation for Exemplul 10. The staff shows a melody with notes and rests. Above the staff, there are gorgon symbols (π) and a q symbol. The lyrics are "Ve - - niți". Below the staff, the same melody is written with a different set of notes, also with the lyrics "Ve - - niți".

Exemplul 10 bis

Musical notation for Exemplul 10 bis. The staff shows a melody with notes and rests. Above the staff, there are gorgon symbols (π) and a q symbol. The lyrics are "Ve - - niți". Below the staff, the same melody is written with a different set of notes, also with the lyrics "Ve - - niți".

b) Cu *omalon*, ison se scrie când este precedat de alt ison sau de oligon, cu sau fără gorgon și având sub el prelungire de silabă, începută sub primul ison sau sub oligonul ce-l precedă. Totodată, acest grup de note este *precedat de varia*, spre a da mai multă putere lucrării omalonului.

Exemplul 11

Musical notation for Exemplul 11. The staff shows a melody with notes and rests. Above the staff, there are omalon symbols (Să, te, fe) and ison symbols (Să, te, fe). The lyrics are "Să - - te - - fe - -". Below the staff, the same melody is written with a different set of notes, also with the lyrics "Să - - te - - fe - -".

Musical notation for Exemplul 11 (continued). The staff shows a melody with notes and rests. Above the staff, there are omalon symbols (ri, cim...) and ison symbols (ri, cim...). The lyrics are "ri - - cim...". Below the staff, the same melody is written with a different set of notes, also with the lyrics "ri - - cim...".

c) *Cu psifiston.* Când după ison urmează două sau mai multe vocale coborâtoare și ideea textului cere ca isonul să se cânte mai cu putere, atunci isonul se scrie cu psifiston.

Exemplul 12

O, prea slă - vi - tă mi - nu - ne,

Dacă însă isonul are și clasmă, atunci după el trebuie să urmeze două sau mai multe coborâtoare, dintre care cel puțin coborâtorul dintâi trebuie să aibă clasmă.

Exemplul 13

... Ca - re - le faci mi - - - nuni.

d) *Cu eteron.* În afară de întrebuițarea isonului cu eteron la semnele timporale (cu dipli, tripli etc.) arătate mai sus (1, 2 c), isonul mai întrebuițează eteronul în următorul caz.

Când după un ison sau oligon cu silabă (sau prelungire de silabă) urmează un alt ison care prelungește silaba de sub isonul sau oligonul precedent și ideea textului sau simțul muzical cere o ușoară undulație superioară între cele două note de aceeași înălțime, atunci acele note se leagă prin eteron.

Exemplul 14

... ai - - - în - vi - at ...

sau

Exemplul 15

A - - li - - lu - - ia.

A - - li - - lu - - ia.

e) *Cu semne florale.* Isonul se poate scrie cu oricare flora, după cerințele compoziției muzicale. Ftoralele se pot scrie atât sub ison, cât și deasupra lui, după locul cel mai potrivit, ținându-se seamă de așezarea celorlalte semne: timporale sau consonante, care-și au locul lor anumit.

Exemplul 16

Mai - ca lui Dum - ne - zeu etc.

Mai - ca lui Dum - ne - zeu etc.

Exemplul 17

...și ce - e - e - lo - or ce - e ne-au

...și ce - e - e - lo - or ce - e ne-au

pri - i - mi - it pe - e noi...

pri - i - mi - it pe - e noi...

Se observă însă la semnele de alterație că, de obicei, diezul (^σ) se scrie dedesubt iar ifesul (^ρ) deasupra izonului, așa cum s-a arătat și în gramatica muzicii psaltice.

II. OLIGON —

Oligonul are aceeași împletire cu semnele vocale, timporale, consonante și florale ca și izonul, păstrând însă anumite deosebiri caracteristice.

În general, lucrarea lui este de a sui o treaptă în mod liniștit. El se poate scrie și *singur*, și *cu alte semne psaltice*.

Singur se scrie când suie treptat mai multe note, având, de obicei, sub fiecare notă silabă nouă:

Exemplul 18

Observație. În cântările cu tact mai rar (heruvice, axioane etc.), oligonul poate primi și prelungiri de silabă.

Exemplul 19

1. Cu semne vocale

Dintre semnele vocale, oligonul are mai deasă împletire cu cele două *chendime*, care se pot scrie și *dedesubt*, și *după el*, și *deasupra lui*.

a) *Chendimele sub oligon* se scriu când silaba textului trebuie să urce treptat două sau mai multe note perechi (2 - 4 - 6 etc.).

Exemplul 20

Sfânt

Sfânt

Sfânt

Când e nevoie însă ca un cuvânt de două silabe să urce treptat 3 - 5 - 7 note, atunci urcăm numai prima silabă

Exemplul 21

Doa - ă - am - ne

Sfii - ii - in - te

Ce - e - e - e - e - rul

b) *Chendimele după oligon* se scriu singure, după suire treptată, urmând în coborâre note de aceeași durată. Ultimele două chendime însă se scriu deasupra oligonului cu psifiston.

Exemplul 22

Ca - a - a - a - a - a - a - re

Ca - a - a - a - a - re

c) *Chendimele deasupra oligonului* se pot scrie cu sau fără gorgon, când silaba de sub oligon cere o suire treptată, după care urmează o notă coborătoare sau un ison.

Exemplul 23

Tu ești H - nu - ul Sfă - ânt ...

Tu ești H - nu - ul Sfă - ânt ...

Exemplul 24

Tu e - ești H - nul - Do - omn...

Tu e - ești H - - nul - Do - omn...

Se mai pot scrie doi sau trei oligoni la rând cu chendimele deasupra, când mai departe urmează ison:

Exemplul 25

Sla - vă Ți - - - e - e

Sla - vă Ți - - - e - e

Exemplul 26

Sla - vă Ți - e - e. etc.

Sla - vă Ți - e - e - e - e.

Observație generală

Oligonul, pe lângă combinațiile cu semnele vocale: \cup , și \surd mai poate primi deasupra lui *isonul* și toate semnele vocale coborâtoare, care în acest caz se cântă mai accentuat, cum s-a arătat și în *Gramatica psaltică* (p. ...).

2. Oligon cu semnele timporale

Oligonul se poate scrie cu toate semnele timporale, păzind următoarele reguli:

a) *Cu clasmă*. De obicei, clasma se scrie deasupra oligonului astfel: \surd . Însă, dacă oligonul are deasupra chendimă sau ipsili, atunci clasma se scrie sub oligon astfel: \surd sau \surd . Numai în cazul când oligonul are psifiston, clasma se scrie alături de chendimă.

Exemplul 27

Ți - e, Doam - - ne!

Ți - e Doam - - ne!

b) *Cu gorgon și compuşii lui* se poate scrie întotdeauna, în afară de cazul când oligonul va avea *psifiston* sau *omalon*, care nu pot merge cu gorgon. În general, gorgonul se scrie deasupra oligonului, iar dedesubt, atunci când oligonul începe o frază

muzicală. Se ține seama însă de poziția cea mai potrivită față de celelalte semne consonante sau ftonale, care-și au locul lor stabilit.

Exemplul 28

Cân - ta - rea ce - lor fă - ră de — tru up ...

Cân - ta - rea ce - lor fă - ră de — tru - up ...

c) *Cu apli și compuşii lui*, oligonul se scrie după aceleași reguli ca și isonul (1, 2 a și c).

d) *Argonul și diargonul* se scriu numai deasupra oligonului având două chendime dedesubt și neprimind alte semne consonante, decât omalon sau psifiston.

Exemplul 29

Ca - re - e pe — He - ru - vi - imi,

Ca - re - e — pe — He ru - vi - - imi,

3. Oligon cu semne consonante

Oligonul, ca și isonul, întrebuințează, de asemenea, toate semnele consonante astfel:

a) *Oligon precedat de varia* se scrie când după el urmează, pe aceeași silabă, un coborător cu gorgan.

Exemplul 30

Ti - - e, Doam - - ne

Ti - - e, Doam - ne,

b) *Oligon cu varia și eteron* se va vedea mai departe, tot la acest capitol (3), litera g.

c) *Oligon cu omalon*. Când ideea textului cere în cântare o accentuare mai mare, oligonul primește clasmă sau argon și se scrie *cu omalon*, urmând după el un epistrof, de asemenea, cu clasmă.

Exemplul 31

Sfânt, Sfânt, Sfânt e Domnul.

Sfânt, Sfânt, Sfânt e Domnul.

Observația 1. De multe ori însă durata epistrofului cu clasmă poate fi înlocuită cu două chendime ce urmează imediat după epistrof, lucrarea lui omalon referindu-se tot la oligon.

Exemplul 32

Sfânt, Sfânt, Sfânt e Domnul.

Sfânt, Sfânt, Sfânt e Domnul.

Observația 2. Oligonul cu clasmă poate primi omalon și în cazul când după el urmează un epistrof simplu, fără nici un semn timporal.

Exemplul 33

Iubi-toru-le de oa-meni.

Iubi-toru-le de oa-meni.

Observația 3. Dacă ideea melodică nu cere oligonului cu clasmă ondulația omalonului, atunci nu se mai pune omalon sub oligon, deși urmează epistrof cu clasmă.

Exemplul 34

Pre Ti-ne Te lă-u-dăm,
Pre Ti-ne Te lă-u-dăm,

d) *Oligon cu psifiston se scrie:*

1. Când urmează după el un semn vocal coborător de aceeași durată.

Exemplul 35

Sla-vă Ți-e, Doam-ne!
Sla-vă Ți-e, Doam-ne!

Observație: Dacă însă coborătorul ce urmează are durată mai mică, atunci oligonul cu psifiston e înlocuit de petasti cu clasmă astfel:

Exemplul 36

Dum-ne-ze-u-le, Dum-ne-ze-u-ul meu.
Dum-ne-ze-u-le, Dum-ne-ze-u-ul meu.

2. Când oligonul este urmat de epistrof în legătură cu elafon, atunci primește psifiston.

Exemplul 37

Și prea - ne - vi - no - va - - - - tă
Și prea - ne - vi - no - va - - - - tă

3. Când după oligon cu două chendime deasupra urmează doi epistrofi având aceeași silabă, în loc de varia, se scrie la oligon psifiston.

Exemplul 38

Doam - ne, - sla - vă Ți - - e! - -
Doam - ne, - sla - vă Ți - - e! - -

4. Când după oligon urmează două sau mai multe coborâtoare, cel dintâi având aceeași durată cu oligonul, atunci oligonul primește, de asemenea, psifiston.

Exemplul 39

Când strig că - tre - - Ti - - - ne
Când strig că - tre - - Ti - - - - ne

e) Oligon cu antichenoma

Oligonul poate primi antichenoma când vrem să fie luat cu o săltare repede, fără silabă, ca și cum ar avea două chendime, urmând apoi unul sau mai multe coborâtoare (epistrof sau elafon), de asemenea, fără silabă.

Exemplul 40

Cu epistrof:

Musical notation for Exemplul 40. The top staff shows a melodic line with a caesura (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.'). The bottom staff shows the corresponding rhythmic pattern with a caesura (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.').

Exemplul 41

Cu elafon:

Musical notation for Exemplul 41. The top staff shows a melodic line with an elafon (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.'). The bottom staff shows the corresponding rhythmic pattern with an elafon (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.').

Observația 1. Dacă după oligon cu antichenoma, urmat de epistrof, vine un oligon urmat de elafon, atunci antichenoma se pune numai la oligonul urmat de epistrof.

Exemplul 42

Musical notation for Exemplul 42. The top staff shows a melodic line with a caesura (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.'). The bottom staff shows the corresponding rhythmic pattern with a caesura (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.').

Observația 2. Dacă sub elafon avem silabă nouă, oligonul nu primește antichenoma, ci se scrie simplu, astfel:

Exemplul 43

Musical notation for Exemplul 43. The top staff shows a melodic line with a caesura (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.'). The bottom staff shows the corresponding rhythmic pattern with a caesura (marked 'Ca') and an epistrophe (marked 'etc.').

f) *Oligon având antichenoma cu apli*

Ca și isonul, oligonul poate să întrebuițeze antichenoma cu apli, dacă coborătorul ce-i urmează are aceeași silabă.

Exemplul 44

Observație. Când coborătorul ce urmează are silabă nouă, oligonul se scrie cu clasmă, precum s-a arătat la ison (1, 2 b).

Exemplul 45

g) *Oligon cu eteron.* Oligonul precedat de varia primește eteron:

1. Când e urmat de un coborător cu gorgon, legat de alt oligon prin prelungire de silabă.

Exemplul 46

2. De asemenea, dacă după coborătorul cu gorgon urmează alt oligon cu două chendime deasupra, având gorgon și fiind urmat de un coborător sau de ison.

Exemplul 47

Ți - - e, Doam - - ne.
Ți - - e, Doam - - ne.

3. Oligonul mai primește eteron, urmat de un coborător cu aceeași silabă, când trebuie să-și prelungească durata cu două, trei sau mai multe bătăi, prin dipli, tripli etc.

Exemplul 48

Toa - - tă gri - - ja...
Toa - - tă gri - - ja...

h) *Cu semnele florale*, oligonul păzește aceleași reguli ca și isonul (vezi I, e).

III. PETASTI: ~

În afară de cele arătate în *Gramatica muzicii bisericești psaltice* relativ la *petasti* singur și *petasti* cu clasmă, la capitolul semnelor vocale și timporale mai avem de observat în privința lui *petasti* următoarele reguli de ortografie:

Petasti se scrie și singur, și cu celelalte semne vocale, timporale, consonante și florale.

Când se scrie singur, el suie o treaptă ca și oligonul, însă în chip mai accentuat. De aceea se scrie întotdeauna pe silaba accentuată a cuvântului din textul cântării și după el trebuie să urmeze unul sau două semne coborâtoare. *Petasti* se întrebuițează atunci când în mersul melodic al cântării avem nevoie de un ton suitor, care să aibă mai multă tărie și după el să urmeze o notă coborâtoare, cu sau fără clasmă.

Exemplul 49

Cel ce toa - te le'm - pli - neș - te...

Cel ce toa - te le'm - pli - neș - te...

Observație. După petasti nu se scrie nici ison, nici vreun semn vocal suitor, *nici doi sau mai mulți petasti nu se scriu unul după altul*, ci urmează întotdeauna semne vocale coborâtoare.

1. Cu semne vocale

Se pot scrie la petasti, și *anume deasupra lui*, toate semnele vocale, sprijinite și combinate, în afară de două chendime, după cum se știe din gramatica psaltică și cărora le transmite accentuarea sa caracteristică.

Exemplul 50

Ma - re a - pă - ră - tor... etc.

Ma - re a - pă - ră - tor... etc.

Observația I. Când melodia merge treptat în suire și ultimul semn vocal suitor va cere clasmă, fiind urmat de două semne vocale coborâtoare, atunci ultimul semn vocal suitor trebuie să fie petasti, astfel:

Exemplul 51

... ia a - min - te — gla - - sul... etc.

... ia a - min - te — gla - - sul...

Observația 2.: Dacă, după ultimul semn vocal suitor, va urma imediat un epistrof și apoi un iporoi, atunci acel ultim semn vocal suitor trebuie să fie iarăși petasti, astfel:

Exemplul 52

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there is a sequence of vocal signs: a petasti sign (a circle with a dot), followed by several other signs. Below the staff, the lyrics "Toa - - - - - tă" are written, with a dashed line under "Toa" and a solid line under "tă". The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note.

2. Cu semne timporale

Dintre semnele timporale, petasti primește *clasma și apli cu antichenoma*. Nu primește niciodată gorgon sau compusele lui, nici argon și diargon, nici dipli, tripli etc.

a) Când petasti are clasmă, atunci după el trebuie să urmeze două sau mai multe coborâtoare sau un coborâtor cu clasmă:

Exemplul 53 (cu două coborâtoare)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there is a petasti sign followed by two descender signs (a circle with a dot and a line above it). Below the staff, the lyrics "Scoa - - - - - lă..." are written, with a dashed line under "Scoa" and a solid line under "lă...". The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note.

Exemplul 54 (cu mai multe coborâtoare):

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there is a petasti sign followed by four descender signs. Below the staff, the lyrics "Bu - cu - ră - te, că - ma - ra..." are written, with a dashed line under "Bu - cu - ră - te," and a solid line under "că - ma - ra...". The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note.

Exemplul 55 (cu un coborător cu clasmă):

0, — prea slă - vi - tă ... etc.
0, — prea slă - vi - tă ... etc.

Observație. *Petasti cu clasmă*, urmat de un singur coborător fără clasmă, nu se scrie decât în această formulă de cadență.

Exemplul 56

Dum - ne - ze - e - u - u - u - u - le,
Dum - ne - ze - e - u - u - u - u - le,

b) Dacă *petasti are apli cu antichenomă*, trebuie să fie urmată de un coborător cu gorgon.

Exemplul 57

... în - - - cli, în - chi - pu - im
... în - - - cli, în - chi - pu - im

3. Cu semne consonante

Dintre semnele consonante, *petasti* primește numai *varia* și *psifiston*.

a) *Varia* se pune la *petasti* numai în cazul când *petasti* are sub el antichenoma cu apli, ca în exemplul de mai sus (57) sau astfel:

Exemplul 58

... să o le - - pă - dăm... etc.
... să o le - - pă - dăm ...

b) *Psifiston* se scrie sub petasti numai în formula de cadență, cum s-a arătat mai sus (exemplul 56).

Observație. Antichenoma se scrie sub petasti numai în legătură cu apli, cum s-a văzut la semnele timporale (2 b, exemplul 57).

4. Cu semne ftorale

Petasti primește atât semnele de alterație: *diez* și *ifes*, cât și semnele ftorale, după aceleași reguli ca și oligonul.

IV. CELE DOUĂ CHENDIME: ♪

Cele două chendime, numite pe scurt și *chendimele*, se pot scrie și singure, și cu alte semne vocale, timporale și consonante. Dar pentru că nu primesc niciodată sub ele început de silabă, ci se scriu totdeauna pe prelungire de silabă, adică după alte semne vocale, care pot primi silaba nouă, de aceea ele nu se scriu niciodată singure *la începutul* și nici *la sfârșitul* frazei muzicale, ci după alte semne vocale, de care trebuie să fie legate.

Exemplul 59

Сă zi - cem fra - ți - lor... ъ
Сă zi - cem fra - ți - lor...

1. Cu semne vocale

Chendimele se pot scrie pe lângă toate semnele vocale, în afară de petasti și chendima simplă. În chip obișnuit însă, ele se alătură mai ales de *ison* și *oligon*.

a) *Cu ison*. Chendimele nu se scriu niciodată deasupra sau dedesubtul lui ison, ci numai după el, în rând; iar după chendime nu poate urma vocală coborâtoare, nici suitoare, ci iar ison.

Exemplul 60

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there are several vocal signs (chendime) written in a stylized, cursive script. Below the staff, the lyrics are written: "Prea iă - u - da - - - tă." The signs are placed above the notes for "iă", "u", "da", and "tă". There are also some signs at the beginning and end of the staff, including a small 'x' and a 'q' at the start, and a 'p' and a triangle with a dot at the end.

b) *Cu oligon*. Chendimele se scriu cu oligon în trei feluri: *deasupra oligonului*, *sub oligon* și *după oligon*.

1. *Deasupra oligonului* se scriu când urmează după ele o vocală coborâtoare.

Exemplul 61

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, there are several vocal signs (chendime) written in a stylized, cursive script. Below the staff, the lyrics are written: "Ro - bii, ro - bii Dom - nu - lui,". The signs are placed above the notes for "bii", "bii", "nu", and "lui". There are also some signs at the beginning and end of the staff, including a 'v' and a 'p' at the start, and a triangle with a dot at the end.

2. *Sub oligon* se scriu când silaba începută pe nota ce precedă chendimele urcă mai departe, terminându-se la oligonul de deasupra chendimelor:

Exemplul 62

Sub mi - los - ti - vi - rea Ta,
Sub mi - los - - ti - vi - - rea Ta,

sau și mai departe, pe altă notă.

Exemplul 63

Ci ce - - rul v-a pri - i - mit.
Ci ce - - rul v-a pri - i - mit.

3. După oligon. Chendimele se scriu după oligon când o silabă, începând sub acel oligon, se prelungeste sub două chendime și cântarea continuă să urce treptat, mai departe, cu altă silabă.

Exemplul 64

Pe Hris - to - o - o - - os
Pe Hris - to - o - o - - os

Observația 1. Dacă însă după ultimele chendime, în loc de vocală suitoare urmează ison deasupra lui petasti, atunci chendimele nu se mai scriu după oligon, ci deasupra oligonului.

Exemplul 65

Pe Hris - to - o - o - o - o - os.
Pe - Hris - to - o - o - o - o - os.

Observația 2. În cazul când avem în text numai două silabe (exemplu, Hris-tos), atunci primele chendime se scriu sub oligon, iar ultimele se prefac în oligon.

Exemplul 66

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of several notes with stems. Above the staff, there are chendime symbols: a horizontal line with a hook, a horizontal line with a hook, a horizontal line with a hook, a hook with a vertical line, a hook with a vertical line, a hook with a vertical line, and a hook with a vertical line. Below the staff, the text 'Hri - i - is - to - o - os.' is written with hyphens under each syllable. A second line of notation is shown below the first, with the same text 'Hri - i - is - to - o - os.' and chendime symbols placed below the notes.


2. Cu semne timporale

Dintre semnele timporale, cele două chendime primesc numai *gorgonul* cu compusele lui și *argon* cu *diargon* astfel:

a) *Chendimele pot primi gorgon dedesubt sau deasupra, după cum sunt și ele scrise, adică: primesc gorgonul dedesubt când sunt scrise după oligon și gorgonul deasupra când sunt scrise sub oligon sau deasupra lui.*

Exemplul 67

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of several notes with stems. Above the staff, there are chendime symbols: a horizontal line with a hook, a horizontal line with a hook, a horizontal line with a hook, a hook with a vertical line, a hook with a vertical line, a hook with a vertical line, and a hook with a vertical line. Below the staff, the text 'Tre - i - mii' is written with hyphens under each syllable. A second line of notation is shown below the first, with the same text 'Tre - i - mii' and chendime symbols placed below the notes.

b) *Chendimele cu argon se scriu totdeauna astfel:*  (deasupra oligonului cu două chendime dedesubt). Argonul are rol și de gorgon, și de clasmă; adică ia cele două chendime în ridicarea mâinii pe prelungire de silabă, iar oligonului îi mai adaugă o bătaie asupra aceleiași silabe.

Exemplul 68

Musical notation for Exemplul 68. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 6/8 time signature. Above the notes are several musical symbols: a curved line with a vertical tick, a horizontal line with a vertical tick, a curved line with a vertical tick, and a triangle with a vertical tick. The lyrics 'Sla - vă ...' are written below the notes. The bottom staff has a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics 'Sla - vă ...' are written below the notes.

3. Cu semne consonante

Dintre semnele consonante, chendimele întrebunțează *varia*, *omalon* și *psifiston*.

a) *Varia* este întrebunțată de cele două chendime numai când ele trebuie să se ia în ridicarea mâinii prin digorgon, trigorgon etc.

Exemplul 69

Musical notation for Exemplul 69. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 9/8 time signature. Above the notes are several musical symbols: a curved line with a vertical tick, a horizontal line with a vertical tick, a curved line with a vertical tick, a horizontal line with a vertical tick, a curved line with a vertical tick, a horizontal line with a vertical tick, and a triangle with a vertical tick. The lyrics 'Te - e - - c, - Te - e - - e - e...' are written below the notes. The bottom staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The lyrics 'Te - e - - e, - Te - e - - e - e...' are written below the notes.

b) *Omalon*. Chendimele primesc *omalon* când se scriu după ison și se iau în ridicarea mâinii prin digorgon.

Exemplul 70

Musical notation for Exemplul 70. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 9/8 time signature. Above the notes are several musical symbols: a curved line with a vertical tick, a horizontal line with a vertical tick, a curved line with a vertical tick, a horizontal line with a vertical tick, and a triangle with a vertical tick. The lyrics 'etc.' are written below the notes. The bottom staff has a treble clef and a 9/8 time signature. The lyrics 'etc.' are written below the notes.

Observație. Când după cele două chendime urmează imediat un coborător, atunci ele și isonul dinaintea lor se scriu deasupra oligonului astfel:

Exemplul 71



c) *Psifiston*. Chendimele primesc psifiston numai când se scriu deasupra oligonului, prelungind o silabă accentuată din text, iar ele urmează semne coborâtoare, după regula oligonului cu psifiston, adică fiind de aceeași durată și coborând treptat.

Exemplul 72



Musical notation for Example 72. It features a single staff with a treble clef. Above the staff, there are several stylized, calligraphic signs representing vocal ornaments. Below the staff, the notes are written in a rhythmic pattern, with some notes beamed together. A specific sign, resembling a 'z' with a hook, is placed above a note, indicating a psifiston. The text "Lă - u - dă - mu - Te, bi - ne Te cu - vân - tăm ..." is written below the staff, with the notes corresponding to the syllables. Below the staff, the text "Lă - u - dă - mu - Te, bi - ne Te cu - vân - tăm ..." is repeated.


4. Cu semne ftorale

Cele două chendime pot primi atât semne de alterație, cât și ftorale, însă întâlnim rar această întrebuițare a lor.

V. CHENDIMA , ȘI IPSILI ✓

Întrebuițarea acestor două semne vocale nu are reguli speciale, ci este strâns legată de aceea a lui *oligon* și *petasti*, cu care se scriu întotdeauna și păzesc regulile ortografice ale acestor două importante semne vocale, așa cum s-a arătat la capitolele respective.

E de observat însă că, pentru evitarea oricărei confuzii, după chendimă nu se scriu cele două chendime, de exemplu, astfel , ci chendimele se scriu deasupra oligonului în modul acesta: .¹

1. În *Teoreticomul* lui Macarie (cap. 7) se găsește totuși „această alcătuire”: , „cu toate că pricinuește neobicinuiță”, observă însuși Macarie.

VI. EPISTROF ~

(La Macarie și în teoreticoanele vechi numite *apostrofos*).

Epistروفul se scrie singur, dacă tonul său coborâtător nu trebuie accentuat. Când e nevoie însă de accentuare mai pronunțată, atunci se scrie deasupra altor semne vocale, pe care epistروفul le stăpânește, dar care îi dau în schimb accentuarea necesară. Dacă totuși se cere unei note o deosebită expresie, atunci semnul vocal de sub epistروف mai poate primi și un semn consonant, potrivit expresiei de care e nevoie sau un semn fitoral, dacă ideea textului cere modulare.

Astfel, epistروفul se poate scrie:

1) **Singur**, întrebuițarea cea mai obișnuită a sa.

Exemplul 73

Prea Cu - ra - tă Fe - cioa - ră, mântu - ieș - te - ne pe noi.

Prea Cu - ra - tă Fe - cioa - ră, mântu - ieș - te - ne pe noi.

2) **Deasupra semnelor vocale**, afară de ison, 2 chendime și iporoi.

Exemplul 74

Dum - ne - ze - ul nos - - tru, mă - ri - re Ți - e!

Dum - ne - ze - ul nos - - tru, mă - ri - re Ți - e!

3) **Cu toate semnele timporale**, afară de argon (vezi exemplul precedent).

4) **Epistروف cu semne consonante**

a) *Epistروفul singur* poate primi din semnele consonante numai *varia* și *antichenoma cu apli*.

Exemplul 75

Doam - ne, ... sla - vă - Ți - - - - e!
Doam - ne, ... sla - vă - Ți - - - - e!

Observația 1. Fiecare pereche de epistrofi, din exemplul de mai sus, este precedată de varia. Aceasta e regula ortografică atunci când silaba dedesubt începe pe primul din cei doi epistrofi care formează perechea. Dacă însă silaba începe pe altă notă, în cazul acesta prima pereche de epistrofi nu mai primește varia înaintea lor.

Exemplul 76

Doam - - mne etc.
Doam - - mne etc.

Observația 2. Dacă epistrofii nu sunt perechi și cel din urmă are și silabă nouă, atunci nu se mai pune varia la nici unul.

Exemplul 77

...roa - gă - te - ne - în - ce - ta - at.
...roa - gă - te - ne - în - ce - ta - at.

b) *Cu antichenomă și eteron.* Epistroful primește antichenoma numai cu apli, după care urmează un coborător cu gorgon.

Exemplul 78

... cân - ta - - - - re

... cân - ta - - - - re

Observația 1. Când epistroful trebuie ținut mai mult timp, atunci în locul antichenomei se pune *eteron* cu dipli, tripli etc., cum am văzut și la *ison* (1, 2, c) și la *oligon* (II, 3, g).

Exemplul 79

Cân - ta - - - - re...

Cân - ta - - - - re...

Observația 2. Epistroful poate primi *eteron* și fără dipli, tripli etc., când după el urmează un alt epistrof cu aceeași silabă și după care vine *ison* sau *oligon*.

Exemplul 80

Ți - e - Doam - ne.

Ți - e - Doam - ne.

c) Cu celelalte consoanțe, ca *omalonul* și *psifistonul*, se poate scrie epistroful astfel:

Exemplul 81

Cu *omalon*:

... cân - ta - a - - - - a - - - - re

... cân - ta - a - - - - a - - - - re

Exemplul 82

Cu psifiston:

Mă-ri - re Ți - e, Doam - - ne...

Mă-ri - - re Ți - - e, Doam - - - - ne

5) Cu semne ftorale

Cum s-a spus mai sus, epistroful întrebuițează și semne ftorale, când textul cere o schimbare sau o modulare în cântare.

În acest caz, epistroful poate primi atât semnele de alterare diez și ifes, cât și orice fthora diatonică, cromatică sau enarmonică.

Exemplul 83

... și nea - mul - o - me - nesc ...

... și nea - mul - o - me - nesc ...

Exemplul 84

... a - u - zi - mă, Doa - - am - ne.

... a - u - - zi - mă, Doa - - - am - ne.

VII. IPOROI *r*

Iporoi nu se scrie la început de frază muzicală, nici singur, ci totdeauna în legătură cu alte semne vocale, fiindcă se scrie numai pe prelungire de silabă.

Exemplul 88

... în da - - - - - tă

... în - da - - - - - tă

De observat e că a doua bătaie a lui iporoi nu se notează cu *apli*, ci se ia cu clasma de sub petasti, pentru a primi lucrarea acestuia.

2. Cu semne timporale

Dintre semnele timporale, iporoi nu primește decât *apli* și *gorgon* cu compusele lor.

a) *Apli cu compusele lui*. Iporoi neprimind argon, nici clasmă, când e nevoie să i se prelungească al doilea coborâtor, cu una, două sau mai multe bătăi, i se adaugă dedesubt *apli*, *dipli* etc.

Exemplul 89

Pe ti - e - - - - - ne

Pe ti - - - - - ne

b) *Gorgon cu compusele lui* se scrie deasupra lui iporoi astfel: *gorgon* pentru primul coborâtor, iar dacă e nevoie să se ia amândouă coborâtoarele lui în ridicarea mâinii, atunci primește *digorgon* și așa mai departe cu *trigorgon* etc. intrând și alte semne vocale sub efectul compuşilor gorgonului.

Exemplul 90

cu gorgon și digorgon

și Ma - a - ai - ca
și Ma - a - ai - ca

Exemplul 91

cu trigorgon

Năs - că - toa - re etc.
Năs - că - toa - a - re etc.

3. Cu semne consonante

Iporoi se întâlnește mai rar cu semnele consonante, iar cu psifiston nu se scrie.

a) *Cu varia* se poate scrie când iporoi se găsește sprijinit de petasti.

Exemplul 92

Doam - ne...
Doam - ne

Observație. Ultimul coborător al lui iporoi capătă astfel atât lucrarea lui petasti cu clasmă, cât și efectul variei.

b) *Cu omalon*, când ultimul coborător al lui iporoi, împreună cu isonul ce trebuie să urmeze după el, se ia cu ondulația caracteristică omalonului.

Exemplul 96

The image displays two systems of musical notation. The top system features a vocal line with a treble clef and a 2/4 time signature. Above the staff, there are stylized, calligraphic symbols representing the lyrics 'A - li - lu - ia.'. Below the staff, the lyrics 'A - li - lu - ia.' are written in a standard font. The bottom system shows a similar vocal line with a treble clef and a 2/4 time signature. Above the staff, there are stylized, calligraphic symbols representing the lyrics 'A - li - lu - ia.'. Below the staff, the lyrics 'A - li - lu - ia.' are written in a standard font. Both systems use a series of notes and rests to represent the melody, with some notes connected by slurs.

4. Ftorale și semne de alterație

Poate primi iporoi *atât deasupra*, cu efect asupra primului său coborâtor, *cât și dedesubt*, cu efect asupra coborâtorului al doilea. De obicei, aceste semne se întrebuițează însă la al doilea coborâtor.

VIII. ELAFRON:

Elafronul se poate scrie la începutul, la mijlocul și la sfârșitul frazelor muzicale. Cum s-a văzut și în *Gramatica muzicii psaltice*, elafronul, când se scrie singur, coboară două trepte sărite; iar când se scrie imediat după epistrof, atunci epistroful se cântă în ridicarea mâinii, ca și cum ar avea gorgon, iar elafronul la lăsarea mâinii în jos, coborând însă numai o treaptă. Se aseamănă deci cu iporoi, când are gorgon. Se deosebește însă de acesta în privința cântării textului, care *la iporoi* are aceeași silabă la ambele coborâtoare, pe când *la epistrof cu elafron*, acesta are silabă deosebită.

Exemplul 97

... a ră - să - rit prin mij - lo - cul po - mi - lor.

Când însă epistroful se desparte de elafon printr-o virgulă sau prin o depărtare mai mare a unuia față de altul, atunci fiecare se cântă după lucrarea lui: epistroful coboară o treaptă, iar elafonul două, având fiecare durata de o bătaie.

Exemplul 98

Cru - cii Ta - - le etc.

Cru - cii Ta - a - le etc.

1. Elafon singur și sprijinit de oligon și petasti

Elafonul se poate scrie și *singur*, și *sprijinit* de semnele vocale *oligon* și *petasti*.

a) Ca și epistroful și iporoii, când se scrie singur, elafonul se cântă neaccentuat.

Exemplul 99

Cru - cii Ta - - le... etc.

Cru - cii Ta - - le... etc.

b) Când se scrie însă *sprijinit pe oligon sau petasti*, atunci se cântă mai accentuat sau mai vioi.

Exemplul 100

Lu - mi - nea - a - ză - - - - te

Exemplul 101
cu elafon sprijinit de petasti

Și Sfânt - tu - lui Duh

2. Elafron cu semne temporale

Dintre semnele temporale, elafronul primește numai *clasma și gorgonul* cu compusele lui, care se pot scrie și deasupra, și dedesubt, după locul mai potrivit față de celelalte semne care-și au poziția lor stabilită, cum s-a văzut și la oligon cu semnele temporale (II, 2 a și b). *Argon* însă nu se scrie la elafron.

Observație. Când înaintea elafronului precedat de epistrof - apropiat, fraza melodică ar cere un ison cu gorgon, atunci *isonul și epistroful se iau amândoi în ridicarea mâinii*, ca și cum ar avea digorgon.

Exemplul 102

Cu - vân - - tu - - - ul ai - - - năs -

- cut.

- cut.

Cu vân - - tu - - ul a - ai năs - - cut.

Cu - vân - - tu - - ul ai năs - cut.

3. Elafron cu semne consonante

Elafron poate întrebuița toate semnele consonante în felul următor: *varia*, precedând elafronul; *omalon*, *antichenoma* și *eteron*, așezate direct sub el; iar pe *psifiston* tot sub el, însă cu oligon deasupra psifistonului. În toate aceste cazuri de întrebuițare, elafronul împrumută lucrarea consonanțelor puse la el.

Iată câte un exemplu cu întrebuițarea fiecăruia din semnele consonante de către elafron.

1) Elafron cu *varia*:

Exemplul 103

Scoa - lă, Doam - ne, a - ju - tă - ne no - uă...

Moderato

Scoa - lă, Doam - ne, a - ju - tă - ne no - - uă...

2) Elafron cu *varia* și *omalon*

Exemplul 104

Să o le - - pă - dă - ăm

Adagio

Să o le - - pă - dă - ăm

3) *Elafron cu antichenoma și apli:*

Exemplul 105

Top line: Toa - tă gri - - ja...
Bottom line: Toa - tă gri - - ja...

4) *Elafron cu eteron* (combinat cu dipli și tripli și precedat de varia).

Exemplul 106

Top line: A - li - - lu - i - ia.
Bottom line: A - li - - lu - i - ia.

5) *Elafron sprijinit de oligon*

Exemplul 107

Top line: ...și ma - re mi - - lă.
Bottom line: ...și ma - re mi - - lă.

4. Elafron cu ftorale și semne de alterație

Elafronul poate primi atât *deasupra*, ca în exemplul precedent (107), cât și *dedesubt*, orice ftoră, precum și semnele de alterație *diez* și *ifes*, cum s-a arătat și la *epistrof* (IV, 5).

Elafron cu flora dedesubt

Exemplul 108

...pên - tru a - ceas - ta pro - po - vă - du - iți ...

...pen-tru a - ceas - ta pro - po - vă - du - iți ...

IX. HAMILI:

Ultimul semn vocal al scrierii psaltice este *hamili*, care se poate scrie și singur, și sprijinit sau combinat cu alte semne vocale, cum s-a văzut în *Gramatica muzicii psaltice*.

Hamili nu se scrie la început de cântare și se întrebuițează mai rar decât celelalte semne vocale, adică atunci când ideea textului cere o coborâre mai joasă a melodiei psaltice.

Exemplul 109


În general, hamili păstrează aceleași reguli de ortografie ca și

Spre Cel ce a fă - cut ce - e - e - e -

Spre Cel ce a fă - cut ce - e - e - e -

rul și pă - mă - - - ân - tul ...

rul și pă - mă - - - ân - tul ...

elafronul, scriindu-se și singur, și sprijinit sau combinat cu celelalte semne vocale, timporale, consonante și ftorale, exceptând cazul epistrofului apropiat de elafron () , care nu se aplică la hamili.

Iată un exemplu cu hamili combinat cu epistrof, clasmă și semnul de alterație diez.

Exemplul 110

The image shows two lines of musical notation. The first line is enclosed in large square brackets. Above the notes are diacritics: a cross (X) over a 'q', a 'q', a 'p', a 'p', a 'p', a 'p', a 'p', a 'p', a 'p', and a 'p'. The lyrics below the notes are "...și a în - vi - at a tre - ia zi, du-". The second line of music is also enclosed in large square brackets. Above the notes are diacritics: a 'q', a 'q', a 'q', and a 'q'. The lyrics below the notes are "pă Scrip- turi." and "pă Scrip - turi.".

Observație. Hamili se găsește foarte rar în cântările lui Macarie. Ceva mai des se întâlnește la Anton Pann și Ștefanache Popescu.

CUPRINS

Prefață	3
Gramatica muzicii bisericești psaltice	11
Noțiuni generale asupra muzicii	13
Semnele muzicale	15
Semne vocale suitoare	15
Semne vocale coborâtoare	17
Semne timporale	26
Semne vocale combinate și sprijinite	31
Vocale suitoare combinate și sprijinite	31
Vocale coborâtoare combinate (nesprijinite)	32
Vocale coborâtoare combinate și sprijinite	33
Ton, semiton, tetracord	39
Scara disdiapason	40
Alte semne timporale	41
Pauzele în muzica psaltică	48
Semne consonante (de expresie și ornament)	49
Despre tact (mişcare sau tempo)	59
Semne de alterație (accidenți)	60
Despre nuanțe	60
Scara diatonică și mărturiile diatonice	62
Despre glasuri sau ehuri	63
Despre cadențe	65
Glasul al VIII-lea (ehul hipomilesian)	68
Glasul al IV-lea (ehul milesian sau mixolidian)	75
Glasul I (ehul dorian)	82
Glasul al V-lea (ehul hipodorian)	89
Glasul al II-lea (ehul lidian)	95
Glasul al VI-lea (ehul hipolidian)	102

Glasul al III-lea (ehul frigian)	113
Glasul al VII-lea (ehul hipofrigian)	120
Alte scări formate cu ajutorul ftoalelor:	
muștar, nisabur și hisar	127
Teoria legii atracției sunetelor în muzica psaltică	130
Considerații generale asupra mărturiilor și ftoalelor	141
Despre modulație	145
Observații generale finale	151
Ortografia psaltică	155
Introducere	157
Ison	159
Oligon	166
Petasti	176
Cele două chendime	180
Chendima și ipsili	185
Epistrof	186
Iporoi	189
Elafron	194
Hamili	199

Tipărit la **S.C. DON-STAR S.R.L.** Galați
Str. 1 Decembrie 1918, Nr. 23
Tel./Fax: 0236/492587