

ALEXANDRU PLIAN



CREAȚIA MUZICALĂ PSALTICĂ ROMÂNEASCĂ

de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea



PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

ALEXANDRU PLIAN

CREAȚIA MUZICALĂ PSALTICĂ ROMÂNEASCĂ
DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XX-LEA
ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XXI-LEA

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2026

Referenți științifici:

Prof. Univ. Dr. Elena Chircev

Prof. Univ. Dr. Gabriel Banciu

Copertă: Ana Plian

Tehnoredactare: Alexandru Plian

Corectură: Arhim. Lect. Univ. Dr. Simeon Pintea

ISBN: 978-606-37-3136-5

© 2026 AUTORULUI VOLUMULUI. Toate drepturile rezervate.

Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul coordonatorilor, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai

Presă Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. B.P. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel.: (+40) 744 687 884

E-mail: editura@ubbcluj.

editura.ubbcluj.ro | libraria.ubbcluj.ro

CUPRINS

INTRODUCERE	1
SECȚIUNEA I – ASPECTE ISTORICE.....	9
Aportul psalților români la îmbogățirea repertoriului muzical de tradiție bizantină	9
Capitolul 1. Contribuții românești la îmbogățirea repertoriului psaltic în perioada medievală	11
1.1. Portretul melurgului–sinteza între teoria și practica muzicii ecleziastice.....	11
1.2. Compozitori de muzică bizantină în limba greacă și slavonă	13
1.2.1. Filotei, monahul de la Cozia.....	13
1.2.2. Evstatie, protopsaltul Putnei.....	16
1.2.3. Iovașcu Vlahul	19
1.3. Repertoriul psaltic în limba română, în notația cucuzeliană (1713-1814).....	21
1.3.1. Filothei sin Agăi Jipei.....	21
1.3.2. Mihalache Moldovlahul	26
1.3.3. Iosif Protopsaltul	28
Capitolul 2. Repertoriul psaltic în limba română în notația hrisantică.....	32
2.1. Reforma (noua metodă) din 1814 și continuarea procesului de românire a cântării bisericești în secolul al XIX-lea	32
2.1.1. Noua Metodă și receptarea ei în Țările Române	32
2.1.2. Psalți români din secolul al XIX-lea și importanța creației acestora.....	34
2.1.2.1. Macarie Ieromonahul	34
2.1.2.2. Visarion Ieromonahul și Duhovnicul.....	40
2.1.2.3. Anton Pann	47
2.1.2.4. Ghelasie Basarabeanu	50
2.1.2.5. Dimitrie Suceveanu	52
2.1.2.6. Nectarie Schimonahul Protopsaltul	55
2.1.2.7. Ierarhul Iosif Naniescu	59

2.2. Adaptări și creații originale ale psaltilor din prima jumătate a secolului al XX-lea	63
2.2.1. Ion Popescu-Pasărea	63
2.3. Biserica și muzica bisericească ortodoxă în perioada comunistă. Uniformizarea cântărilor	66
Capitolul 3. Revigorarea muzicii bisericești ortodoxe după 1990	70
3.1. Arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur	74
3.2. Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu	77
3.3. Concluzii parțiale	79
SECȚIUNEA A II-A – ANALIZE MUZICALE	85
Stilul stihiraric în creația psaltică românească de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea	86
Capitolul 1. Analiza compozițiilor în stilul stihiraric – elemente generale	89
1.1. Importanța păstrării tradiției bizantine în creația psaltică actuală	89
1.2. Stilul stihiraric – definiție, istoric, subtipuri	90
1.3. Aspecte metodologice ale cercetării compozițiilor stihirarice	93
1.3.1. Obiectivele cercetării	93
1.3.2. Metodele de cercetare utilizate	94
1.4. Repere ale analizelor aplicate repertoriului cercetat	97
1.4.1. Catalogarea stihirilor pe glasuri	98
1.4.2. Analiza thesis-urilor	98
Capitolul 2. Creația muzicală psaltică a arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur	100
2.1. Stilul stihiraric în creația psaltică a arhid. Sebastian Barbu-Bucur: studiu de caz	100
2.1.1. Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie	100
2.1.2. Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români, vol. I-III	102
2.1.2.1. Glasul I.	102
2.1.2.2. Glasul V.	113
2.1.2.3. Glasul II.	123
2.1.2.4. Glasul VI.	131
2.1.2.5. Glasul al III-lea	138

2.1.2.6. Glasul al VII-lea	144
2.1.2.7. Glasul al IV-lea	148
2.1.2.8. Glasul al VIII-lea	154
2.2. Creația psaltică în stil stihiraric a arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur raportată la alți melurgi	165
2.2.1. Slujba Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	166
2.2.2. Slujba Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	168
2.2.3. Slujba Sf. Ap. Andrei (30 noiembrie)	174
2.2.4. Slujba Sf. Mc. Filoftea de la Argeș (7 decembrie)	183
2.2.5. Slujba Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	186
2.2.6. Slujba Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	191
2.3. Concluzii parțiale	194
Capitolul 3. Particularitățile creației psaltice ale Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu: studiu de caz	197
3.1. Catalogul stihirilor	197
3.2. Rezultate analizelor	198
3.2.1. Glasul I	198
3.2.2. Glasul V	201
3.2.3. Glasul II	205
3.2.4. Glasul VI	206
3.2.5. Glasul VII	209
3.2.6. Glasul IV	211
3.2.7. Glasul VIII	214
3.3. Concluzii parțiale	217
Capitolul 4. Melosul psaltic în viziunea creatoare a melurgilor români contemporani: noi direcții și etape	220
4.1. Stilul stihiraric în creația psaltică a generației noi de compozitori	220
4.1.1. Cezar Florin Cocuz	221
4.1.2. Pr. Cristian Alexandru	226
4.1.3. Pr. Adrian Cristian Mazilița	231
4.1.4. Pr. Alexandru Grigoraș	232
4.1.5. Arhid. Cosmin-Vlăduț Marinescu	236
4.1.6. Diac. Gabriel-Nicușor Bercaru	239

4.1.7. Cătălin Cernătescu	240
4.2. Revitalizarea unei tradiții pierdute: metrica bizantină	246
4.2.1. Diaconul Constantin Cornel Coman și seria „În metrica bizantină”	248
4.2.2. Rareș-Ilie Cîmpean și proiectul „Imnitor”	252
4.3. Concluzii parțiale	259
CONCLUZII FINALE.....	261
BIBLIOGRAFIE	266
ANEXE.....	278

INTRODUCERE

Spiritul creator al psaltîlor s-a manifestat de timpuriu în istoria artei psaltice. Alături de melozii primului mileniu, deopotrivă poeți și muzicieni, melurgii secolelor următoare au îmbogățit repertoriul stranelor cu o vastă literatură muzicală, menită să confere o solemnitate aparte slujbelor Bisericii. Pe măsură ce noua religie și-a configurat un repertoriu propriu de rugăciuni cântate și s-a detașat de psalmi, imnografia, la rândul ei, a cunoscut o înflorire, dezvoltându-se în mai multe genuri, fiecare cu un specific și loc anume în logica liturgică a cultului. Cântarea a dobândit un rol semnificativ în cult, deoarece Părinții au înțeles valoarea pedagogică și mnemotehnică a acesteia, nu numai cea estetică. Răspândirea creștinismului și, implicit, contactul cu alte culturi, au contribuit la desăvârșirea melosului bizantin, care a trecut prin etape de dezvoltare semnificative și a fost mereu în acord cu direcțiile duhovnicești pe care le propunea Biserica.

În Imperiul Bizantin, cultura, cu toate aspectele și fațetele ei, a fost puternic influențată de situația economică și socială. Orice perioadă înfloritoare și de pace stimula creativitatea și gândirea bizantinilor, însă momentele de incertitudine politică, militară, socială sau economică generau instabilitate și stagnare. Din nefericire, căderea Constantinopolului, în 1453, a însemnat un eveniment de cotitură în evoluția culturii bizantine. Aceasta a continuat să trăiască în țările în care s-au refugiat romeii, fie în Apus sau la nord de Dunăre, fenomen numit de Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance*. Aceștia au continuat să infuzeze spiritul bizantin în culturile care i-au primit, mai ales, în Peninsula Balcanică și în Țările române, rămase independente și neafiate sub suzeranitatea otomană.

Pe teritoriul țării noastre, potențialul creator al slujitorilor autohtoni ai Bisericii s-a manifestat îndată după ce provinciile românești și-au stabilit granițele. Izvoarele documentare au scos la iveală creația originală a lui Filotei (secolele XIV-XV), fostul logofăt al domnitorului Mircea cel Bătrân, cunoscut astăzi Monahul de la Cozia. Troparele sale, numite *Pripealele* și alăturate polieleului de la Utrenie au pătruns în slujbele din spațiul slav, așa cum atestă manuscrisele medievale. Spiritul creator a rodit creații originale și în nordul Moldovei, la Mănăstirea Putna, ctitorie ștefaniană, prin compozițiile protopsaltului Evstatie, cele ale lui Theodosie Zotica și Dometian Vlahul, diseminate în mai multe manuscrise care fac parte din Școala muzicală de la Putna. Mai târziu, la București sub domnia lui Constantin Brâncoveanu, Filothei sin Agăi Jipei a terminat de tradus și redactat, în anul 1713, primul manuscris de muzică psaltică în limba română, intitulat *Psaltichia rumânească* (mss. 61 BAR). Compozitorii români au valorificat cu multă rigoare repertoriul bizantin, acele cântări alcătuite de marii maistori ai muzicii psaltice, însă au dovedit și capacitatea de a compune imne originale, așa cum au demonstrat studiile de muzicologie bizantină din ultimele decenii.

Se mai creează cântări psaltice în zilele noastre, mai există psalți români care să compună muzică bisericească? De regulă, oamenii care adresează această întrebare asimilează muzica bizantină cu

perioada de existență a Imperiului și, coroborând atitudinea, în general, conservatoare a Bisericii – înțeleasă în mod greșit ca opusă progresului și inovării –, consideră că tot ceea ce ține de cult este vechi și tributar unor practici desuete. Aceeași oameni sunt plăcut surprinși să afle că, de fapt, puterea creatoare a psaltilor nu s-a diminuat niciodată, chiar și în vremuri potrivnice manifestărilor religioase. În perioada de dictatură comunistă, slujitorii altarelor au reușit să publice, sporadic, în periodicele episcopiilor de pe cuprinsul țării, cântări pentru slujbele Bisericii, însă îndeosebi în variante corale. Melosul psaltic intrase, totuși, într-un con de umbră, prioritate având muzica corală și cea psaltică uniformizată. Rarele apariții ale compozițiilor originale au fost contrabalansate de o creștere a interesului muzicologic față de moștenirea medievală a muzicii românești, fapt ce a favorizat apariția unor volume care valorificau vechi manuscrise cu monodii bizantine.

După căderea regimului dictatorial, pe fondul acumulărilor extraordinare în domeniul muzicologiei specializate pe melosul psaltic, cântăreții bisericești și cercetătorii consacrați s-au apropiat cu mult interes față de tezaurul muzical ancorat în tradiția autentică a cântării bizantine. Repertoriile de strană în limba română s-au diversificat, deoarece tipăriturile psaltice din secolul al XIX-lea au fost reeditate. Cântăreții bisericești au reluat legăturile cu spațiul elen și athonit, au redescoperit compoziții de mare valoare artistică și duhovnicească pe care le-au adăugat în practica de la strană. În acest climat efervescent, psalții înzestrați cu darul compoziției s-au preocupat de îmbogățirea repertoriului cu creații originale, un catalizator fiind și recente canonizări de sfinți români a căror imnografie a trebuit să fie înveșmântată melodic.

Prezenta cercetare vizează tocmai creația muzicală psaltică a melurghisitorilor¹ români, începând cu ultima decadă a secolului trecut și până în contemporaneitate. Interesul pentru această perioadă a fost alimentat de vasta bogăție repertorială de care dispunem, atât în format tipărit, cât și digital, diseminată în spațiul on-line. Varietății muzicale i s-au adăugat roadele cercetărilor muzicologice care au întregit peisajul artei psaltice practicate pe teritoriul țării noastre. Cele două elemente

¹ Gregorios Stathis încearcă să clarifice evoluția terminologiei cu privire la compozitorii de muzică psaltică. El arată că a existat o evoluție cu privire la denominarea celui ce alcătuiește cântările psaltice. Dacă în vechime termenii *melurg*, *melod* sau *melograf* îl defineau pe cel ce compunea atât textul, cât și melodia, în zilele noastre acești termeni fac referire doar la cei care alcătuiesc doar melosul. Ilie Stănuș, într-un amplu studiu ce deschide volumul I al *Eortodromionului*, menționează că cei ce compuneau textul și melosul irmoaselor se numeau *melurghi*, *melografi* sau *musurghi*, iar cei ce alcătuiau imne erau denumiți *imnografi*, *asmatografi* sau *canonografi*. Titus Moiescu amintește, și el, despre cele două categorii de făuritori de cântări, *imnograful* (cel ce alcătuia imne) și *melodul* (cel ce compunea textul și muzica); apoi apare categoria *melurgilor* sau a *maistorilor*, perioadă de la care începe decadența imnografiei bizantine. Ilie Rareș Cîmpean, membru al proiectului *Imnitor*, cel care compune melosul stihirilor, este denumit *melurghisitor*. Acest termen va fi folosit ca sinonim pentru compozitor de muzică psaltică, pe parcursul cercetării noastre. Pentru mai multe detalii, vezi: Gregorios Stathis, *Introduction to Kalophony, the Byzantine Ars Nova: The Anagrammatismoi and Mathēmata of Byzantine Chant*, translated and revised by Konstantinos Terzopoulos, Peter Lang, Bern AG, 2014, p. 8; Titus Moiescu, *Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine II: variante stilistice și de formă în muzica bizantină*, ediție îngrijită de Constantin Secară, Editura Muzicală, București, 2003, p. 75; Ilie Stănuș, „Prozodia antică și metrica bisericească”, în Sfântul Nicodim Aghioritul, *Eortodromion sau tâlcuire la canoanele sărbătorilor împărătești*, vol. I, introducere, traducere și note de Ilie Stănuș, cuvânt-înainte de Ieromonah Agapie Corbul, Editura Sf. Nectarie, Arad, 2024, p. LXXXV.

amintite – multitudinea de partituri ce întregesc literatura muzicală psaltică și cunoașterea științifică – au stat la baza formării psalților contemporani. Cei care compun astăzi muzică psaltică dispun de competențe interpretative superioare și cunoștințe de istoria și teoria muzicii de tradiție bizantină, de nivel academic.

Premisele de la care s-a pornit în cercetare pot fi redate sumar printr-o serie de interogații: Cine sunt compozitorii psalți cu operă muzicală consistentă? Există elemente ce diferențiază alcătuirile muzicale contemporane față de cele ale trecutului? Prin ce se deosebesc compozitorii contemporani de predecesorii lor în termeni de viziune și imaginație muzicală? Există mai multe etape sau direcții în compoziția contemporană? Se reflectă cunoașterea teoretică și practică a literaturii muzicale psaltice în noile cântări alcătuite de aceștia? Toate acestea au generat următoarele obiective ale cercetării:

1. identificarea creatorilor contemporani de muzică psaltică;
2. analiza unor creații din ultimele trei decenii pentru a stabili existența unor particularități stilistice;
3. stabilirea raportului acestor creații cu tradiția bizantină.

În volumele omagiale, discipolii compozitorilor psalți din zilele noastre au amintit despre viziunea acestora asupra meșteșugului componistic. Stilul componistic al părintelui Sebastian Barbu-Bucur a intrat în atenția unora dintre reprezentanții de seamă ai muzicologiei bizantine, unii dintre ei făcând analize muzicale asupra cântărilor alcătuite de acesta. De pildă, Elena Chircev a analizat în-deaproape unele creații ale acestuia, studiind aspecte legate de viziunea sa componistică, pe care a încadrat-o în tradiția psaltică autentică². De asemenea, Constantin Catrina, într-o fișă de lexicon, notează fiecare compoziție monodică de tradiție bizantină a părintelui Barbu-Bucur, revelând o contribuție semnificativă a acestuia la îmbogățirea repertoriului de strană.³ În același loc, muzicologul face o descriere amplă a compozițiilor părintelui arhidiacon, subliniind legătura dintre melos și cuvânt.⁴ Într-un volum omagial, muzicologul amintit face alte referiri cu privire la stilul componistic al părintelui Barbu-Bucur, remarcând nevoia unor calități vocale superioare ale psaltului care se apropie de compozițiile acestuia.⁵ Personalitatea și activitatea sa didactică, dirijorală și componistică au

² Elena Chircev, „Ipostaze ale stilului neo-bizantin. Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț de arhid. Sebastian Barbu-Bucur”, în *Amprente românești de tradiție bizantină. Studii*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 211–224; Idem, „Tradiție și modernitate în creația psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur”, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXVI, nr. 2, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2011, p. 55–65. Un interviu realizat cu părintele profesor la împlinirea vârstei de 85 de ani ilustrează concepția acestuia despre felul în care se compune monodia psaltică, vezi Elena Chircev, „Har și instruire îndelungată sau Despre compunerea muzicii psaltice”, în *Tabor*, anul IX, nr. 3, martie, 2015.

³ Dr. Constantin Catrina, „Sebastian Barbu-Bucur, compozitor și interpret de muzică psaltică”, în Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, Constantin Catrina, *Protopsalți și manuscrise muzicale de la Mănăstirea Cheia-Teleajen*, Editura SemnE, București, 2013, p. 197–220.

⁴ *Ibidem*, p. 217.

⁵ Idem, „Sebastian Barbu-Bucur, cu nevoie și închinare pentru studiul muzicii bizantine”, în *Sebastian Barbu-Bucur, octogenar*, ediție îngrijită și adnotată de prof. dr. Constantin Catrina, Editura SemnE, București, 2010, p. 132.

făcut și subiectul unei cercetări doctorale întreprinse de Ciprian Savin, discipol al părintelui, în perioada când acesta a colaborat cu Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității „Ovidiu” din Constanța⁶.

Alt compozitor cu contribuții semnificative despre care s-a amintit în literatura muzicologică este părintele Nicu Moldoveanu, discipol al lui Nicolae Lungu. Creațiile sale muzicale, predominant corale, au fost întregite de cele psaltice, redată în dublă notație (psaltică și pe portativ). Părintele Zaharia Matei, cadru didactic la Catedra de muzică și ritual a Facultății de Teologie „Justinian Marina” din București, discipol al pr. Nicu Moldoveanu, face o amplă descriere a creației muzicale psaltice a maestrului său, într-un volum omagial, apreciind caracterul simplu și curgător ale melosului, precum și încadrarea în același stil al cântării uniformizate, caracteristic viziunii profesorului Nicolae Lungu⁷. În același volum, autorul cataloghează fiecare compoziție psaltică a părintelui Moldoveanu, indicând cu precizie și locul unde poate fi găsită partitura corespunzătoare⁸.

Despre alți psalți contemporani, care s-au preocupat de înzestrarea stranelor cu cântări originale, a scris și cercetătorul Cătălin Cernătescu, în teza sa de doctorat, amintind contribuțiile acestora la îmbogățirea repertoriului irmoaselor calofonice. Muzicologul bucureștean face referiri la compoziții ale preoților Virgil Ioan Nanu și Cristian Alexandru, precum și la o traducere a unui irmos alcătuit de Gregorios Stathis, realizată de psaltul Mihai Cotigă, membru al grupului psaltic „Tronos”⁹. Într-o altă direcție de cercetare, trebuie să menționăm studiile cercetătorului Constantin Gordon, care privesc mai multe versiuni muzicale ale slujbei închinată Sfinților Martiri Brâncoveni, analizând, cu precădere, varianta alcătuită de părintele Constantin Cornel Coman în metrica bizantină¹⁰.

Articolele elogioase, pe bună dreptate, din volumele omagiale, deschid doar pentru câteva fracțiuni de timp o fereastră spre gândirea și viziunea componistică a celor amintiți în rândurile de mai sus. Cercetările punctuale asupra unor problematici specifice fac lumină și întregesc cunoașterea despre stadiul actual din acest domeniu. Însă, considerăm că, în zilele noastre, spiritul creator se manifestă plener, cu multă fecunditate, iar meșteșugul componistic se îmbunătățește din ce în ce mai

⁶ Ciprian Savin, *Cântarea psaltică românească în viziunea creatoare a părintelui arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2023.

⁷ Preot Zaharia Matei, Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu – O viață închinată slujirii lui Dumnezeu și muzicii bisericești: Omagiu la împlinirea a 80 de ani de viață, Editura Basilica, București, 2020, p. 202.

⁸ *Ibidem*, p. 213–242.

⁹ Cătălin Cernătescu, *Tradiția muzicală a irmoaselor calofonice de limbă română între secolele XVIII și XXI*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2021, p. 346–358.

¹⁰ Constantin Gordon, „Creating Hymnography in Today’s Romania: The Office of Saint Brâncoveanu”, în *Creating Liturgically: Hymnography and Music. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music*, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8–14 June 2015, p. 256–265; Idem, „Tradiție în creația imnografică a Bisericii. Slujba Sfinților Brâncoveni”, în *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, 2013–2014, vol. VII, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, 2015, p. 397–411.

mult. Repertoriile sunt diversificate, se scriu sute de pagini cu conținut muzical, iar toate acestea oferă un bun prilej pentru a cerceta roadele acestei munci în domeniul compoziției psaltice.

Prezenta cercetare se împarte în două mari secțiuni, fiecare cu mai multe capitole; prima este dedicată datelor cronologice și istorice, iar a doua se concentrează asupra analizei muzicale a repertoriului psaltic contemporan românesc.

În secțiunea istorică, vom sintetiza evoluția muzicii de tradiție bizantină pe teritoriul țării noastre, concentrându-ne pe prezentarea contribuțiilor psaltilor și slujitorilor la îmbogățirea repertoriului de strănă, diseminate fie la nivel local, fie pe o arie mult mai extinsă. Pentru elaborarea acestei secțiuni vom organiza materialul pe mai multe etape, consultând surse muzicologice cât mai actualizate. Prima dintre ele va viza compozitorii sau imnografii români care au alcătuit cântări sau texte liturgice originale în limbile slavonă și greacă. A doua etapă va consta în prezentarea contribuțiilor celor ce au alcătuit cântări în limba română, însă anterior reformei notației psaltice din 1814.

A treia etapă va consta în evidențierea aportului semnificativ al psaltilor și clericilor muzicieni la îmbogățirea repertoriului psaltic în secolul al XIX-lea. Noua notație – care a facilitat mult învățarea meșteșugului muzicii bisericești –, coroborată cu capacitatea de a tipări neumele, a generat o creștere importantă a varietății repertoriale. De roadele activității componistice și de traducere sau *românire* ale lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și alții, ne bucurăm și acum, deoarece psaltii contemporani, dornici să revitalizeze duhul autentic bizantin al acelor veacuri, au reeditat și retipărit într-un format nou și inedit, acele volume din secolul al XIX-lea, considerat unul de aur în istoria muzicii psaltice românești.

În finalul acestei secțiuni, vom aborda situația muzicii psaltice din secolul al XX-lea, axându-ne pe figura marcantă a primei jumătăți de veac, Ion Popescu-Pasărea, relevând importanța acestuia în conservarea tradiției autentice a melosului psaltic.

Ultimul capitol al acestei secțiuni constă în prezentarea succintă a revigorării tradiției bizantine după căderea comunismului. Ne-am propus să redăm, pe scurt, principalele linii sau direcții pe care le-au urmat psaltii: revalorificarea trecutului, reluarea legăturilor cu spațiul elen, reînnodarea relației dintre dascăl și ucenic și, cel mai important, revitalizarea spiritului creator, problematică abordată acum aproape un deceniu și de cercetătorul Constantin Secară.¹¹

A doua secțiune a prezentei cercetări doctorale constă în analiza muzicală a compozițiilor principalilor melurgi contemporani. Datorită repertoriului amplu, este necesar să concentrăm cercetarea doar pe cântările alcătuite în stilul stihiraric, respectiv stihirile de la vecernie și utrenie. Ne propunem să luăm în considerare doar stihirile idiomele, căci acestea au melodie proprie, oferind compozitorului mai multă libertate în alcătuirea unui discurs melodic într-un tot original. De asemenea, din considerente ce țin tot de vastitatea repertorială, ne vom orienta doar către sursele tipărite,

¹¹ Constantin Secară, „Muzica bizantină – tradiție și actualitate”, în *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*, Editura Muzicală, București, 2006, p. 11–32.

urmând a ne ocupa de cele care circulă în spațiul on-line în cadrul unor cercetări ulterioare. Secțiunea va fi împărțită în mai multe capitole, fiecare vizând un anumit compozitor sau un grup de psalți care au contribuții considerabile în acest domeniu.

Primul capitol al celei de-a doua secțiuni constă într-o scurtă prezentare a importanței ancorării într-o tradiție muzicală psaltică autentică. În același capitol am făcut precizări referitoare la terminologia folosită, pentru a face lectura analizelor mai ușor de înțeles. Am precizat apoi care sunt obiectivele cercetării, precum și metodologia folosită.

Cel de-al doilea capitol conține analiza cântărilor alcătuite de părintele Sebastian Barbu-Bucur, din două perspective: pe glasuri și în raport cu ceilalți compozitori. Primul subcapitol constă în prezentarea rezultatelor analizei, defalcate pe glasuri, urmărind relația autentic-plagal. Principala sursă o constituie cele trei volume de cântări la vecernia și utrenia sfinților români, tipărite între anii 2013-2014; din aceste lucrări vom analiza un total 403 stihiri. În al doilea subcapitol, pornind de la aceleași surse, vom căuta alte versiuni muzicale, pentru același text imnografic, în volume mai vechi.

Cel de-al treilea capitol vizează particularitățile muzicale ale stihirilor alcătuite de părintele Nicu Moldoveanu, discipol al lui Nicolae Lungu. În cazul acestuia, vom cataloga stihirile doar în funcție de glasuri. Eșantionul de analiză este considerabil mai mic față de cel precedent, însumând doar 80 de stihiri, dintre care 53 idiomele, 19 doxastice și 8 theotokice sau bogorodișne (închinare Maicii Domnului). Sursele sunt slujbele în cinstea unor sfinți, publicate la editura Patriarhiei, precum și *Noul Idiomelar*, toate cântările fiind scrise în dublă notație.

Capitolul al patrulea, împărțit în două subcapitole, tratează despre compozitorii din generația mai recentă. Pentru analiza acestor stihiri, vom păstra aceleași criterii, însă vom prezenta doar aspectele cele mai relevante ale compozițiilor acestora. Sursele muzicale sunt cele tipărite, excepție făcând slujba Sfântului Ierarh Andrei Șaguna, compusă de Cătălin Cernătescu, pe care am găsit-o și achiziționat-o în format digital.

Al doilea subcapitol vizează prezentarea foarte succintă a revalorificării slujbelor alcătuite după principiile metricii bizantine. Vom aborda maniera de lucru a diaconului Constantin-Cornel Coman, luând în considerare sursele muzicale din seria „În metrica bizantină”, și pe cea a melurghisitorului Rareș Ilie Cîmpean, membru al proiectului „Imnitor”.

Prin această cercetare dorim să demonstrăm că spiritul creator al psaltilor români s-a manifestat de timpuriu, contribuțiile la îmbogățirea repertoriului psaltic fiind semnificative și în acord cu practicile liturgice. Originalitatea lucrării de față ar consta, în primul rând, în analiza muzicii psaltice contemporane alcătuite de compozitori români, la un nivel mult mai detaliat. În al doilea rând, dorim să subliniem particularitățile compozițiilor acestora sau preferințe ale compozitorilor pentru anumite formule melodice. De asemenea, cel mai probabil, demersul analitic va releva existența unor trăsături stilistice ale noilor compoziții psaltice. Semnificativă, în acest sens, este și corelarea travaliului componistic cu realitățile socio-culturale, încercând să contextualizăm, atât cât este cu putință, contribuția melurghisitorilor.

Nădăjduim ca rezultatele analizei creației psaltice contemporane a cântăreților și melurgilor români să fie îndestulătoare pentru a răspunde întrebării inițiale: Se mai compune muzică psaltică astăzi?

SECȚIUNEA I – ASPECTE ISTORICE

APORTUL PSALȚILOR ROMÂNI LA ÎMBOGĂȚIREA REPERTORIULUI MUZICAL DE TRADIȚIE BIZANTINĂ

Încercarea de a sintetiza istoria evoluției muzicii de tradiție bizantină pe teritoriul țării noastre poate fi un demers pe cât de solicitant, pe atât de revelator și necesar în ceea ce privește înțelegerea sau interpretarea corectă a compoziției psaltice contemporane românești. Înainte de a intra, propriu-zis, în tratarea temei, ne putem pune întrebarea legitimă: de ce se cântă muzică bizantină și în ce împrejurări istorice Biserica Ortodoxă Română a moștenit acest rit? Pentru a putea contura un răspuns satisfăcător, este necesar un mic excurs în istoria relațiilor canonice dintre Biserica Ortodoxă Română și Patriarhia de Constantinopol, mergând înapoi până în secolul al X-lea. Din fericire, istoricii și bizantinologii s-au aplecat cu multă rigoare asupra acestor problematici, astfel încât, deși nu se poate oferi o dată concretă, există un consens cu privire la secolul în care Bisericile locale din spațiul românesc au adoptat, din motive pe care le vom enumera mai jos, ritul bizantin de limbă slavă sau bizantino-slav.

În acest sens, părintele Mircea Păcurariu, vorbind despre adoptarea acestui rit, amintește opinia reputatului slavist P.P. Panaitescu, și anume că „liturghia în limba slavă a putut fi introdusă la români începând cu secolul al X-lea.”¹² Motivele pentru care slavona a devenit limbă de cult au legătură cu activitatea misionară a fraților Chiril și Metodie și a ucenicilor acestora în Moravia, Boemia și Pannonia.¹³ În acea perioadă, clasa conducătoare a formațiunilor politice de pe teritoriul țării noastre era de origine slavă, de aici necesitatea de a înțelege limba cultului. Românii au fost nevoiți să preia limba slavonă, văzându-se, pe de o parte, singurii latini înconjurați de popoare slave și, pe de altă parte, neputând să aibă legături canonice nici cu Constantinopolul, nici cu Roma.¹⁴ Datorită acestei decizii, bisericile locale românești au reușit să își păstreze Ortodoxia și, totodată, au intrat sub jurisdicția canonică a Patriarhiei din capitala Imperiului Bizantin. Trebuie, totuși, menționat faptul că, deși serviciile religioase erau oficiate în limba slavonă, predica se făcea în limba română, astfel, exista o mixtură lingvistică în cult.¹⁵

¹² Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. 1, Editura Trinitas, Iași, 2004, p. 173, *conf.* Dan Gh. Teodor, *Creștinismul la est de Carpați. De la origini și până în secolul al XIV-lea*, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1991, p. 63.

¹³ Pentru mai multe detalii referitoare la misiunea fraților Chiril și Metodie și creștinarea slavilor, vezi: Pr. Prof. Mircea Păcurariu, *op. cit.*, p. 170-172; Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Cultura teologică românească: scurtă prezentare istorică*, Editura Basilica, București, 2011, p. 40; Pr. Prof. Dr. Emanoil Băbuș, *Bizanțul – istorie și spiritualitate*, Editura Sophia, București, 2010, p. 332-248; Pr. Prof. Dr. Viorel Ioniță (coord.), *Istoria bisericească universală: manual pentru facultățile de teologie din Patriarhia Română*, vol. 1, Editura Basilica, București, 2019, p. 559-576.

¹⁴ Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Cultura teologică românească: scurtă prezentare istorică*, Editura Basilica, București, 2011, p. 41.

¹⁵ Titus Moisesescu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1985, p. 20.

În ceea ce privește cântarea bisericească, formarea ritului bizantino-slav nu a însemnat un nou limbaj muzical, ci preluarea melosului bizantin cadrat pe cerințele limbii slavone.¹⁶ Cu toate acestea, limba greacă nu a fost înlocuită, ci a coexistat cu celelalte, dovadă fiind, după cum vom vedea, sutele de manuscrise cu conținut teologic și muzical aflate pe teritoriul țării noastre. Prezența muzicii bizantine în bisericile românești a început să fie și mai evidentă cu trecerea timpului, datorită înființării a noi mănăstiri – care aveau greci în componența obștii. Important de amintit este faptul că, odată cu geneza statelor feudale din Țara Românească și Moldova, s-au statornicit și relațiile diplomatice cu Patriarhia de Constantinopol și cu mănăstirile athonite.¹⁷

¹⁶ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Tezaur muzical românesc de tradiție bizantină: Sfântul Constantin Brâncoveanu – ctitor al românilor cântărilor psaltice*, Editura Basilica, București, 2014, p. 16.

¹⁷ În epoca medievală, voievozii Țărilor Române au consolidat relațiile diplomatice și canonice cu Patriarhia Ecumenică și cu mănăstirile athonite prin donații, ctitorii și închinarea unor biserici de pe teritoriul lor. Dependența canonică de Constantinopol asigura continuitatea apostolică a mitropoliilor înscăunați, iar contactul cu Sfântul Munte consolida puntea de legătură cu tradiția autentică a ritului și, mai ales, a spiritualității bizantine sau răsăritene. Pentru mai multe detalii cu privire la relații dintre Mitropoliile Țărilor Române cu Athosul, a se vedea: Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. I, Editura Trinitas, Iași, 2004, p. 377-385, 541-553; Pr. Prof. Dr. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Editura Trinitas, Iași, 2006, p. 224-252.

CAPITOLUL 1. CONTRIBUȚII ROMÂNEȘTI LA ÎMBOGĂȚIREA REPERTORIULUI PSALTIC ÎN PERIOADA MEDIEVALĂ

1.1. Portretul melurgului – sinteza între teoria și practica muzicii eclesiastice

Înainte de a prezenta contribuția psaltților români la dezvoltarea repertoriului muzical psaltic, este necesar să facem o succintă expunere, fără pretenții de exhaustivitate, a demersului compo-nistic în Arta Psaltică, expunând, totodată, principalele trăsături ale compozitorului de melos bizan-tin, așa cum sunt ele amintite în cele mai importante tratate din istoria muzicii psaltice.

Termenul de *compoziție* sau *compozitor* în tradiția bizantină comportă alte înțelesuri decât cele cu care suntem obișnuiți atunci când facem referire la principalii exponenți ai muzicii culte oc-cidentale. În această ordine de idei, ne putem întreba: Cine putea fi compozitor de muzică biseri-cească? Care erau principalele competențe pe care trebuia să le dobândească? Un studiu edificator în acest sens ni-l oferă muzicologul Nicolae Gheorghită,¹⁸ prin care reușește să ne introducă, atât cât este posibil, în laboratorul de compoziție al protopsaltților medievali. Acesta face o afirmație în lu-mina căreia putem înțelege mai bine perspectiva pe care o aveau dascălii asupra sistemului de notație bizantin, și anume că, în vechime, melurgii Evului Mediu apelau la notație pentru a conserva ceea ce deja știau, pe când, în zilele noastre, procedeul este invers.¹⁹ Pentru ca un psalt din vechime să poată alcătui cântări, îi era absolut necesară o bază solidă de formule melodice specifice fiecărui idiom în parte, iar depozitarea și accesul se făceau, în mod evident, cu ajutorul memoriei – practică ce era specifică și mediului apusean, nu numai celui răsăritean. Cum se dobânda această vastă arhivă de formule? Prin ucenicie, prin consecvența cu care un discipol reușea să asimileze tradiția orală tran-smisă de maestrul său, iar acest demers mnemotehnic presupunea dedicarea unei perioade îndelun-gate de timp.

Foarte relevant pentru percepția diacronică a competențelor pe care trebuie să și le însușească un aspirant la slujirea componisticii în Arta Psaltică este studiul muzicologului grec Achilleas Chal-daeakis, *The Figures of Composer and Chanter*.²⁰ Acesta amintește afirmațiile autorilor de tratate ale

¹⁸ Nicolae Gheorghită, „From neuma to performance or On the Process of Composition in Byzantine Music”, în *Musi-cal crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient*, Editura Muzicală, Bucharest, 2015, p. 31–58.

¹⁹ *Idem*, p. 32.

²⁰ Achilleas Chaldæakes, „The figures of composer and chanter in Greek Psaltic Art”, în *Composing and Chanting in the Orthodox Church. Proceedings of the second International Conference on Orthodox Church Music*. University of Joensuu, Finland 4-10 June 2007, Finland, 2009, p. 267-301.

muzicii bizantine din secolele XVI-XIX: Gavriil Ieromonahul²¹, Manuel Chrysaphes²² și Chrysanthos de Madytos²³. Acești trei teoreticieni marcanți ai istoriei Artei Psaltice fac un portret al compozitorului de muzică bisericească, subliniind competențele indispensabile pentru ducerea la bun sfârșit a oricărui demers componistic. Totodată, aceștia fac distincție clară între compozitor și interpret, fiecare având atât competențe specifice, cât și multe atribute comune. Muzicologul grec menționează șase competențe ce se regăsesc în tratatul scris de Ieromonahul Gavriil în secolul al XV-lea, grupându-le în trei categorii. Primele trei au ca numitor comun cunoașterea notației muzicale: „abilitatea de a scrie după dictare, competența de a scrie muzică fără a apela la nicio carte de referință și capacitatea de a scrie imediat și fără greșală orice melos auzit.”²⁴ Alte două calități fac referire la abilitățile vocale ale psaltilor, și anume intonația corectă și eufonia, iar ultima dintre acestea este competența de a alcătui cântări noi.²⁵

Tot în această ordine de idei, Manuel Chrysaphes enumeră șase caracteristici ale psaltului, în dubla sa calitate de interpret și compozitor, ele fiind asemănătoare cu cele amintite mai sus. Melurgul trebuie să aibă capacitatea de a compune, utilizând corect *thesisurile*; să fie destul de abil în a nu urma orbește scriitura din alte cărți; să poată cânta orice la prima vedere, fără a studia în prealabil; să aibă abilitatea de a nota după dicteu ce aude la alți interpreți; să alcătuiască noi cântări la cererea altora sau la propria inițiativă; și nu în cele din urmă, să aibă discernământ în a judeca valoarea altor compoziții – însușire ce exprimă stadiul cel mai înalt al excelenței în meșteșugul Artei Psaltice.²⁶ Pe bună dreptate, muzicologul grec Achilleas Chaldaeakes se întreabă, în studiul său, pe cine descriu aceste calități, pe compozitorul de muzică bisericească sau pe interpret? Răspunsul ar fi că, în viziunea teoreticianului Manuel Chrysaphes, coroborată cu cea enunțată de episcopul Chrysanthos de Madytos – care nuanțează, în tratatul său, trăsăturile psaltilor – se referă la o singură persoană ce este atât interpret, cât și compozitor. Această dihotomie, afirmă cercetătorul grec, completează imaginea perfectă a dascălului din Arta Psaltică, „ceea ce corespunde muzicologului ideal al zilelor noastre.”²⁷

În spațiul românesc, găsim câteva frânturi despre ceea ce presupune, în profunzime, vocația de compozitor în Arta Psaltică. De pildă, Anton Pann în *Bazul Teoretic și Practic al muzicii bisericești* (1845) face o succintă descriere a calităților de care dau dovadă psaltii desăvârșiți în meșteșugul psaltichiei. Acesta enumeră la rândul său tot șase caracteristici foarte asemănătoare cu cele

²¹ Christian Hannick, Gerda Wolfram, *Gabriel Hieromonachos, Abhandlung über den Kirchengesang*, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. I, Wien, 1985.

²² Dimitri E. Conomos, *The treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on Certain Erroneous Views That Some Hold About it*, text, translation and commentary by Dimitri E. Conomos, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. II, Wien, 1985.

²³ Chrysanthos, Panagiōtēs G. Pelopidēs, *Great theory of music*, traducere de Kaitē Rōmanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010.

²⁴ Achilleas Chaldaeakes, „The figures of composer and chanter in Greek Psaltic Art” în *op.cit.*, p. 268.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p. 269.

menționate în tratatul lui Manuel Chrysaphes.²⁸ Informații disparate se regăsesc și în interviurile acordate de arhid. Sebastian Barbu-Bucur, personalitate proeminentă a muzicologiei bizantine, profesor și dirijor al grupului psaltic *Psalmodia* și compozitor a peste 1500 de pagini cu conținut muzical psaltic.²⁹ Întrebat fiind despre competențele necesare unui psalt ce dorește să contribuie la îmbogățirea repertoriului psaltic de strănă, arhid. Sebastian Barbu-Bucur a trecut în revistă câteva dintre atributele fundamentale care alcătuiesc portretul ideal al compozitorului de melos bizantin. În acest sens, se poate observa că punctul principal de pornire este buna stăpânire a cântării practice sau aplicate la strănă, ceea ce presupune, în linii mari, capacitatea de a improviza pe texte imnografice diferite melosul potrivit. Acest demers nu este unul facil, dimpotrivă, el presupune cunoașterea temeinică a celor trei stiluri: *irmologic*, *stihiraric* și *papadic*. Toate acestea sunt conjugate cu posesia unei palete bogate de formule melodice specifice fiecărui glas în parte.

Totodată, această pregătire de natură teoretică este imperios necesară a fi întregită cu parcurgerea unui corpus generos de literatură muzicală psaltică, atât prin studiul partiturilor³⁰, cât și prin audiții – am putea completa. În același interviu, părintele arhidiacon a mai evidențiat un aspect deosebit de relevant pentru compoziția psaltică, și anume că psaltul trebuie să fie un bun cunoscător al *teologiei cântării*. Prin urmare, acesta trebuie să fie sensibil la adevărurile de credință ce se rostesc prin mijlocirea textelor, astfel încât să poată reda cu fidelitate, în plan muzical, ideile cele mai înălțătoare.³¹

1.2. Compozitori de muzică bizantină în limba greacă și slavonă

1.2.1. Filotei, monahul de la Cozia

Aplecarea cercetătorilor către manuscrisele slave de redacție medio-bulgară, la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a revelat contribuția la îmbogățirea imnografiei slujbei Utreniei a monahului Filotei – viețuitor la mănăstirea Cozia, după retragerea din dregătoria de logofăt în timpul domniei lui Mircea cel Bătrân. Cunoscute generic sub denumirea de *pripeale*, aceste alcătuiuri imnografice sunt definite ca stihiri sau tropare, precedate de stihuri alese din psalmi de Nichifor Blemmydes. *Pripealele* sunt precedate de polieleu și se cântă la Praznicele Împărătești, la sărbătorile închinare Maicii Domnului, precum și la celebrările în cinstea unor sfinți mai importanți.³²

²⁸ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Tipografia proprie, București, 1845, p. 6.

²⁹ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, Constantin Catrina, *Protopsalți și manuscrise muzicale de la Mănăstirea Cheia-Teleajen*, Editura SemnE, București, 2013, p. 221-259. În paginile menționate care fac cuprinsul unui studiu intitulat „Aspecte stilistice ale monodiei de tradiție bizantină”, părinte Barbu-Bucur a invitat cititorul în laboratorul său de compoziție psaltică, din care a expus cerințele necesare pentru cel ce dorește să alcătuiască corect cântările psaltice și, totodată, a oferit o metodă de abordare analitică a discursului melodic pe care l-a compus, evidențiind aspectele cele mai semnificative în cazul fiecărei lucrări în parte.

³⁰ Elena Chircev, *Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină*, Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 58.

³¹ Ibidem.

³² *** *Dicționar de muzică bisericească românească*, Basilica, București, 2013, p. 673.

Opera monahului Filotei a fost abordată atât din punct de vedere lingvistic, de către specialiștii slaviști, cât și muzicologic.³³ În literatura de specialitate din spațiul românesc al secolului trecut a existat un consens cu privire la faptul că Filotei nu a scris doar textul imnografic, ci a alcătuit și melosul, care s-ar fi transmis pe cale orală, până când a fost notat în secolul al XIX-lea.

În zilele noastre, există păreri divergente față de ceea ce se știa până acum despre calitatea de melurg a fostului dregător muntean. Muzicologul Costin Moisil, într-o notă de subsol, afirmă că Filotei ar fi compus doar textele imnografice, nu și melosul.³⁴ Tot acolo, amintește de studiul cercetătorului Dávid Pancza în care analizează atât textul, cât și melodia *pripealelor*, precum și circulația acestora în alte comunități creștine slave și, implicit, metamorfozele melosului în funcție de stilul regional.³⁵ Despre aceeași problemă tratează și cercetătoarea Gabriela Ocneanu³⁶ într-un studiu important, ce aduce multă lumină asupra creației imnografice a monahului Filotei. Pentru capitolul de față, este relevantă o privire comparată a celor două studii, deoarece se pot observa diferențele de percepție și de receptare a modului în care *pripealele* au circulat în întregul spațiu cultural de limbă slavă și, totodată, maniera în care a fost transmis melosul ce împodobește textele imnografice.

În studiul său, Gabriela Ocneanu notează, plecând de la studiul episcopului cărturar Tit Simedrea, că *pripealele* lui Filotei se găsesc în 13 manuscrise din fondul BAR, de redacție medio-bulgară, în care este precizat și numele compozitorului.³⁷ De asemenea, alte 12 manuscrise, nota slavistul Tit Simedrea, se găsesc în fondurile bibliotecilor din străinătate, iar Gabriela Ocneanu completează informația, menționând că numărul acestora a crescut la 40.³⁸ Pe de altă parte, Dávid Pancza se

³³ Tit Simedrea, „Les „Pripela” du moine Philothee. Etude - texte - traduction”, *Romanoslavica*, nr. XVII, 1970, p. 183–225; G. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 2, Editura Muzicală, București, 1979, p. 269–292; Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul româniei: în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 26–27; V. Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 2, Acad. de Muzică, 1997, p. 40–41; Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, „Pripealele lui Filotei monahul și răspândirea lor în lumea ortodoxă”, *Revista Artes*, vol. 9–10, 2010; Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, „New Results on the Transmission of Filothej’s Pripjiala”; David Pancza, „The Filotean Pripela. Analysis of text and melody” în Ivan Moody, *Unity and variety in orthodox music: theory and practice: proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 6 - 12 June 2011*, Publications of the International Society for Orthodox Church Music 4, International Society for Orthodox Church Music, Joensuu, 2013, p. 471–484.

³⁴ Costin Moisil, *Geniu românesc vs. tradiție bizantină: imaginea cântării bisericești în muzicologia românească*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 120, nota de subsol 20.

³⁵ Dávid Pancza, „The Filotean Pripela. Analysis of text and melody”, în *Unity and Variety in Orthodox Music: Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music* (ed. Ivan Moody, Maria Takala-Roszczenko), University of Eastern Finland, The International Society for Orthodox Church Music, Joensuu, 2013, p. 471–484.

³⁶ Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, „Pripealele lui Filotei monahul și răspândirea lor în lumea ortodoxă”, p. 123–139; Gabriela Ocneanu, „New Results on the Transmission of Filothej’s Pripjiala”, în *Church, state and nation in Orthodox Church music: proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music*, Ivan Moody, Maria Takala-Roszczenko, University of Joensuu, Finland, 8–14 June 2009, Publications of the International Society for Orthodox Church Music no. 3, International Society for Orthodox Church Music, Joensuu, 2010, p. 191–202.

³⁷ Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, „Pripealele lui Filotei monahul și răspândirea lor în lumea ortodoxă”, p. 125.

³⁸ *Ibidem*, p. 125, nota 13.

rezumă la precizarea că, în secolele XVI-XVII, s-a statornicit o colecție de tropare completă și normativă, ce s-a răspândit în manuscrisele vremii, de la cele sârbești, românești, rutene până la cele rusești.³⁹ Totodată, acesta ridică o ipoteză, pe care o amintește și Costin Moisil, anume că „textul refrenelor în Ath 928 (fără nicio mențiune a lui Filotei) diferă puțin față de *pripealele* filoteene. Acesta a fost, probabil, un strat mai timpuriu al tradiției, din care s-a inspirat Filotei ca un punct de plecare pentru redactarea și completarea grupului său de refrene”(trad. n.).⁴⁰ Același cercetător afirmă că *pripealele* nu sunt foarte răspândite astăzi în cultul celorlalte Biserici de tradiție slavă, adică în Biserica rusă, sârbă sau bulgară, mai ales după reforma nikoniană. Creația imnografică a lui Filotei rămâne prezentă în cultul Bisericii rutene și românești, dar combinate cu *mărimurile* monahului Macarie.⁴¹

Pe lângă paternitatea imnografică, lui Filotei i s-a adăugat și calitatea de compozitor al melosului ce s-a transmis pe cale orală până în secolul al XIX-lea, când a fost scris în notație hrisantică de marii clasici ai Artei Psaltice din țara noastră. Această ipoteză a câștigat adepți, dar și contestatari. Argumentele ce confirmă ipoteza au fost oferite de episcopul Tit Simedrea și reamintite de Gabriela Ocneanu. Cercetătoarea reiterează câteva dintre presupunerile ce au fost ridicate în secolul trecut de muzicologii preocupați de această problemă, și anume că „primul manuscris în care textul pripealelor lui Filotei este însoțit de notație muzicală este stihirul «kriukovâi», datând din anul 1437”⁴², manuscris ce face parte din patrimoniul Bibliotecii Sergheevska Lavra de pe lângă Moscova. Adaugă alte surse cu conținut muzical ce conțin și *pripealele*, fără a fi menționat autorul, respectiv ms. 10846 din 1676 și ms. 10845 din anul 1684, ambele de la B.A.R.⁴³, ele fiind scrise în Galiția, la Schitul Mare. Mai departe, cercetătoarea compară textele imnografice cu cele din ms. BAR 101, unde este specificat monahul Filotei ca autor al *pripealelor*, și merge mai departe, analizând melosul în notație kieveană cu ceea ce au notat compozitorii români clasici ai secolului al XIX-lea. Autoarea studiului subliniază că există similitudini, iar diferențele ce apar sunt evidente și cauzate de modul în care au fost transmise prin intermediul tradiției orale, presupunând că și cei ce le-au conservat în notația kieveană, au făcut-o plecând de la ce au auzit.⁴⁴

Un aspect interesant pe care îl relevă studiul lui Dávid Pancza și care completează într-o oarecare măsură imaginea despre muzica *pripealelor* monahului Filotei este acela că melosul se găsește în manuscrisele cu conținut muzical, atât în forma *argon* sau pe larg, cât și *syntomon*, adică pe scurt. Ele pot fi regăsite în tradiția muzicală ruteană, iar autorul demonstrează că există similitudini la nivelul discursului între variantele rutene și românești, cu precădere în varianta scurtă a melosului.

³⁹ Dávid Pancza, *op. cit.*, p. 472.

⁴⁰ „The text of the refrains in Ath 928 (with no reference to Filotei) differs slightly from the later Filotean *pripēla*. This was probably an older layer of tradition, used by Filotei as a starting point for redacting and completing his definitive system of refrains.” (Dávid Pancza, *op. cit.*, p. 472.)

⁴¹ *Ibidem* p. 472-473.

⁴² Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, *op. cit.*, p. 126.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 129.

Trebuie menționat că autorul folosește ca termen de comparație variantele românești alcătuite în stilul cunțan și cel de Blaj, pe care le consideră ca făcând parte din tradiția autohtonă pre-hrisantică.⁴⁵ Acesta subliniază că asemănările dintre cele două tradiții, ruteană și română, nu sunt întâmplătoare și nici surprinzătoare, deoarece există o sumedenie de alte exemple, ce se bucură de același izvor al tradiției.⁴⁶ Autorul studiului concluzionează că „melodiile din diferitele surse rutene și românești pre-hrisantine din secolul al XVII-lea până în prezent, sunt bazate pe un arhetip comun, construit pe motive melodice din glasul I *bulgăresc*.” (trad. n.)⁴⁷ Cu alte cuvinte, nu s-a ajuns la o concluzie definitivă cu privire la geneza sau originea melosului *pripealelor*, atât în tradiția muzicală consemnată în notația kieveană, cât și în cea psaltică. De aceea, unii consideră necesară aprofundarea problemei prin punerea în paralel a mai multor surse manuscrise ce conțin textele imnografice și melosul.

1.2.2. *Evstatie, protopsaltul Putnei*

Despre personalitatea marcantă a protopsaltului și compozitorului medieval Evstatie, precum și despre importanța mănăstirii Putna în dezvoltarea culturii românești, s-a scris foarte mult în istoriografia muzicală, atât din secolul trecut, cât și în zilele noastre. Această mănăstire și obștea ei au fascinat muzicologi importanți, precum și lingviști sau slaviști de renume. Prin urmare, atenția sporită asupra fenomenului muzical de la ctitoria ștefaniană a generat multă literatură istoriografică și muzicologică, încercându-se, pe de o parte, conturarea unei biografii a protopsaltului Evstatie și, pe de altă parte, sublinierea importanței compozițiilor sale pentru istoria muzicii românești medievale, și nu numai. Trebuie menționat că manuscrisele putnene au fost cercetate încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dintr-o perspectivă lingvistică, criptogramele sale fiind cele ce au trezit interesul cercetătorilor Emil Kaluzniacki (1883) și A. I. Iațimirskii (1901)⁴⁸. Tot în această ordine de idei, cele șase studii ale profesoarei de filologie slavonă Anne E. Pennington, coroborate cu cercetările muzicologice întreprinse de Dimitri Conomos au devenit un opus de referință – pentru cei interesați de muzica ecleziastică a Moldovei medievale – publicat în ediție bilingvă.⁴⁹

În cea de-a doua jumătate a secolului trecut, o parte din manuscrisele putnene au fost valorificate prin reeditarea acestora într-o colecție intitulată *Izvoare ale muzicii românești*, în trei

⁴⁵ Dávid Pancza, *op. cit.*, p. 481.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 483.

⁴⁷ „The melodies in various Ruthenian and pre-Chrysantine Romanian sources from the 17th century to the present day are based on one common archetype, built up of motifs from the „Bulgarian” 1st mode.” *Ibidem*, p. 484.

⁴⁸ Emil Kaluzniacki, „Contribuții privind scrierea secretă mai veche a slavilor” și A. I. Iațimirskii, „Șase articole despre scrierea slavă și rusă” în Cornel Buescu, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, vol. I, Colecția Izvoare ale Muzicii Românești, vol. X, Editura Muzicală, București, 1985.

⁴⁹ A. Pennington, T. Moisescu, *Music in Medieval Moldavia, 16th Century*, Musical Publishing House, 1985. Alte volume folositoare ce oferă o perspectivă inedită a legăturii dintre muzică și puterea politică din Țările Române în Evul Mediu sau binomul muzică-societate din aceeași perioadă până în zorii României Moderne sunt: Eduard Rusu, *Muzica și puterea politică în Moldova și Țara Românească, secolele al XV-lea – al XVIII-lea*, colecția Historica, cuvânt înainte de Ștefan S. Gorovei, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2021, 582p; Claudiu Neagoe, *Muzică și societate în Țara Românească și Moldova (1550-1830)*, Editura Istros a Muzeului Brăilei, Brăila, 2008, 234p.

abordări: *documenta*, *studia* și *transcripta*. Prin acest demers, Titus Moiescu, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și alți muzicologi pasionați de melosul de tradiție bizantină au pus la dispoziția tuturor documente prețioase, care, prin analiza coerentă a conținutului muzical, vor contura o imagine cât mai completă a cântării psaltice din Moldova secolelor XVI-XVII. Aceste volume sunt precedate de studii introductive consistente ce relevă detalii importante cu privire la personalitatea lui Evstatie și activitatea culturală a *Școlii muzicale de la Putna*. Pe lângă aceste studii, sunt foarte relevante și de mare ajutor în demersul nostru, tabelele ce expun proveniența, paternitatea și circulația cântărilor cuprinse în Antologhioanele putnene⁵⁰.

În zilele noastre, se constată o trezire a interesului pentru ceea ce a însemnat contribuția lui Evstatie, fapt ce a dus la reevaluarea unor opinii perpetuate cu o anumită rigoare axiomatică. Muzicologul Costin Moisil privește diacronic modul în care muzicologia românească s-a aplecat asupra mănăstirii Putna și obștii sale, subliniind faptul că s-au strecurat mai multe informații eronate, fără a fi fundamente pe izvoare clare și concludente.⁵¹ Această situație a generat două perspective divergente, una ce a rezultat din cercetarea muzicologilor români, aflați mereu în căutarea unei sincronizări cu rezultatele colegilor de breaslă străini, iar alta ce a decurs din prezentarea sistematizată și sintetică a dicționarilor de specialitate. Acestea din urmă nu s-au bucurat de o verificare temeinică a informațiilor expuse, ci au fost preluate aproape identic – cu mici variațiuni, uneori nefundamentate pe izvoare certe – de către cei care au alcătuit lexicoanele.⁵²

În lumina noilor investigații, muzicologii au înțeles că o cauză esențială ce a condus la conțurarea unei imagini bivalente a protopsaltului Evstatie și a *Școlii muzicale de la Putna*, a fost politica regimului comunist, în timpul căruia s-au făcut cele mai multe investigații pe manuscrisele putnene. Acest demers a fost posibil din dorința de a se contura imaginea unui Ev Mediu românesc înfloritor, caracterizat de o bogăție culturală ce a contribuit esențial la dezvoltarea istoriei muzicii, atât locale, cât și universale.⁵³ Cu toate acestea, deși pelicula incertitudinilor istorice a fost îndepărtată de pe tabloul lui Evstatie și a fenomenului muzical putnean, nu se poate nega contribuția obștii monahale la îmbogățirea repertoriului muzical românesc, prin înzestrarea stranelor cu manuscrise frumos și

⁵⁰ Trebuie semnalată apariția unui volum de excepție ce conține în ediție *facsimil* manuscrisul lui Evstatie din 1511: Cuviosul Evstatie Protopsaltul de la Putna, *Antologhionul de la 1511: primul manuscris muzical românesc. Studii și facsimil*, Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Mănăstirea Putna, 2024. Interesul pentru moștenirea culturală și muzicală a Școlii de la Putna s-a concretizat în cercetări importante, ce au întregit pleiada celor ce s-au preocupat melosul și de arta caligrafică a manuscriselor psaltice. Arhidiaconul Avraam Bugu a descoperit activitatea câtorva psalți și scribi care au avut o contribuție în propășirea moștenirii putnene: monahul Pafnutie, ieromonahul Vasilie și monahul Isachie. Pentru mai multe detalii, vezi: Arhidiacon Avraam Bugu, „Monahul Pafnutie, protopsalt și caligraf al Mănăstirii Putna” în *Cuviosul Eustatie Protopsaltul și Școala muzicală de la Putna. Studii și articole*, Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Mănăstirea Putna, 2023, p. 259-266; Arhidiacon Avraam Bugu, „Doi muzicieni necunoscuți ai școlii medievale putnene: ieromonahul Vasilie și monahul Isachie”, în *Cuviosul Eustatie Protopsaltul...*, ed. cit., p. 279-286.

⁵¹ Costin Moisil, „Școala de la Putna: o realitate, două înfățișări”, în *International Musicology Congress, 3rd Edition, 28 to 30 October 2016, Timișoara, Romania*, vol. 1, nr. 3, ed. Veronica Laura Dăneș, Editura Eurostampa, 2016.

⁵² *Ibidem*, p. 143-144.

⁵³ Nicolae Gheorghiu, „Cercetările de muzicologie bizantină în România totalitară”, în *Muzica*, nr. 7/2015, p. 49.

minuțios elaborate, cu ajutorul cărora s-au perpetuat creațiile marilor compozitori bizantini, precum și compozițiile psaltilor și protopsaltilor autohtoni.

În acest sens, creațiile muzicale ale protopsaltului Evstatie, pe care le regăsim în manuscrisele elaborate la Mănăstirea Putna, au circulat, mai cu seamă, în spațiul slav, pentru o perioadă relativ scurtă de timp. Cele două manuscrise olografe ale protopsaltului moldovean conțin aproximativ 186 de cântări liturgice originale⁵⁴, atât în limba slavonă, cât și greacă, ponderea cea mai mare având-o cele din urmă. De asemenea, manuscrisele valorifică foarte multe cântări dintre cele compuse de marii Maistori ai Artei Psaltice, din epoca calofoniei – perioadă considerată a fi printre punctele culminante ale dezvoltării melosului psaltic⁵⁵ – printre aceștia numărându-se Sf. Ioan Cucuzel, Manuel Chrysaphes, Ioannes Lampadarios Kladas și mulți alții. În ceea ce privește utilitatea acestor manuscrise, există ipoteza că acestea ar fi fost de uz personal, la chilie, și au fost întrebuințate ca material didactic în predarea melosului psaltic ucenicilor.⁵⁶

În cele ce urmează, ne vom concentra atenția doar asupra compozițiilor lui Evstatie și circulația acestora în manuscrisele putnene din epocă. Titus Moisescu s-a aplecat cu multă dedicare asupra creației protopsaltului putnean, catalogând întreaga operă a sa. Analizând conținutul muzical al manuscriselor amintite, acesta a trasat câteva direcții de interpretare a muzicii lui Evstatie, reliefând o seamă de particularități de țin de forma și stilistica melosului putnean. Muzicologul Nicolae Gheorghiu îl alătură pe Evstatie Protopsaltul lui Manuel Chrysaphes, în calitate de compozitor a nouă chinonice, subliniind că activitatea sa muzicală și cea a Școlii putnene, „impune o artă prin care, pe de o parte, se continuă marea tradiție bizantină, iar pe de altă parte, se reflectă o practică unitară cu amprente regionale.”⁵⁷

În lumina noilor cercetări, muzicologii contemporani au încercat să demitizeze, într-o oarecare măsură, fenomenul muzical de la Mănăstirea Putna și pe principalul său exponent, în acord cu ceea ce oferă manuscrisele și observațiile pe care colegii omologi din Occident le-au ridicat în privința scopului și circulației manuscriselor cercetate. Circulația cântărilor alcătuite de Evstatie a fost urmărită și de muzicologul Yevghenia Ignatenko, iar cercetarea sa este relevantă, cel puțin, pentru a se

⁵⁴ Muzicologul Costin Moisil afirmă, într-o notă de subsol, că numărul ar putea fi sensibil mai mic, deoarece anumite cântări sunt identice, iar altele pot fi grupate într-o categorie de răspunsuri liturgice. Pentru mai multe detalii, vezi Valentina Sandu, Nicolae Gheorghiu, *Noi istorii ale muzicilor românești. [Vol.] 1, De la vechi manuscrise până la perioada modernă a muzicii românești*, vol. 1, Editura Muzicală, București, 2020, p. 26, nota de subsol 38.

⁵⁵ Maria Alexandru, „Calofonia de tradiție bizantină în Școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul”, în *Analele Putnei*, vol. XI, nr. 1, Centrul de Cercetare și Documentare, 2015, p. 486.

⁵⁶ A. Pennington, T. Moisescu, *Music in Medieval Moldavia, 16th Century*, Musical Publishing House, 1985, p. 100, Cf. C. Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse: studii de muzicologie bizantină*, Editura Muzicală, București, 2012.

⁵⁷ Nicolae Gheorghiu, *Chinonicul dominical în epoca post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Editura Sophia, București, 2009, p. 53.

demonstra legăturile dintre comunitățile ortodoxe din Moldova, respectiv obștea mănăstirii Putna, și cele ucrainene și bielorusse.⁵⁸

1.2.3. Iovașcu Vlahul

Din nefericire, secolul al XVII-lea nu este la fel de prezent în istoriografia muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul Țărilor Române, în sensul în care se remarcă veacurile vecine: al XVI-lea și al XVIII-lea. Ozana Alexandrescu, a cărei cercetare doctorală s-a concentrat pe acest secol, considerându-l a fi o perioadă de tranziție⁵⁹, atestă că „activitatea legată de muzica liturgică se desfășoară cu precădere în Țara Românească.”⁶⁰ Despre același secol, părintele Sebastian Barbu-Bucur afirmă că principala preocupare a psaltilor sau copiștilor este de a scrie „colecții de cântări, în exclusivitate în limba greacă, necesare mănăstirilor, mitropoliilor și bisericilor domnești.”⁶¹ Însă, este important de menționat că în această perioadă începe procesul de naționalizare a cântării, în sensul în care, în timpul domniei lui Vasile Lupu și Matei Basarab, există mărturii despre cântarea în limba română⁶² la strana din stânga a bisericilor domnești.

Din răstimpul acestui veac, iese în evidență un protopsalt melurg, ale cărui compoziții în limbă greacă au circulat în spațiul românesc și cel elin: Iovașcu Vlahul. Despre acesta există mărturii că a ucenicit pe lângă protopsaltul și renumitul compozitor Gherman Neon Patron, pe vremea când acesta din urmă a venit în Țara Românească după anul 1644⁶³. Părintele Sebastian Barbu-Bucur notează ca perioadă în care Iovașcu Vlahul a activat înspre finele veacului al XVII-lea, respectiv între anii 1670-1700.⁶⁴ Părintele expune pe larg compozițiile protopsaltului Iovașcu Psaltul, precum și circulația acestora în alte manuscrise⁶⁵. Așadar, aflăm că acesta a compus o *Doxologie* în ehul al IV-

⁵⁸ Yevgeniya Ignatenko, „Protopsaltul Evstatie de la Putna's *Cherubic Song* of the plagal of the first mode in Ukrainian and Belarusian musical manuscripts”, în *Cuviosul Eustatie Protopsaltul și Școala muzicală de la Putna. Studii și articole*, Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Mănăstirea Putna, 2023, p. 221-234; Yevgheniya Ignatenko, „Moldavian and Ukrainian-Belarusian Church Chant Traditions: Common Repertoire”, în *Cuviosul Eustatie Protopsaltul...*, ed. cit., p. 421-431.

⁵⁹ Ozana Alexandrescu, *Secolul al XVII-lea. Perioadă de tranziție în evoluția muzicii de tradiție bizantină în Țările Române* (teză de doctorat), coord. șt. dr. Gheorghe Firca, Editura Academia Română. Institutul de Arte „G. Oprescu”, București, 1993, 303p dactilo.

⁶⁰ Ozana Alexandrescu, „Autori și copiști ai muzicii de tradiție bizantină în secolele XVII-XVIII”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. VIII, mai 2004, Centrul de Studii Bizantine Iași, p. 86.

⁶¹ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, p. 30.

⁶² Ibidem.

⁶³ Data este menționată de monahul Filotheu Bălan în: *Calofonicon paisian. Irmologhion Calofonicon Paisian. Kratimi Calofonice sec. XIV-XVII. Rânduiala paisiană a bramului*, Editura Sophia, București, 2024, p. 836. Datele în care a început ucenicia sunt diferite în sursele care amintesc această filiație didactică. Ozana Alexandrescu indică perioada 1664-1669, după însemnările găsite într-un manuscris, în Ozana Alexandrescu, „Autori și copiști...”, ed. cit., p. 87. Părintele Nicu Moldoveanu indică ca probabilitate anul 1672, în Nicolae Moldoveanu, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁴ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁵ Părintele Sebastian Barbu-Bucur notează un total de 35 de manuscrise, la care îl adaugă pe cel indicat de J. Raasted și unul de N. Moldoveanu, în Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, p. 174; iar cercetătorul Vasile Vasile amintește și de un manuscris pe care îl menționează Ozana Alexandrescu în teza sa de doctorat, în Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 2, Editura Interprint SRL, București, 1997, p. 52.

lea, pe care o întâlnește în 25 de alte manuscrise la care adaugă pe cel descoperit de Nicu Moldoveanu, sursele pornind de la anul 1688 și ajungând până la anul 1804.⁶⁶ Bizantinologul continuă lista cu un *Sfinte Dumnezeule*, compoziție prezentă în 26 de manuscrise în două variante: pe larg și pe scurt. În sursele cercetate găsește un heruvic, un chinonic duminical, patru irmoase calofonice și un polieleu *Cuvânt bun*, ce se cântă la sărbătorile închinare Maicii Domnului.⁶⁷

Activitatea componistică a protopsaltului Curții Ungrovlahiei, în perioada de domnie a lui Șerban Cantacuzino, a fost revăzută și reanalizată cu precădere în ceea ce privește irmoasele calofonice⁶⁸ de către profesorul și cercetătorul Cătălin Cernătescu. Acesta lămurește, într-o primă fază, o confuzie ce s-a perpetuat de-a lungul timpului în scrierile muzicologice de specialitate, anume că Iovașcu Vlahul ar fi fost una și aceeași persoană cu Ioan Vlahul⁶⁹. Acesta din urmă a fost identificat ca fiind Iosif, protopsaltul Mănăstirii Neamț, care a activat în secolul următor. Dintre cele patru irmoase calofonice care sunt amintite de părintele Sebastian Barbu-Bucur și indicate ca aparținând lui Iovașcu Vlahul, doar unui singur irmos îi poate fi demonstrată paternitatea prin confruntarea a mai multor manuscrise. Așadar, Cătălin Cernătescu subliniază că „singurul irmos atribuit de mai multe surse lui Iovașcu este *Τω παντάνακτος ἐξεφάλισαν*, întâlnit în ms. gr. BKP 45/195, f. 780v; ms. gr. BNG 893, f. 458v și ms. gr. BNG 901, f. 404.”⁷⁰

Privind retrospectiv, cercetătorul Filotheu Bălan, monah al obștii de la Mănăstirea Petru Vodă, concluzionează că „muzicienii din Țările Române au fost în deplină sincronicitate cu creațiile muzicale din Constantinopol sau de pe continent (în special Athos și Athena)”⁷¹, dar și că reversul era valabil, protopsaltii și cântăreții greci ce s-au peregrinat în marile centre eclesiastice din cuprinsul țării noastre au fost la curent cu creația muzicală autohtonă.⁷² Prin urmare, se demonstrează „spiritul ecumenic al ortodoxiei” în accepțiunea pe care o menționa cercetătoarea Ozana Alexandrescu.⁷³ Contribuția protopsaltului Iovașcu Vlahul este deosebită și demonstrează permanentul dialog între comunitățile elenofone și cele românești, pe de o parte. Pe de altă parte, creația sa anticipează, într-o oarecare măsură, emulația noului veac care, prin munca neobosită a psaltilor români, va pune pe hartă Țările Române printr-un aport la transmiterea tradiției psaltice, de data aceasta îmbrăcată în limba națională.

⁶⁶ *Idem*, p. 175. În continuare, renumitul muzicolog subliniază că în anumite manuscrise, *Doxologia* lui Iovașcu Vlahul este însoțită de etichetări ce descriu ethosul cântării, de pildă, „foarte plăcută” sau „frumos glăsuitoare”, iar în alt loc, „plină de umilință”.

⁶⁷ *Ibidem*, p.177-178.

⁶⁸ Monahul Filotheu Bălan afirmă că „Ivașco este primul compozitor român de irmoase calofonice cunoscut până astăzi”, în *Calofonicon paisian...*, ed. cit., p. 836.

⁶⁹ Ipoteza că cele două nume ar face referire la aceeași persoană se poate întâlni și în: Ozana Alexandrescu, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ Cătălin Cernătescu, *Tradiția muzicală a irmoaselor calofonice de limbă română între secolele XVIII și XIX*, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2021, p. 34.

⁷¹ *Calofonicon Paisian...*, ed. cit., p. 835.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ozana Alexandrescu, *op. cit.*, p. 85.

1.3. Repertoriul psaltic în limba română, în notația cucuzeliană (1713-1814)

1.3.1. *Filothei sin Agăi Jipei*

Secolul al XVII-lea a constituit o perioadă de pendulări între crize politice și răstimpuri de înflorire culturală și economică. Domnia lui Matei Basarab (1632-1654) a pus Țara Românească într-o poziție favorabilă față de Occident, fiind recunoscută ca un ultim bastion în lupta anti-otomană. Totodată, după moartea sa, a urmat un răstimp de semnificative conflicte politice interne, fapt ce a generat o scădere bruscă a interesului față de cultură – Matei Basarab înființând câteva tipografii în timpul domniei sale – și, totodată, instabilitatea aceasta a determinat o creștere a moralului otoman. După mai bine de două decenii, domnia este asigurată de Șerban Cantacuzino (1678-1688), timp în care Țara Românească și-a redobândit stabilitatea politică și a proliferat iarăși în sectorul cultural, tipografiile fiind reactivate.⁷⁴

Istoricii au remarcat faptul că în epoca de domnie a lui Matei Basarab, „formele culturii vechi, slave încep să dispară, în locul lor afirmându-se cultura greacă, iar procesul de naționalizare a serviciului divin, [...] continua a se dezvolta în timpul domniei lui Șerban Vodă și a lui Constantin Brâncoveanu.”⁷⁵ Domnia acestuia din urmă poate fi privită ca o renaștere culturală și s-a datorat aplecării sale către cunoaștere și studiu și faptului că s-a înconjurat de oameni ce îi împărtășeau aceleași pasiuni. Creșterea exponențială a interesului față de cultură a fost susținută și de situația financiară foarte bună a statului, precum și de stabilitatea politică pe plan intern, toate acestea fiind gestionate de abilitatea și de prudența sa. În acest climat favorabil, domnitorul Constantin Brâncoveanu a căutat mereu să îmbunătățească funcționarea instituțiilor statale, aducând oamenii cei mai bine pregătiți din alte centre culturale. Astfel conștientizând, de pildă, penuria tipografilor, l-a adus din fosta capitală a Bizanțului, pe tânărul Andrei, viitorul mitropolit Antim Ivireanul. Totodată, în asemenea condiții, Țara Românească nu putea fi lipsită de o școală foarte bine organizată. Prin urmare, prin aducerea unor erudiți profesori constantinopolitani și prin structurarea școlii după paradigmele universităților occidentale, domnitorul Constantin Brâncoveanu a transformat Școala de la Sf. Sava într-o veritabilă Academie domnească.⁷⁶

Mai sus am amintit despre așa-numitul *proces de naționalizare* început încă de pe vremea domnitorilor Matei Basarab în Țara Românească și Vasile Lupu în Moldova. Prin această prefacere a cultului divin înțelegem introducerea limbii române în exprimarea liturgică prin cărțile de cult traduse în limba națională. Bariera lingvistică existentă în slujbele bisericești a determinat luarea unei măsuri pastorale, menită să faciliteze înțelegerea mesajului transmis prin citirea lecturilor sfinte și

⁷⁴ Ștefan Ionescu, Panait I. Panait, *Constantin Vodă Brâncoveanu: viața, domnia, epoca*, ed. a II-a îngrijită de Pr. Mihai Ovidiu Cățoi, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2014, p. 401-402.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 402.

⁷⁶ *Idem*, p. 402-404.

prin proclamarea de la strană a învățăturilor fundamentale ale Bisericii. În mod evident, acest proces de naționalizare s-a făcut etapizat, prin introducerea în cult a unor cărți auxiliare, cum ar fi *Cazania* mitropolitului Varlaam.⁷⁷ În veacul al XVII-lea se continuă acest proces cu o etapă ulterioară în care sunt traduse cărțile de cult fundamentale pentru *Liturghia Cuvântului*, și anume Apostolul și Evanghelia, în anul 1682, în timpul domniei lui Șerban Cantacuzino. De asemenea, s-a tradus, la Iași, în limba română *Liturghierul*, sub îndrumarea mitropolitului Dosoftei, în anul 1679. În Țara Românească, un an mai târziu, în timpul domniei cantacuzine, a fost introdus *Liturghierul* în limba slavonă, dar cu indicații tipiconale în limba națională.⁷⁸ În ceea ce privește cântarea bisericească, există mărturii conform cărora psalmodierea era bilingvă, strana din dreapta oficiind în limba greacă, iar cea din stânga în limba română. Diaconul Paul de Alep, în călătoria sa prin Țările Române, însoțindu-l pe Patriarhul Macarie al Antiohiei, confirmă că la Târgoviște, asistând la slujba oficiată în ziua de Paști, „canonul învierii a fost cântat pe psaltichie în mod foarte plăcut la strana dreaptă grecește, iar la strana stângă românește”.⁷⁹

Toți acești factori au făcut posibilă apariția primului manuscris cu conținut muzical psaltic scris în limba română, lucrarea fiind intitulată *Psaltichia rumânească*, iar autorul Filothei sin Agăi Jipei. Acesta, ieromonah de viță nobilă⁸⁰ și sfetagoreț, a intrat în istoria muzicii românești, contribuind la îmbogățirea stranei bisericii domnești cu un manuscris fundamental în evoluția melosului de tradiție bizantină. Manuscrisul acestuia, cotate cu numărul 61 în Biblioteca Academiei Române, a fost consultat și amintit de cercetători încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, însă analiza muzicologică integrală a opusului filothean a fost realizată de părintele arhid. Sebastian Barbu-Bucur. Conținutul manuscrisului asigură necesarul stranei pentru toată perioada unui an bisericesc, cuprinzând: catavasiile, stihirile anastasime, kekragarii, irmoase calofonice, tropare, prosomii și cântări din perioada Penticostarului.⁸¹ Trebuie precizat că „notația folosită de autorul manuscrisului este cea în uz în vremea sa, numită medio-bizantină sau cucuzeliană târzie.”⁸²

⁷⁷ Sebastian Barbu-Bucur, *Tezaur muzical românesc de tradiție bizantină: Sfântul Constantin Brâncoveanu – ctitor al românilor cântărilor psaltice. Volum aniversar: 300 de ani de la martirajul său (1714-2014)*, Editura Basilica, București, 2014, p. 103.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 103.

⁷⁹ Paul din Alep, *Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia*, studiu introd., ed. Manuscrisului arab, trad. în lb. română, note și indici de Ioana Feodorov; cuvânt-înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Editura Academiei Române, Editura Istros a Muzeului Brăilei, București, Brăila, 2014, p. 261, 263.

⁸⁰ În teza sa de doctorat, arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur demonstrează, prin documente istorice revelatoare, obârșia nobiliară a lui Filothei Jipa. Pentru mai multe detalii, a se vedea: Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii române*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 184-194.

⁸¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Tezaur muzical...*, ed. cit., p. 105.

⁸² Monah Filotheu Bălan, „Câteva exegeze în notație hrisantică ale Ieromonahului Macarie din Psaltichia ieromonahului Filothei”, în Simpozionul internațional de Muzicologie bizantină: 300 de ani de românie (1713-2013), ediția a II-a, 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2013, p. 54.

Cercetarea minuțioasă a conținutului muzical prezent în ms. rom. 61 BAR pe care a întreprins-o bizantinologul arhid. Sebastian Barbu-Bucur ne pune la dispoziție câteva aspecte inedite care au legătură cu natura cântărilor de tradiție bizantină. Metoda de lucru pe care a aplicat-o cercetătorul a fost cea comparativă, punând în paralel versiunea filotheană cu originalele grecești pe care le și menționează: „ms. grecești 1096, 564, 762 și 832 din BARSR”⁸³. Așadar, dacă ar fi să rezumăm expunerea bizantinologului referitoare la procedeele utilizate de Filothei Jipa în *procesul de românire*, aflăm că există cinci categorii, fiecare cu câteva subcategorii: cântări identice, dar cu diferențe ușoare la nivel silabic, ritmic și, în anumite cazuri, cu topică diferită; cântări în care Filothei adaptează prozodia muzicală, operând modificări la nivel silabic, ritmic, melodic sau la nivelul topicii; cântări pe care Filothei le prescurtează pentru a fi conforme cu realitățile liturgice autohtone; imne în care operează toate procedeele amintite mai sus; iar ultima categorie este cea a creațiilor originale, împărțite în: cântări laice și religioase.⁸⁴ La acestea din urmă ne vom concentra atenția în rândurile ce urmează. În categoria creațiilor originale intră *Canonul Floriilor* sau *Canonul Stâlpărilor*, interpretat la Utrenia Duminicii Floriilor din perioada Triodului sau duminica ce încheie Postul Păresimilor.⁸⁵ Despre acestea menționează însuși autorul manuscrisului că au fost alcătuite „pre glasul cel rumânesc că iaste mai lesne și mai frumos”⁸⁶, iar părintele Sebastian Barbu-Bucur că aceste catavasii ar fi „primele compoziții românești scrise pe note – aparținând Bisericii noastre – cunoscute până acum.”⁸⁷ Însă, în ciuda acestor afirmații, originea acestui canon sau a *Catavasiilor Floriilor* a stârnit interesul muzicologilor și cercetătorilor iubitori ai Artei Psaltice, dintre care îi menționăm pe Gheorghe Ciobanu⁸⁸, Constantin Secară⁸⁹ și Costin Moisil⁹⁰. Mai întâi, trebuie să precizăm că titlul *Catavasiilor* a fost întărit, de-a lungul timpului, cu o seamă de termeni ce confereau o apartenență etnică. Din studiul bizantinologului Costin Moisil aflăm că episcopul Melchisedek a considerat această compoziție ca

⁸³ Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală...*, ed.cit., p. 125, nota de subsol 317.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 126-144.

⁸⁵ Filothei sin Agăi Jipei, *Psaltichia rumânească*, ediție facsimilată după manuscrisul românesc 61 al Bibliotecii Academiei Române, coord. Gabriela Dumitrescu; cuvânt înainte de pr. Prof. dr. Nicu Moldoveanu, Editura Excelență prin Cultură, București, 2019, f18^v-f24^v.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 443.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Gheorghe Ciobanu, „Originea Canonului Stâlpărilor alcătuit de Dascălul Șărbăniș” în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 307-316; Gheorghe Ciobanu, „Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea”, în *Studii de etnomuzicologie*, ed. cit., p. 302-303.

⁸⁹ Constantin Secară, „Particularități stilistice în procesul de românire la Filothei sin Agăi Jipei. Studiu de caz: *Canonul Floriilor*”, în Nicolae Gheorghiciu, Costin Moisil, Daniel Suceava (editori), *Simpozionul internațional de Muzicologie bizantină...*, ed. cit., p. 383-385; Constantin Secară, „*Catavasierul* lui Filothei Ieromonahul – parte integrantă a *Psaltichiei rumânești*”, în *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*, Editura Muzicală, București, 2006, p. 134-163. În acest studiu, muzicologul Constantin Secară caută și stabilește sursele literare, respective muzicale pe care Filothei Jipa le-a utilizat în procesul său de *românire*. De asemenea, precizează că în cazul *Canonului Stâlpărilor*, ieromonahul muntean nu amintește sursa muzicală.

⁹⁰ Costin Moisil, „Despre originea Canonului din Duminica Floriilor «pre glasul cel rumânesc»”, în *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie*, Serie nouă, Tom 2 (46), 2008, p. 109-116.

fiind de origine slavonă, iar Macarie Ieromonahul a notat-o ca fiind de proveniență bulgară. De asemenea, alții o socoteau a fi o compoziție pur autohtonă, de pildă, episcopul Nifon. Cu toate acestea, subliniază autorul studiului, calificativul etnic nu desemna în mod obligatoriu și originea. Mai degrabă, percepția asupra acestor termeni sugera modalitatea prin care o cântare era transmisă: cântările notate erau grecești, iar cele care circulau pe cale orală erau de origine slavonă, bulgară sau sârbească.⁹¹

Pe de altă parte, din cuprinsul aceluiași studiu aflăm că Filothei Jipa nu ar fi ținut cont de aceste criterii în etichetarea sa etnică, ci mai degrabă a luat în considerare „spațiul în care circula o cântare – ori etnia interpreților, sau poate amândouă – la un anumit moment istoric”.⁹² Pe cale de consecință, Filothei a intenționat să arate, de fapt, că această cântare făcea parte din repertoriul psalticilor români, nu și al grecilor.⁹³ Prin analiza comparată a melosului variantei românești cu alte versiuni din manuscrise grecești de secol XIV-XVII, Costin Moisil a dorit să demonstreze proveniența grecească a monodiei, însă muzicologul Constantin Secară consideră că dovezile aduse în sprijinul acestei ipoteze sunt insuficiente, iar concluziile, într-o oarecare măsură difuze.⁹⁴

În pofida controverselor și disputelor cu privire la originea etnică a melosului *Catavasiilor Stălpărilor*, acestea au circulat în mai multe manuscrise, până când Macarie Ieromonahul le-a exghisit în Noua Metodă. De aici, putem să desprindem un detaliu semnificativ în ceea ce privește continuitatea tradiției psaltice transmise prin relația vie dintre dascăl-ucenic. În această ordine de idei, Adrian Sîrbu ilustrează într-un studiu introductiv la reeditarea *Irmologhionului-Catavasier* al lui Macarie Ieromonahul, perpetuarea *Catavasiilor Floriilor* de la Filothei Jipa prin Șarban Protopsaltul, Constantin Protopsaltul și culminând cu Macarie Ieromonahul.⁹⁵

Revenind la difuzarea *Canonului Stălpărilor* în alte manuscrise sau tipărituri, aflăm că acesta se regăsește în „ms. autograf BAR-mr3755:41r-45r; el a fost copiat de părinții paisieni și în B.M.Neamț mr.6:94v-105r, B.M.Agapia 509:166R-176V, B.M.Agapia II.77:281r-293r, B.M.Secu-70:388r-400v și altele.”⁹⁶ Aceste cântări au fost preluate de Visarion Ieromonahul și notate, „«după firea moldovenească», (...) în ms. autograf B.M.Neamț-mr3:10v-26r (din anul 1843) și a fost copiat în ms B.M.Agapia 509:176v-181v, B.M.Agapia II.76:191r-196r și altele.”⁹⁷ Pe lângă manuscrisele

⁹¹ *Ibidem*, p. 109-110.

⁹² *Ibidem*, p. 113.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Constantin Secară, „Particularități stilistice...”, ed. cit., p. 384.

⁹⁵ Adrian Sîrbu, „Studiu introductiv”, în Macarie Ieromonahul și alții, *Irmologhion Catavasier*, Seria Didactica, Asociația Culturală Byzantion, Iași, România, 2020, p. IX.

⁹⁶ Triodul Paisian. 1. Pînă la Duminica Floriilor. Cuprinzînd cîntări psaltice, traduse, alcătuite și exghisite de sfinții părinți paisieni Iosif Monahul, Macarie Ieromonahul, Visarion Ieromonahul, Calinic Ieromonahul și de alți cuvioși părinți care au viețuit în obștile paisiene, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan de la Mănăstirea Sfinților Arhangheli Petru-Vodă, Neamț, Editura Sophia, București, 2024, p. 515.

⁹⁷ *Ibidem*.

amintite, catavasiile menționate au fost introduse în cuprinsul mai multor tipărituri ce au fost editate începând cu secolul al XIX-lea și până astăzi, fiind cunoscute cu mențiunea *din sistema veche*⁹⁸.

Cercetătorii din sfera muzicologiei bizantine s-au aplecat cu mult interes asupra compozițiilor traduse de Filothei sin Agăi Jipei și s-au străduit să găsească corespondențe cu alte manuscrise, indiferent de tipul de notație. Astfel, monahul Filotheu Bălan a reușit să găsească un număr de șapte cântări⁹⁹, în stilul stihiraric, în alte manuscrise, exighisite sau notate analitic de Macarie Ieromonahul.¹⁰⁰ Același cercetător găsește într-un manuscris – cota ms.212 în colecția Mănăstirii Cernica și datat cu anul 1803 – lucrat de copistul Ianuarie Protosinghelul de la Mănăstirea Neamț, în notația medio-bizantină exegetică, troparele¹⁰¹ de după Evanghelia Utreniei Duminicilor din Postul Mare în interpretarea analitică a lui Mihalache Bucureșteanul.

Monahul Filotheu Bălan realizează, împreună cu Adrian Sîrbu, o analiză consistentă a melosului primului tropar dintre cele trei: Ușile Pocăinței.¹⁰² Descoperirea i-a determinat pe cercetători să caute similitudini ale acestor tropare cu omonimele din *Psaltichia rumânească* a Cuviosului Filothei sin Agăi Jipei. Cercetând mai atent caligrafia unui manuscris recunoscut ca fiind al lui Mihalache Moldovlahul, scris în 1805, și care se află în patrimoniul Marii Lavre de la Sfântul Munte sub cota Z26 cu primele pagini ale ms. rom. 61 BAR – ce conține *Anixandarele moldovenesti* – Filotheu Bălan a fost surprins să observe că este vorba de aceeași caligrafie, fapt ce sugerează că acest din urmă manuscris a fost în posesia lui Mihalache Bucureșteanul pentru o anumită perioadă de timp. Această stare de fapt a condus la o concluzie preliminară în ceea ce privește sursa troparelor exighisite de Mihalache, respectiv că s-ar fi bazat pe varianta din manuscrisul lui Filothei. Însă, grație cercetărilor ulterioare s-a identificat un codex trilingv din Biblioteca Mănăstirii Zografu, ce conține troparele menționate în notație medio-bizantină târzie și care prezintă similitudini structurale cu variantele lui Mihalache.¹⁰³

⁹⁸ *Canonul Stălpărilor* a fost preluat în următoarele tipărituri: Dimitrie Suceveanu, *Irmologhion sau Catavasieriu musical*, Tipografia Sfintei Mitropolii, Iași, 1848, p. 118-134; *Triodul Paisian*, ediția I, Editura Sophia, București, 2006, p. 170-192; Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar. Tomul III: Triodul și Penticostarul*, Chilia „Buna-Vestire”, Schitul Sfântul Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, 2014, p. 88-103; Macarie Ieromonahul și alții, *Irmologhionul-Catavasier...*, ed. cit., p. 125-130; *Triodul Paisian*, ed. cit., ed. a II-a, p. 246-264.

⁹⁹ Câteva dintre ele au fost publicate în lucrarea *Penticostarul Paisian*, editată de monahul Filotheu Bălan: *Laudele stihirarice ale ierom. Filothei Jipa* (p. 52-58/61BAR 73v-75r), *Slava Stihoavnei din Duminica Mironosițelor* (p. 279-287/61BAR 241r) și *Împărate Ceresc* (p. 494-497/61BAR 33v).

¹⁰⁰ Monahul Filotheu Bălan, *op. cit.*, p. 64-65.

¹⁰¹ Troparele sunt *Ușile pocăinței*, *În calea mântuirii* și *La mulțimea faptelor mele*, fiecare dintre acestea fiind precedate de un stih.

¹⁰² Adrian Sîrbu, Filotheu Bălan, „The Sticheron *Ușile pocăinței* after the Gospel of Matin during the Lent period, by Filothei sin Agăi Jipei in the Exegesis of Mihalache Bucureșteanul”, în Laura Vasiliu, Florin Luchian, Loredana Iașeșen, Diana-Beatrice Andron (editori), *Musical Romania and the Neighbouring Cultures: tradition-influences-identities. Proceedings of the International Musicological Conference, July 4-7, 2013, Iași (Romania)*, vol. 2, PL Academic Research, Frankfurt am Main, 2014, p. 23-43.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 32.

Cercetătorul Filotheu Bălan introduce o variantă a troparului *Ușile Pocăinței*, în *Triodul paisian*, menționând că este compoziția lui Macarie Ieromonahul, prescurtată după varianta pe care o regăsim în cuprinsul *Psaltichiei rumânești* a lui Filothei Jipa. Despre această variantă scurtată, menționează autorul că se poate întâlni și „în BAR-mr1804.f382r și BAR-mr4484:277v (ambele autografe ale lui Ghimnasie Schimonahul, ucenicul său de la Căldărușani).”¹⁰⁴

Analiza muzicologică, diacronică și codicologică de mare valoare a irmoaselor calofonice traduse sau alcătuite în limba română¹⁰⁵ – cercetare doctorală întreprinsă de profesorul Cătălin Cernătescu, sub îndrumarea muzicologului Nicolae Gheorghită – ne pune la dispoziție, pe lângă aspecte ce țin de mecanismele sau procedeele pe care Filothei Jipa le-a aplicat în traducerea acestor lucrări muzicale, o creație originală, *Cu gândirea mă ating*¹⁰⁶, dedicată domnitorului Constantin Brâncoveanu. Prin urmare, aflăm că melurgul sfetagoreț a tradus 14 irmoase calofonice pe care le-a distribuit, ținând cont de ordinea glasurilor și de cronologie.¹⁰⁷ Varianta originală a protopsaltului Curții domnești apare de două ori în cuprinsul *Psaltichiei rumânești*, prima dată la fila 60v din ms. rom. BARB61 și la fila 255v, însă într-o versiune puțin variată. Mai departe, autorul cercetării menționează că în cazul manuscrisului lui Filothei, atât melosul cât și textul sunt creația acestuia. Tot în dedicație, compozitorul menționează și ehul în care a alcătuit irmosul calofonic: plagalul ehului IV cromatic. Mai departe, aflăm că această creație a fost preluată de Macarie Ieromonahul și notată în ms.gr. BARB 1562, f.18v, iar thesisurile din care este alcătuit discursul melodic aparțin irmologicului calofonic.¹⁰⁸

1.3.2. Mihalache Moldovlahul

Personalitatea compozitorului de origine botoșăneană, Mihalache Eftimivici sau Moldovlahul, ucenicul lui Petru Lampadarie Peloponnesiu¹⁰⁹ este marcantă atât pentru cea de-a doua fază a primei etape din procesul de *românire* a cântărilor, cât și pentru evoluția semiografiei bizantine. Despre el amintește și Anton Pann în *Bazul teoretic*, când afirmă că el ar fi fost primul traducător sau tălmăcitor al *Anastasimatarului*, încă din anul 1767.¹¹⁰ Manuscrisul acestuia a fost considerat pierdut, dar s-au păstrat transcrieri în diferite alte codice. Părintele Sebastian Barbu-Bucur, cercetând

¹⁰⁴ *Triod paisian...*, ed. cit., p. 518.

¹⁰⁵ Cătălin Cernătescu, *Tradiția muzicală a irmoaselor calofonice de limbă română între secolele XVIII-XXI*, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2021, 432p.

¹⁰⁶ Autorul cercetării redă textul integral al irmosului: „Cu gândirea mă ating în urmele tale prea nevinovată rugându-te pre tine: priimește ruga mea și cântarea, socoteaște și pre sluga ta, Constandin Voievodă supt paza ta acopere-l, izbăvindul pre el din toate supărările văzuților și nevăzuților vrăjmași, pentru ca și eu nevrednicul să te măresc.” (*idem*, p. 149.)

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 149-150.

¹⁰⁹ Sebastian Barbu-Bucur, Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII. I. Anastasimatar, Colecția Izvoare al Muzicii Românești, vol. XII A, Editura Muzicală, București, 2008, p. 7.

¹¹⁰ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Tipografia proprie, București, 1845, p. XIX.

un număr de 41 de codice în limba română sau bilingve, a găsit că în opt dintre acestea erau notate cântări a căror paternitate era menționată ca fiind a lui Mihalache. Inedite au fost *Anastasimatarele românești* identice, primul cota nr. 551 BAR scris la Botoșani în anul 1798 de Vasile ucenicul dascălului Mihalache Eftimivici și nr. 578 BAR ce a aparținut lui C. Munteanu din Fălticeni. La acestea se adaugă un alt codice descoperit de părintele Alexie Buzera în patrimoniul Bibliotecii Naționale din capitală, sub cota nr. 4556, descris mai amănunțit de către părintele muzicolog Florin Bucescu în anul 2002.¹¹¹

Muzicologul Sebastian Barbu-Bucur, având foarte viu interesul față de *Anastasimatarul* original al lui Mihalache, îl găsește în patrimoniul Mănăstirii Marea Lavră din Sfântul Munte Athos înscris cu cota nr. Z 26, în anul 1982¹¹², dar pe care îl copiază de mână în anul 1983. Însă, mulțumită interesului pe care l-a născut această importantă descoperire în conștiința conducerii Uniunii Compozitorilor, Sebastian Barbu-Bucur primește o prelungire a șederii în Grecia.¹¹³ Analizând conținutul *Anastasimatarului*, neobositul cercetător subliniază că „Anastasimatarul lui Mihalache este mai complet decât toate Anastasimatarele vechi și noi”¹¹⁴, iar în alt loc subliniază că structura este complet divergentă față de celelalte versiuni omonime.¹¹⁵ Cu privire la continuitatea tradiției sau perpetuarea unor cântări, muzicologul remarcă similitudinile pe care le prezintă melosul *podobiilor*, făcând un arc peste timp până la cele notate de protosinghelul V. Ojog sau chiar până la variantele uniformizate din anul 1996, însumând deci 175 de ani.¹¹⁶

După cum am menționat mai sus, odată cu *Anastasimatarul* românesc tradus și adaptat în limba română de protopsaltul Mihalache Moldovlahul, „începe cea de-a doua etapă din faza întâia a românirii cântărilor.”¹¹⁷ În sprijinul acestei idei, Sebastian Barbu-Bucur afirmă că Mihalache este mult mai atent la potrivirea accentelor tonice metrice cu cele prozodice, rezultând „o linie melodică prelucrată și adaptată la textul românesc – aparținând autorului, în care se păstrează scara, cadențele și stilul.”¹¹⁸ Prin urmare, atenția cade mai curând pe potrivirea melosului pe calapodul limbii și pe păstrarea cursivității.

După cum se poate observa din titlul volumelor dedicate *Anastasimatarului românesc* al lui Mihalache, aflăm despre acesta că este considerat a fi precursor al notației chrisantice. În ce măsură a fost acest lucru posibil și ce înseamnă cu adevărat? Câteva detalii inedite și relevante pentru

¹¹¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Mihalache Moldovlahul...*, ed. cit., p. 14.

¹¹² Despre acest eveniment și factorii care au condus la această descoperire, mărturisește părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur în volumul al doilea dedicat *Anastasimatarului* lui Mihalache Moldovlahul: Sebastian Barbu-Bucur, *Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII. II. Anastasimar*, Colecția *Izvoare ale Muzicii Românești*, vol. XII B, Editura Muzicală, București, 2011, p. 17-19.

¹¹³ Sebastian Barbu-Bucur, *Mihalache...op.cit.* vol. I, p. 18.

¹¹⁴ Sebastian Barbu-Bucur, *Mihalache...op.cit.*, vol. II, p. 29.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 39.

¹¹⁸ *Ibidem*.

contribuția semnificativă a protopsaltului Mihalache, ucenicul lui Petru Lampadarie din Peloponez, la evoluția semiografiei psaltice prin propunerea unei notații exegetice găsim într-un studiu foarte interesant al monahului Filotheu Bălan, adăugat la finalul *Penticostarului paisian*.¹¹⁹

Notația cucuzeliană ajunsese să fie atât de complexă și atât de dificil de asimilat, încât în secolul al XVIII-lea au început să coexiste mai multe maniere de interpretare a repertoriului de strană și, prin urmare, diferențe notabile între stilul tradițional și cel popular. Pe cale de consecință, pentru a se evita pervertirea tradiției, patriarhul Constantinopolului l-a însărcinat pe Petru Lampadarie din Peloponez să alcătuiască un *Anastasimatar* potrivit noilor realități. Astfel, ilustrul muzician a gândit și făurit o notație ce întrebuința semiografia în uz, însă a atribuit semnificații deosebite neumelor și a redus la minim *marile ipostasuri*. Prin această soluție, compozitorul Petru Lampadarie s-a înscris în rândul predecesorilor săi care, începând cu decada a opta a secolului al XVII-lea, începuseră să se folosească de o scriere mai analitică a compozițiilor. Revenind, prin acest sistem de notație exegetică, muzicianul a reușit cu ajutorul unui singur sistem semiografic să transcrie thesisuri ce aparțin celor trei stiluri: papadic, stihiraric și irmologic. În categoriile acestea se înscrie și notarea cântărilor alcătuite în stilul grabnic sau tropăresc, descris de paritatea notă-silabă. Mihalache Moldovlahul, ucenicind pe lângă Petru Peloponnesiu, își scrie *Anastasimatarul* în limba română, recurgând și propunând la rândul său notația exegetică. Munca acestuia este preluată de Mihalache Bucureșteanul.

Având în vedere demersul acestora, Filotheu Bălan subliniază că notația utilizată de psalții din București la începutul secolului al XIX-lea anticipase cu minim trei ani semiografia din codice mai timpurii în notația analitică utilizată Petru Vyzantie.¹²⁰ Totodată, cercetătorul evoluției semiografiei coroborează acest eveniment cu încercarea monahului Iosif, protopsaltul Mănăstirii Neamț, de a transcrie la rândul său câteva dintre cântările lui Petru Peloponnesiu, concluzionând că, în fapt, „aceste dovezi scrise, din București și de la Mănăstirea Neamț, sînt cele mai limpezi mărturii că reforma de notație actuală a început în Țările Române și a fost mai apoi preluată de Constantinopol, iar nu invers.”¹²¹

1.3.3. Iosif Protopsaltul

Secolul al XVIII-lea s-a aflat sub cupola marilor primeniri și redescoperiri în zona teologiei și a spiritualității ortodoxe. Atenția pentru cultură, artă și educație de care au dat dovadă domnitorii veacului precedent, investind în școli unde se predă, printre alte discipline, și Arta Psaltică, a creat un

¹¹⁹ Monahul Filotheu Bălan, „Istorie a notației psaltice și contribuția românească la cea actuală”, în *Penticostarul paisian*..., ed. cit., p. 647-656.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 650-651.

¹²¹ *Ibidem*, p. 653. Monahul Filotheu Bălan demonstrează folosirea notației exegetice de către protopsaltul Iosif în transcrierea unor cântări compuse de Petru din Peloponez, dovedind cu filele 97r-106r din ms. nr. 30 din Biblioteca Mănăstirii Secu. În primă instanță, acest manuscris nu era datat, însă identificând filigranul hârtiei, a dedus că hârtia ar putea fi datată la sfârșitul anului 1804. Sprijinindu-se pe practica scribilor în ceea ce privește intervalul de timp în care era de dorit a fi întrebuințată hârtia, Filotheu stabilește că monahul Iosif ar fi scris acel manuscris între anii 1805-1808.

context prielnic pentru receptarea unui reviriment al spiritualității răsăritene. Redescoperirea valorilor isihaste și reînvierea monahismului ortodox s-a petrecut în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, prin adoptarea valorilor propuse de curentul *paisian*, mișcare inițiată de Sfântul Cuvios Paisie Velicovski. Ucrainean de neam, monahul și-a pus bazele obștii „în Sfântul Munte Athos într-o vreme în care viața duhovnicească se afla în mare cumpănă.”¹²² Deși aflat în aceste circumstanțe dezo-lante, în continuare se oficiau privegheri de toată noaptea, se copiau cântări valoroase în manuscrise și, totodată, existau viețuitori îmbunătățiți, psalți și compozitori care aveau un bogat bagaj cultural și spiritual. În mod firesc, Sfântul Paisie a interiorizat toate aceste manifestări duhovnicești, liturgice și muzicale, pe care, ulterior, le-a introdus în practicile curente ale obștii sale.¹²³

Muzicologul Vasile Vasile s-a aplecat cu mult interes asupra curentului paisian și efectelor sale în evoluția melosului psaltic practicat la Mănăstirea Neamț și nu numai, atât în timpul vieții Sfântului Paisie, cât și după acesta, prin ucenicii săi, care au dus mai departe zestrea sa duhovnicească și culturală.¹²⁴ În lucrarea dedicată Mănăstirii Neamț – în care subliniază relevanța deosebită a obștii în primenirea spirituală, culturală și muzicală –, Vasile Vasile menționează contribuția la îmbogățirea repertoriului psaltic a unor mari protopsalți: Iosif Monahul, Visarion Protopsaltul, Dorothei Iordachiu Ieromonahul și Macarie Ieromonahul. Primul dintre cei menționați mai sus este considerat a fi unul dintre reprezentanții de seamă ai curentului muzical ce se înscrie în tradiția paisiană. Muzicologul Vasile Vasile deplânge în rândurile cercetării sale perioada îndelungată în care cercetătorii și bizantiniștii nu au acordat suficientă atenție contribuției lui Iosif, prin urmare, face primii pași în a contura o imagine cât mai clară a acestuia.¹²⁵ Cercetarea minuțioasă și metodologia riguroasă a surselor manuscrise a dus la eliminarea mai multor ipoteze cu privire la identificarea lui Iosif Monahul, protopsaltul paisian. Autorul subliniază prezența a doi călugări ce purtau numele de Iosif, unul era traducător de literatură duhovnicească, iar celălalt era muzician, dar sursele ulterioare au asimilat cele două persoane, perpetuând ideea că ar fi fost unul și același. În acest sens, muzicologul Vasile Vasile corectează confuzia, corelând mai multe informații preluate din adnotările găsite în manuscrisele vremii, respectiv ms. rom. nr. 154 Mănăstirea Neamț, f. 173 și ms. rom. nr. 1270 B.A.R., f. 50^v. Din acestea, notează cercetătorul, aflăm că „părintele schimonahul protopsalt Iosif din aceștia sfântă monastire, a(u) alcătuit anixandarele cele mari, vreo câteva heruvici, axioane și alte cântări.”¹²⁶

În ceea ce privește circulația cântărilor alcătuite de acesta, aflăm din cercetările muzicologului amintit că se regăsesc creații ale protopsaltului din obștea paisiană în mănăstirile athonite, ridicând ipoteza că unele dintre acestea ar fi fost cunoscute și protopsaltului Nectarie Schimonahul.¹²⁷

¹²² Arhim. Hrisant Tsachakis, Sfântul Paisie Velicovski – înnoitor al vieții monahale și organizator al slujirii liturgice: influențele operei sale în Biserica Slavă, Greacă și Română, Doxologia, Iași, 2021, p. 250.

¹²³ *Ibidem*, p. 251.

¹²⁴ Vasile Vasile, Mănăstirea Neamț – străveche vatră de cultură muzicală, Doxologia, Iași, 2016, p. 119-260.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 261.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 275.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 278.

Cercetătorul subliniază dificultatea stabilirii unui catalog complet al creației protopsaltului, deoarece adesea compozitorii psalți nu își desemnau paternitatea.¹²⁸

Dintre toate creațiile protopsaltului Iosif, *Anixandarele moldovenești*¹²⁹ au cunoscut o largă răspândire în manuscrisele vremii. Cercetătorul Vasile Vasile afirmă ca acestea ar fi primele compoziții de acest gen în limba română.¹³⁰ Însă, cercetarea minuțioasă a difuzării *Anixandarelor moldovenești* a arătat că acestea au circulat în variantă bilingvă: greacă și română, ambele fiind *facerea* ieromonahului din obștea nemțeană.¹³¹ Autorul cercetării amintește că versiunea moldovenească a *anixandarelor* făcea parte din cuprinsul manuscriselor ce se regăseau în Sfântul Munte și totodată erau prezente în repertoriul mănăstirilor athonite.¹³² O analiză muzicală a acestor creații imnografice arată că ele se încadrează în matca stilului *syntomon*, îndepărtându-se de forma melodică extinsă și îmbelșugată melismatic a variantei alcătuite de Sf. Ioan Cucuzel.¹³³ De altfel, tratarea melodică mai concisă nu face notă discordantă cu epoca stilistică în care au fost alcătuite *anixandarele moldovenești*.

O altă creație muzicală a protopsaltului exponent al tradiției paisiene este cântarea *Cu noi este Dumnezeu*, alcătuită în plagalul glasului al IV-lea, bucurându-se de o popularitate asemănătoare cu cea a *anixandarelor*. Vasile Vasile menționează forma bilingvă a acestei compoziții, având cinci variante melodice. Imnul acesta se cânta la celebrarea marilor praznice împărătești și avea „o melodică amplă, generoasă ce respectă și pune în relief expresivitatea textului, migrația în cromaticul II fiind determinată de adresarea cu smerenie a înțelegerii ocrotirii divine.”¹³⁴ Spre deosebire de stilul concis al *anixandarelor*, cântarea *Cu noi este Dumnezeu* – cunoscută în alte manuscrise cu denumirea de *methimoane* – are o formă melismatică, cu o melodică extinsă, mai pe larg.¹³⁵ Opera muzicală a protopsaltului Iosif nu se rezumă doar la cele două compoziții amintite mai sus, ci, preocupat fiind de îmbelșugarea repertoriului dedicat Sfintei și Dumnezeieștii Liturghii, monahul paisian alcătuiește heruvice duminicale¹³⁶ și axioane, acestea din urmă într-o formă bilingvă¹³⁷. La acestea se adaugă și *Binecuvântările Învierii* sau *evloghitariile*¹³⁸, cântarea *Ziua Învierii* în limba greacă găsită în filele manuscrisului nr. 30 de la Mănăstirea Secu¹³⁹, iar manuscrisul nr. 70 din patrimoniul aceleiași

¹²⁸ *Ibidem*, p. 279.

¹²⁹ O prezentare sistematică foarte pe larg a circulației *anixandarelor moldovenești* o regăsim la Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 290-296. În aceste pagini, autorul consemnează prezența acestei compoziții ținând cont de câteva caracteristici: limba, precizarea autorului, cu notație sau fără, extensia melodică.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 284.

¹³¹ *Ibidem*, p. 289.

¹³² *Ibidem*, p. 298.

¹³³ *Ibidem*, p. 303.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 303-304.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 307.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 317.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 307.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 320.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 322. În cazul acestei cântări, cercetătorul Vasile Vasile atenționează că mai sunt necesare investigații care să îndepărteze orice mefiență cu privire la stabilirea paternității acestei compoziții. Despre manuscrisul nr. 30 din patrimoniul Mănăstirii Secu se leagă un amănunt deosebit care, conform afirmațiilor făcute de monahul Filotheu Bălan,

mănăstiri completează catalogul compozițiilor protopsaltului Iosif cu un polieleu ce se cântă în perioada Păresimilor, *La râul Vavilonului*¹⁴⁰.

Din prezentarea sintetizată a contribuțiilor imnografice pe care Iosif Protopsaltul Mănăstirii Neamț le-a adus la îmbogățirea repertoriului stranelor românești, se poate observa cu ușurință că *facerile* sau compozițiile sale s-au bucurat de o circulație extinsă, mai ales în manuscrisele din patrimoniul mănăstirilor moldovenești, și s-au încadrat în criteriile duhovnicești pe care curentul paisian le-a promovat în dorința de a fi revitalizată viața monahală. Un alt aspect deosebit de semnificativ este acela al statornicirii unei veritabile tradiții muzicale ce s-a perpetuat pe calea relației maestru–ucenic, deoarece compozițiile lui Iosif au fost receptate, promovate, exghisite și diseminate de către discipolii săi, mai ales de Visarion Ieromonahul și Duhovnicul, un alt mare exponent al paisianismului muzical.

completează optica cu privire la reforma notației. Așadar, în cuprinsul acestui manuscris se găsesc câteva exegeze făcute de protopsaltul Iosif, între anii 1805-1809. Pe cale de consecință, acesta fiind în consonanță cu efortul exegetic al altor compozitori români – Mihalache Moldoveanu și Mihalache Bucureșteanu – contribuie la punerea temeliei noii notații hrisantice. Pentru mai multe detalii, a se consulta studiul „Istorie a notației psaltice și contribuția românească la cea actuală”, în *Penticostar paisian*, Editura Sophia, București, 2018, p. 647-656.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 323.

CAPITOLUL 2. REPERTORIUL PSALTIC ÎN LIMBA ROMÂNĂ ÎN NOTAȚIA HRISANTICĂ

2.1. REFORMA (NOUA METODĂ) DIN 1814 ȘI CONTINUAREA PROCESULUI DE ROMÂNIRE A CÂNTĂRII BISERICEȘTI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

2.1.1. Noua Metodă și receptarea ei în Țările Române

Oficializată în anul 1814, reforma ce poartă în bibliografia românească numele celui ce a teoretizat *noua sistimă*, Chrysanthos de Madytos, a avut un rol semnificativ în perpetuarea tradiției psaltice atât în spațiul elen, cât și în cel românesc. După cum am expus și în rândurile de mai sus, această reformă venită de la Constantinopol a fost pregătită nu numai de comisia hotărâtă de Patriarhia Ecumenică formată din arhimandritul Chrysanthos – ajuns mitropolit mai apoi – Grigorie Levitul și Hurmuz Hartofilax. Sursele istorice indică anticipări ale reformei semiografice și modale încă din secolul al XVIII-lea, în persoana și activitatea lui Petru Lampadarie Peloponnesiu, care a adaptat un *Anastasimatar* în notație exegetică, potrivit contextului liturgic din vremea sa.¹⁴¹

Popularizată de Patriarhia Ecumenică, reforma a fost receptată imediat în Țările Române, cu mult optimism. În acest sens, muzicologul Alexie Buzera, documentându-se atent și cercetând manuscrise inedite, arată că reforma a prins rădăcini în Moldova încă înainte de data oficializării. Consultând un număr de 35 de manuscrise în noua notație, cercetătorul Alexie Buzera a descoperit un *Anastasimatar* „Octoihaș” – înregistrat cu cota ms.rom. 3810 B.A.R., aflat inițial în patrimoniul Școlii de psaltichie de la Iași – ce avea în primele file o expunere a teoriei notației hrisantice și cu alfabet chirilic, datat cu anul 1819, deci cu aproximativ patru ani înainte de a apărea *Theoretikonul* lui Macarie Ieromonahul la Viena. Conținutul manuscrisului amintit continuă cu cântări pentru slujba vecerniei, încadrându-se în stilul propriu lui Mihalache Moldovlahul și Iosif Schimonahul de la Neamț. Mergând mai departe, indicând originea manuscrisului românesc, cercetătorul a aflat un alt manuscris, de data aceasta grecesc (ms.gr.rom. nr. 766 B.A.R.), în care se menționează o dată de început a studiilor muzicale sub îndrumarea protopsaltului Marii Bisericii din Constantinopol, Petru Vyzantie, la data de 27 noiembrie 1805 (f.65r). Acesta din urmă a fost chemat și însărcinat cu

¹⁴¹ Despre rolul lui Petru din Peloponnes în pregătirea noii reforme muzicale, vezi: Florin Bucescu, „Pregătirea reformei hrisantice”, în *Bizantinologie muzicală: studii și articole. Liturgia psaltică în glasul al III-lea*, ediție îngrijită de Irina Zamfira Dănilă și Viorel Bârleanu, Editura Artes, Iași, 2018, p. 13-32.

misiunea de a paradosi cântările psaltice discipolilor din capitala Moldovei de mitropolitul Veniamin Costache, care a înființat școala de psaltichie de la Iași.¹⁴²

Chrysanthos, mitropolitul de Prusia, a sistematizat lucrarea sa teoretică, publicând-o într-o primă fază în anul 1821 cu titlul *Introducere în teoria și practica muzicii bisericești* (*Εἰσαγωγή εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*), iar în 1832, la Triest, i s-a tipărit *Marele teoretikon al muzicii* (*Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς*). Noul sistem de notație gândit de teoretician nu s-a făcut renunțând pe deplin la cel vechi, ci a păstrat ce era folositor și a introdus aspecte inedite provenite din teoria muzicii occidentale.¹⁴³ Colegii săi au purces la a traduce din vechea notație cântările cele mai importante în noua *sistimă*. Despre elementele de noutate pe care *noua sistimă* le-a introdus în practica muzicală a Bisericii s-a scris mult, de aceea le voi aminti, punctual, pe cele mai semnificative: „înlocuirea ftongurilor polisilabice cu monosilabe, reducerea numărului neumelor, stabilirea ritmului cântărilor, statornicirea unui sistem modal și sistematizarea glasurilor (scărilor muzicale), precizarea pentru prima oară a calității variabile ale intervalelor.”¹⁴⁴

Cu toate că reforma a fost gândită în sprijinul practicii muzicale de la străină și în folosul înlesnirii procesului didactic, aceasta a avut parte de reacții pro și contra, a fost primită cu bucurie sau cu circumspecție, în funcție de opacitatea lentilei cu care era privită munca celor Trei Mari Dascăli. De pildă, pe de o parte, „a fost îmbrățișată atât de adepții menținerii culturale grecești, cât și de cei ce preconizau înlăturarea ei (a vechii notații cucuzeliene, n.n.) și promovarea elementului autohton.”¹⁴⁵ Pe de altă parte, conform celor scrise de Vasile Vasile, unii reproșau că prin modificarea semiografiei, respectiv simplificarea ei, aceasta aducea cu sine și modificarea melosului.¹⁴⁶

Reforma hrisantică a fost introdusă și adoptată în Țările Române cu celeritate, înființându-se școli prin grija mitropoliților și episcopilor, dar și a domnitorilor, care finanțau uneori

¹⁴² Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 1999, p. 7.

¹⁴³ Florin Bucescu, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁴ Alexie Buzera, *op. cit.*, p. 10. În pagina următoare, părintele Alexie Buzera face o prezentare extinsă a tuturor elementelor de noutate în reforma pe care o propune Hrysanthos. O altă expoziție mai pe larg a teoriei și notației hrisantice o găsim în volumul părintelui Florin Bucescu, pe care am menționat-o mai sus. De asemenea, se poate consulta și Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 1, Editura Interprint SRL, București, 1997, p. 180-186; Lykourgos Angelopoulos, *Vocile Bizanțului*, traducere din limba franceză prep. univ. drd. Adrian Sirbu, Asociația Culturală Byzantion, Iași, România, 2011, p. 73-82. În acest subcapitol, ilustrul protopsalt grec face o trecere în revistă a motivelor ce au dus la apariția reformei, o portretizare a reformatorilor și maniera în care *noua sistimă* s-a difuzat în spațiul elen, prin înființarea de școli, precum și o radiografie a metodelor de predare și pericolele occidentalizării. Totodată, este important să menționăm traducerea în engleză a *Mega Theoretikon*-ului: Chrysanthos of Madytos, *Great Theory of Music*, translated by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010. În versiunea aceasta, există un studiu introductiv care tratează despre personalitățile reformei, despre ce a presupus ea și despre maniera în care a fost diseminată.

¹⁴⁵ Alexie Al. Buzera, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁶ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 182.

instituțiile de învățământ muzical bisericesc.¹⁴⁷ Dintre acestea, merită să menționăm pentru importanța parcursului cercetării de față, Școala de muzică psaltică de la Biserica „Sf. Nicolae-Șelari”, avându-l ca profesor pe Petru Efesiu. Acesta, sosit în anul 1816 în București, cu misiunea de a preda aici *noua sistimă*, sarcină primită din partea Patriarhiei din fosta capitală a Bizanțului¹⁴⁸, va căuta să înființeze o școală. Așadar, deschisă oficial în anul 1817, în timpul domniei lui Caragea Vodă, noua școală de psaltichie a format o seamă de personalități marcante în istoria muzicii bisericești de pe teritoriul țării noastre, cu rezultate importante în *procesul de românire*, anume Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Roadele muncii profesorului grec Petru Efesiu nu au întârziat să apară, ci s-au vădit prin „formarea primei generații de psalți cunoscători ai noii teorii muzicale, s-au pus bazele primei tipografii de muzică psaltică din Orient, și tot el trudea zi și noapte la tălmăcirea cântărilor pe noul sistem muzical (păstrând textul lor în limba greacă) și mai apoi la tipărirea lor.”¹⁴⁹

Reforma hrisantică foarte bine asimilată de elevii lui Efesiu, precum și deprinderea cu tiparul, au constituit un cumul de împrejurări favorabile care au înlesnit *procesul de românire*, trecându-l într-o altă etapă. De îndeplinirea dorinței de a avea slujbe cântate în limba română s-au preocupat, rând pe rând, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și mulții alții. Aceștia au înzestrat cu traduceri și cu compoziții proprii în noua notație și în noul sistem de gândire a muzicii eclesiastice, strana bisericilor cu tipărituri ce au fost preluate și reeditate până în ziua de astăzi, fiind considerate lucrări de referință și de nelipsit în repertoriul oricărui psalt din centrele eclesiastice și nu numai.

2.1.2. Psalți români din secolul al XIX-lea și importanța creației acestora

2.1.2.1. Macarie Ieromonahul

Cunoscător profund al Artei Psaltice, orator iscusit și dascăl de cântări, cuviosul Macarie Ieromonahul a fost subiectul mai multor cercetări de natură biografică, codicologică și muzicologică. Interesul ridicat pentru activitatea sa este generat tocmai de impactul major pe care l-a avut în evoluția melosului psaltic pe teritoriul țării noastre. Fire vizionară, a reușit să se folosească de noile funcții ale tiparului, scoțând de sub teasc primele cărți cu conținut muzical psaltic în limba română, *Anastasimatarul*, *Irmologhionul-Catavasier* și *Theoretikonul*, tipărite la Viena în anul 1823. Cercetările recente, fundamentate pe consultarea manuscriselor autografe ale lui Macarie, ne pun la dispoziție

¹⁴⁷ Pentru mai multe detalii despre școlile reprezentative în care s-a predate *noua sistimă*, vezi: Arhid. Dr. Gabriel Constantin Oprea, „Școli și reprezentanți în muzica bisericească a Bucureștiului veacului al XIX-lea”, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXXI, nr. 1 (2016), Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, p. 37-61; Alexie Al. Buzera, *op. cit.*, p. 342-352; Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 315-353.

¹⁴⁸ Nicolae Gheorghică, „Byzantine Chant in the Romanian Principalities during the Phanariot Period (1711-1821)”, în *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities: Studies in Byzantine Musicology*, Editura Sophia, București, 2010, p. 24-27.

¹⁴⁹ Arhid. Dr. Gabriel Constantin Oprea, *op. cit.*, p. 38-39.

câteva informații și detalii inedite cu privire la biografia¹⁵⁰ și contribuția ieromonahului muntean în domeniul muzicii psaltice înainte și după reforma hrisantică din anul 1814.

Ucenic al protopsaltului Constantin la Curtea Domnească a Țării Românești, cuviosul Macarie s-a deprins cu meșteșugul psaltichiei și copierea manuscriselor. Pasiunea pentru cunoașterea Artei Psaltice în profunzime se vedește și în prima decadă a secolului al XIX-lea, când ucenicește sub îndrumarea lui Petru Vyzantie la Iași, în anul 1805. Așadar, se îmbogățește din experiența protopsaltului constantinopolitan cu notația exegetică. Monahul Filotheu Bălan amintește în excursul său de existența unui „caiet de exegeze existând și formulele învățate peste zi la cursuri și diferite exegeze în această nouă notație la unele compoziții din *Psaltichia rumânească* a Ieromonahului Filothei Jipa.”¹⁵¹

Cătălin Cernătescu indică o filă din manuscrisul grecesc BARB 766, f. 218r, unde „se află o exegeză în notația lui Petru Vyzantie a irmosului *Ουρανός πολύφωτος*, glas VII, de Zaharia Hanende, care îi aparține cel mai probabil lui Macarie.”¹⁵² De asemenea, monahul Filotheu indică prezența unui chinonic alcătuit în plagalul glasului al III-lea, pentru Liturghia Darurilor mai înainte Sfințite, alcătuit în perioada scurtă de egumenat la Mănăstirea Golgota de lângă Târgoviște, în cuprinsul manuscrisului gr. BARB 1310, f. 76r.¹⁵³

Înființarea școlii de psaltichie de la Biserica „Sf. Nicolae-Șelari”, în anul 1816, în cadrul căreia Petru Efesiu era însărcinat să parodosească *noua metodă*, este momentul în care îl găsim, un an mai târziu¹⁵⁴, pe cuviosul Macarie Ieromonahul în poziția ucenicului dornic să se deprindă cu notația hrisantică. Importanța acestei școli în evoluția muzicii psaltice este crucială, deoarece Petru Efesiu fiind susținut și sprijinit de domnia Țării Românești, a înființat nu numai școala de psaltichie, ci și o

¹⁵⁰ În această ordine de idei, dezbateri în câmpul istoriografiei muzicale bisericești au existat, de pildă, și în cazul stabilirii anului de naștere al ieromonahului Macarie, încă din secolele trecute. Cătălin Cernătescu inventariază mențiunile cu privire la anul nașterii și la cel al morții cuviosului, arătând că există două variante pentru anul nașterii, 1750, respectiv 1763, iar cel al trecerii în veșnicie este 1836, la data de 30 august. Pentru mai multe detalii, vezi: Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 172, nota 247. Cu toate acestea, în alte surse contemporane, anul nașterii este stabilit la data de 1763, în localitatea Perieții Ialomiței, în Țara Românească (Filotheu Bălan, „Scurt studiu despre istoria Anastasimatarului”, în Sfântul Macarie Ieromonahul, *Anastasimatar. Privegher...*, ed. cit., p. 892). Preotul academician Niculae M. Popescu, în lucrarea monografică *Viața și activitatea dascălului de cântări Macarie Ieromonahul*, p. 23, propune ca posibilă dată a nașterii anul 1770. Acest an este preluat și de pr. Zaharia Matei într-un studiu comemorativ dedicat activității muzicale a ieromonahului Macarie (Pr. lect. dr. Zaharia Matei, „Macarie Ieromonahul (1770-1836) – două sute de ani de la tipărirea primelor cărți de muzică bisericească în limba română”, în *Cântarea liturgică ortodoxă – harisma Duhului Sfânt*, Editura Cuvântul Vieții, București, 2023, p. 278), însă menționează într-o notă de subsol anul 1763 propus de monahul Filotheu Bălan, fundamentat pe ms. rom. BNR 2681.

¹⁵¹ Monahul Filotheu Bălan, „Scurt studiu despre...”, ed. cit., p. 892.

¹⁵² Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵³ Monahul Filotheu Bălan, *op. cit.*, p. 892-893.

¹⁵⁴ Ibidem.

tipografie¹⁵⁵, unde tipărește pentru prima dată în istoria muzicii psaltice cărți cu notație neumatică.¹⁵⁶

Consultând manuscrisele autografe ale protopsaltului muntean, Filotheu Bălan găsește o primă variantă a *Anastasimatarului* scrisă de Macarie după versiunea grecească a lui Petru Lampadarie, ms. rom. 4480 BARB, datat la 1 august 1818. În această versiune, Macarie încearcă o adaptare a stihirilor anastasime în glasul I, fiind considerată de cercetătorul Filotheu o variantă de lucru.¹⁵⁷ Tot acesta găsește un alt manuscris pe care îl consideră modelul ediției *Anastasimatarului* tipărit în 1823, și anume ms. rom. 1693 BARB.¹⁵⁸ Anul 1819 constituie o bornă cu greutate în istoria școlilor de psaltichie românești, deoarece mitropolitul Țării Românești, Dionisie Lupu, l-a numit pe Cuviosul Macarie Ieromonahul în postul de dascăl și director al Școlii de la Mitropolie – prima școală în care se predă *noua metodă* în limba română – după ce acesta din urmă ajunsese un cunosător desăvârșit al *noii sisteme*, l-a însărcinat cu obiectivul de a traduce în limba română cărțile de cântări.¹⁵⁹ În anul următor, Macarie Ieromonahul ar fi dorit să tipărească la București *Anastasimatarul* și *Irmologhionul-Catavasier*, ambele volume traduse și adaptate în limba română de acesta, însă, deși se puseseră bazele contractuale înființării unei tipografii sub egida Mitropoliei Ungrovlahiei¹⁶⁰, evenimentele ce au succedat – Revoluția din 1821 – au zădărnicit planurile cuviosului dascăl muntean. Astfel, începe periplul către Viena – după o nereușită încercare de a scoate volumele la Budapesta¹⁶¹ – și către tipărirea *Anastasimatarului* și *Irmologhionului-Catavasier* la care s-a adăugat, din porunca mitropolitului Dionisie, și *Theoreticonul* sau *Grămatica*¹⁶². Deși proiectul, în stare inițială, era conceput să acopere un total de 3000 de exemplare¹⁶³, câte o mie pentru fiecare regiune a spațiului românfon,

¹⁵⁵ Pentru mai multe detalii despre începuturile tiparului în notația hrisantică, vezi: Titus Moisesescu, *Prolegomene bizantine: Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească*, vol. 1, Editura Muzicală, București, p. 81-112.

¹⁵⁶ „În anul 1818, Efesiu încheie un contract cu argintarul Serafim Hristodul și cu Grigore Razul pentru turnarea în metal a neumelor psaltice, și astfel sunt tipărite în 1820 primele cărți de muzică bisericească: *Νέον Αναστασιματάριον* și *Σύντομον Δοχαστάριον*, în limba greacă, amândouă avându-l autor pe Petru Lampadarie.” (Arhid. dr. Gabriel Constantin Oprea, „Școli și reprezentanți în muzica bisericească a Bucureștiului veacului al XIX-lea”, în *Lucrări de muzicologie*, vol. XXXI, nr. 1 (2016), Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, p. 43.

¹⁵⁷ Monahul Filotheu Bălan, *op. cit.*, p. 893.

¹⁵⁸ *Ibidem*. Monahul Filotheu Bălan consideră că versiunea lui Macarie, mai apropiată de originalul grecesc, poate fi considerată un răspuns la nemulțumirile pe care le-a ridicat *Anastasimatarul* scris de Mihalache Moldovlahul în rândul psaltilor greci.

¹⁵⁹ Florin Bucescu, „Rolul Mitropolitului Veniamin și al Ieromonahului Macarie în afirmarea creației psaltice românești în Moldova”, în Florin Bucescu, *Bizantinologie muzicală: studii și articole. Liturghia psaltică în glasul al III-lea*, ediție îngrijită de Irina Zamfira Dănilă și Viorel Bârleanu, Editura Artes, Iași, 2018, p. 86.

¹⁶⁰ Vezi: Titus Moisesescu, *op. cit.*, p. 117-119. În volumul citat, Titus Moisesescu pune laolaltă o inedită corespondență a Cuviosului Macarie Ieromonahul din perioada 1820-1863, deosebit de importantă pentru înțelegerea, pe de o parte, a contextului cultural și istoric, și, pe de altă parte, pentru a fi conștienți de vicisitudinile și greutățile pe care Macarie le-a întâmpinat în realizarea idealului său.

¹⁶¹ Monahul Filotheu Bălan, *op. cit.*, p. 894.

¹⁶² Titus Moisesescu, *op. cit.*, p. 143.

¹⁶³ Macarie Ieromonahul, încheind o înțelegere la Viena cu călugării armeni, a primit finanțare pentru 3000 de volume, deoarece un tiraj mai mare ar fi însemnat costuri mai mici per exemplar, după cum subliniază Costin Moisil. Pentru mai multe detalii, vezi: Costin Moisil, „Studiu introductiv”, în *Anastasimatarul Cuviosului Macarie cu adăugiri din cel al*

în final nu s-au tipărit decât un total de 1000 de exemplare, câte 500 pentru Țara Românească¹⁶⁴ și Moldova. O parte importantă dintre acestea au rămas, din păcate, o perioadă îndelungată la Sibiu, când prin anii '60 ai secolului al XIX-lea¹⁶⁵ au fost vândute, cu greu, Mitropoliei din Țara Românească.

Reîntors în țară, va reîntra în slujba de dascăl la școala de pe lângă Mitropolie, iar în anul 1827 a reușit să tipărească tomul al doilea al *Antologiei*, care conține cântări pentru slujba utreniei și are meritul de a cuprinde o seamă de imne ce erau până la acea vreme în stadiul de manuscris.¹⁶⁶ Muzicologul și preotul Florin Bucescu subliniază viziunea mitropolitului Veniamin care l-a chemat în Moldova, susținându-i pasiunea.¹⁶⁷ Astfel, în anul 1829 va pleca la Iași¹⁶⁸ pentru o perioadă de egumenat la Mănăstirea Bârnova, din vecinătatea capitalei Moldovei¹⁶⁹ și, ulterior, va fi numit dascăl de psaltichie în obștea de tradiție paisiană de la Mănăstirea Neamț.¹⁷⁰ În sânul primitiv al acestei mănăstiri iubitoare de melos psaltic autentic, Macarie Ieromonahul a scris o altă parte din creația sa, rămasă multă vreme la stadiul de manuscris: „*Irmologhion-Catavasier* (1833), *Doxologiile pe 8 glasuri*, *Ceasurile*, *Catavasiile Nașterii Domnului* și altele.”¹⁷¹ Creația sa difuzată în manuscrisele ce au intrat în posesia ierodiaconului Iosif¹⁷², viitorul mitropolit al Moldovei, a fost cercetată și inventariată de muzicologul Vasile Vasile, dornic de a contura cât mai complet un catalog al operei macariene.

paharnicului Dimitrie Suceveanu, ediție îngrijită și diortosită de diacon Cornel Coman și Gabriel Duca, Editura Bizantină, București, 2002, p. XIII.

¹⁶⁴ Costin Moisil notează: „1000 de *trupuri*, conținând cele trei volume, au fost cumpărate de Mitropolia din București”, în studiul introductiv citat mai sus.

¹⁶⁵ Monahul Filotheu Bălan, *op. cit.*, p. 895.

¹⁶⁶ Monahul Filotheu Bălan, „Studiu despre Calofoniconul paisian”. în *Calofonicon...*, ed. cit, p. 838.

¹⁶⁷ Florin Bucescu, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁸ Arhid. dr. Gabriel Constantin Oprea, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁹ Vasile Vasile indică un manuscris legat de Sf. Ierarh Iosif Naniescu, în care se găsește un rând de anixandare alcătuit de Macarie Ieromonahul în perioada de egumenat la Mănăstirea Bârnova, cotelat ms. rom. nr. 3735 B.A.R., f. 11-18v, datat la anul 1832. Vasile Vasile, *op. cit.* p. 339.

¹⁷⁰ Muzicologul Vasile Vasile explorează motivele pentru care Macarie Ieromonahul ar fi renunțat la poziția sa de epistat sau inspector al școlilor de psaltichie din Țara Românească și ar fi intrat în slujba mitropolitului Moldovei, Veniamin Costache. După afirmațiile sale, intenția întâistătătorului Mitropoliei moldave a fost mai timpurie, tocmai datorită notorietății pe care a dobândit-o Macarie Ieromonahul în slujba sa de traducător, dascăl, cunoscător fin al noii notații și editor de carte muzicală psaltică. Vasile Vasile subliniază că, în pofida unei pleiade importante de dascăli greci de care se bucurau școlile de psaltichie moldovenești – Petru Protopsaltul, Grigore Vizantie și Gheorghe Paraschiade – și care putea să imprime ucenicilor duhul sau ifosul cântărilor de tradiție bizantină, totuși, personalitatea Cuviosului Macarie se plia mult mai bine pe dorința mitropolitului de a-i educa pe cântăreți în veritabila tradiție psaltică în limba română. Vasile Vasile, *op. cit.* p. 336-337.

¹⁷¹ Florin Bucescu, *op. cit.*, p. 89, *apud* Carmen Calamaz, „Legăturile Ieromonahului Macarie cu viața muzicală a Moldovei”, în *Byzantion*, revistă de arte bizantine, vol. II, Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1996, p. 47.

¹⁷² Manuscrisele ieromonahului Macarie au fost primite de episcopul Chesarie al Buzăului, care a încercat să valorifice tezaurul muzical, însă demersul nu a fost dus la bun sfârșit, căci cel mandatat a refuzat misiunea, invocând vârsta înaintată. Monahul Filotheu Bălan, „Studiu despre Calofonicon...”, ed. cit., p. 839, nota 32.

Dintre lucrările muzicale, le vom aminti în rândurile următoare pe cele mai semnificative în bibliografia muzicală psaltică românească.¹⁷³

Bizantinologul Vasile Vasile menționează *axioanele duminicale*, în special cel alcătuit în glasul al II-lea, cel din urmă dobândind o deosebită popularitate¹⁷⁴, deoarece au fost copiate în alte șapte manuscrise. Acestor rânduri de *axioane duminicale* li se adaugă și cele închinare sărbătorilor împăratești, ce s-au dovedit a fi la fel de demne de interesul psaltilor și al copiștilor, fiind inventariate, complet sau incomplet, în aproximativ 30 de manuscrise.¹⁷⁵ *Axioanele praznicare* și-au găsit locul și în practica de cult contemporană, ele fiind introduse în edițiile succesive ale *Cântărilor Sfintei Liturghii*, în versiunea cu dublă notație, apărute la Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a Patriarhiei Române.¹⁷⁶ Categoria irmoaselor calofonice sau a irmoaselor *frumos viersuitoare* este una aparte, ce merită a fi menționată, tocmai și pentru faptul că ele constituie un tezaur muzical foarte bogat care demonstrează, pe de altă parte, cunoașterea profundă a tradiției psaltice autentice și a meșteșugului componistic. De asemenea, irmoasele calofonice, atât cele traduse, exghisite sau compuse de Macarie Ieromonahul sunt analizate, cercetate și popularizate cu foarte mare interes în zilele noastre, dedicându-li-se studii ample¹⁷⁷ și chiar fiind publicate în volume de autor.¹⁷⁸ Cel care s-a aplecat foarte atent asupra *Irmologhionului Calofonicon* și a analizat minuțios conținutul ms. rom. BARB 1685 este bizantinologul Cătălin Cernătescu, care și dedică un spațiu important din economia cercetării sale doctorale irmoaselor calofonice traduse, exghisite sau compuse de

¹⁷³ Prezentarea mai pe larg a difuzării fiecărei creații muzicale în manuscrisele vremii, atât în granițele mănăstirii Neamț, cât și în afara acesteia, poate fi consultată în: Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 343-381.

¹⁷⁴ Popularitatea acestuia poate consta și în descrierea amplă a legendei cu privire la obârșia angelică a acestui imn de preaslăvire a Maicii lui Dumnezeu. În virtutea acestei idei, muzicologul copiază textul cuprins în ms. rom. nr. 6, ff. 74v-76v din Biblioteca Mănăstirii Neamț, mențiune pe care o redăm integral pentru frumusețea și muzicalitatea limbii române ecleziastice din secolul al XIX-lea: „Axionul care s-au alcătuit întâi(u) după porunca îngerului care(le) l-au cântat apoi a(u) poruncit ca să-l alcătuiască așa pe glas(ul) al doilea să se cânte precum și îngerii în cer(i)uri pe acest(u) glas îl cântă; și până în ziua de astăzi acea chilie să chieamă la Sfântul Munte, axion estin, având și p(r)e însăși acea icoană făcătoare de minuni înaintea căreia i-a(u) cântat îngerul acest axion, care(le) precum (s-a) scris în papadichia cea vech(i)e, așa întocma(i) alcătuiindu-să întâi aicea s-a(u) scris.” Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 345.

¹⁷⁵ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 348-351.

¹⁷⁶ *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, ediție revăzută și adăugită, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013, p. 213-243. Trebuie să menționăm că prima apariție editorială a acestei antologii de cântări a avut loc în anul 1992, după o asiduă muncă de patru ani: *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992.

¹⁷⁷ Adrian Sirbu, „Elements of language of the kalophonic heirmoi of Macarie the Hieromonk and Visarion the Confessor”, în *Artes*, vol. 25-26, Iași, 2022, p. 161-184; Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 172-239.

¹⁷⁸ Macarie Ieromonahul, *Irmologhion Calofonicon*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Cătălin Cernătescu, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2023; *Calofonicon paisian*, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan, Editura Sophia, București, 2024. Nu numai calofonia este un subiect de interes pentru analizele muzicale ale lui Macarie Ieromonahul, ci și alte genuri imnografice, exegezele sale fiind făcute cunoscute și publicate. Din dorința de a nu repeta informații deja prezentate în prezentul capitol, nu voi enumera celelalte analize, fiindcă la vreme am enunțat care dintre aceste lucrări muzicale au fost exghisite de Macarie Ieromonahul, și care autori de dinaintea acestuia s-au bucurat de atenția ilustrului compozitor și traducător.

Ieromonahul Macarie. În teza sa de doctorat, face o distincție clară între irmoasele calofonice propriu-zise¹⁷⁹ și stihirile prelucrate în stilul acesta. Prin urmare, el cataloghează, în funcție de clasă, nouă irmoase calofonice care îndeplinesc condițiile fundamentale¹⁸⁰, șapte irmoase calofonice care sunt stihiri la bază, un irmos ce provine de la un tropar al Pavcerniței Mari, un altul provenit din categoria megalinariilor de la slujba Paraclisului Maicii Domnului, trei stihiri calofonice potrivite repertoriului de trapeză, un axion, două versiuni ale condacului de la slujba înmormântării, trei evfimii și patru polihroane¹⁸¹. Mai departe, muzicologul face o caracterizare succintă a caracteristicilor compozițiilor sale calofonice, prin care acestea se fac remarcate. Astfel, sesizează faptul că lucrările sale originale sunt „sensibil diferite de traducerile sale, irmoasele [...] sunt creații pline de fantezie, elevate pe fundația unui conservatorism moderat.”¹⁸² Tot în această ordine de idei, investigația irmoaselor calofonice alcătuite de Macarie Ieromonahul, aduce lumină în cazul unei cântări ce s-a perpetuat în tipărituri până în zilele noastre – fiind considerată o adevărată bijuterie a stilului calofonic – Slava Stihovnei din Duminica lăsatului sec de carne, *Vai, mie, în negritule suflete*, scrisă în plagalul glasului al IV-lea. Această stihiră, numită de Cătălin Cernătescu *pseudo-irmos*¹⁸³, a fost copiată în mai multe manuscrise și, de asemenea, preluată în tipărituri muzicale începând cu cele ale lui Ion Popescu-Pasărea și până la volumele uniformizate ale *Cântărilor Sfintei Liturghii*.

Circulația irmoaselor în cuprinsul altor manuscrise este subliniată și fundamentată pe surse de către specialist, deși „sursa principală pentru majoritatea codicografilor este ms. rom. BARB 1685, prima copie a irmoaselor traduse de Macarie apare în 1837 și reproduce fidel repertoriul din ms.rom.autograf BMMB 340”¹⁸⁴ fiind transcrise la finalul ms. gr. BARB 107 de către colegul său, Anton Pann. Manuscrisul românesc BARB 1685 a fost sursa unui codice olograf al lui Iosif Naniescu, scris în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, datorită grafiei latine.¹⁸⁵ Conform unui tabel sinoptic¹⁸⁶ al tuturor irmoaselor care au fost copiate – fie traduceri, fie compoziții originale – în alte manuscrise, 13 surse sunt identificate. „Colecția integrală de irmoase este copiată pentru ultima dată în anul 1927 de către Athanasie Iordănescu (ms.rom. BNR 28944)”¹⁸⁷ și conține 93 de irmoase calofonice traduse și 18 compoziții originale ale Ieromonahului Macarie. În contemporaneitate, pe lângă *Irmologhionul Calofonicon* editat de Cătălin Cernătescu, ms. rom. BARB 1685 este publicat integral și de monahul Filotheu Bălan, în *Calofonicon paisian*, adăugând și alte surse

¹⁷⁹ Cătălin Cernătescu menționează caracteristicile esențiale ale unui *irmos calofonic*: „să fie preluat dintr-o cântare a unui canon (irmos sau, mai rar, tropar), iar maniera compozițională să fie cea concis calofonică.” Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 219, nota 287.

¹⁸⁰ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 219-221.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 221-227.

¹⁸² *Ibidem*, p. 227.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 233.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 235.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 237.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 238-239.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 238.

manuscrise: ms.rom. BARB 4412 integral, și parțial, ms. gr. 7 B.M.Neamț, B.II.77 B.M.Agapia, Atena E.B.E. M.P.T. 722M, ms.rom. 1525 BARB și ms.rom. 1691 BARB.

Activitatea componistică și de traducător al cântărilor, reprezentant de seamă al procesului de *românire* a muzicii psaltice, Macarie Ieromonahul a constituit mereu un interes pentru psalții bisericilor din importantele centre urbane și mănăstirești. Tipăriturile sale au fost retipărite în mai multe ediții¹⁸⁸, iar conținutul muzical al acestora a fost supus investigațiilor și analizelor comparate. Traducerile și adaptările versiunilor grecești ale celor mai importante cântări din repertoriul uzual al stranelor bisericești sunt un adevărat tezaur sonor. Analizele muzicologilor asupra tehnicilor de *românire* au adus multă lumină în înțelegerea mai profundă a celei de-a treia etape a procesului.¹⁸⁹

Grija arătată față de așezarea duhovnicească deopotrivă a psalților mireni sau monahi, precum și a tuturor credincioșilor prin cântările traduse sau compuse în limba română cu multă atenție, atenția cu care a perpetuat tradiția psaltică autentică, curățind-o de formulele melodice străine de duhul genuin și fervoarea cu care a promovat și a ajutat la construirea unei identități naționale prin prisma cântărilor bisericești sunt câteva din trăsăturile fundamentale care caracterizează personalitatea marcantă a cuviosului Macarie Ieromonahul. În acest sens, dovedind o mare prețuire pentru contribuția sa în evoluția muzicii psaltice și în sfera duhovnicească, Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române a decis să îl canonizeze în anul 2023, cu data de prăznuire în 31 august. Trecut în rândul sfinților melurgi, Cuviosul Macarie Ieromonahul sau Sf. Cuvios Macarie Protopsaltul¹⁹⁰ este cinstit ca unul care toată viața a cântat trăirea altor sfinți și a năzuit, prin vocația sa monahală, către sfințenie.

2.1.2.2. Visarion Ieromonahul și Dubovnicul

Discipol și continuator al școlii muzicale paisiene, unul dintre cei mai importanți exponenți ai Artei Psaltice românești, atât prin activitatea sa de copist al manuscriselor, cât și de compozitor, Ieromonahul Visarion a avut contribuții semnificative și a intrat în atenția cercetătorilor români din zilele noastre. În acest sens, bibliografia muzicologică ce face referire la personalitatea acestuia se îmbogățește¹⁹¹, însă detaliile ce ar putea contura o biografie consistentă a protopsaltului nemțean sunt

¹⁸⁸ *Theoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul* au fost retipărite de Dimitrie Suceveanu în anul 1848. De asemenea, *Theoreticonul* a fost reeditat în anul 1976 de Titus Moisescu, într-o ediție transliterată, la Editura Muzicală. *Irmologhionul-Catavasier* a revăzut lumina tiparului într-o ediție aniversară, fiind republicat și adăugit de Asociația Culturală „Byzantion” în anul 2020. *Anastasimatarul* (1823) s-a bucurat de o popularitate mai mare, fiind retipărit în mai multe ediții: 1856, 1875, 1897, 2002, 2024.

¹⁸⁹ Procesului de *românire* i-a fost consacrat un întreg volum de studii, aparținând muzicologului Costin Moisil, publicat sub titlul *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse. Studii de muzicologie bizantină*, publicat la Editura Muzicală în anul 2012.

¹⁹⁰ *Slujba Sfântului Cuvios Macarie Protopsaltul*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024. Această slujbă a fost alcătuită de Schim. Iosif Cismaș (Schitul Almaș, Arad), aprobată prin Hotărârea Sf. Sinod nr. 10.260/2022. În versiunea aceasta, slujba este neînsoțită de melos, însă există în spațiul online varianta originală a slujbei scrisă tot de același schimonah Iosif, pe metrică bizantină și îmbrăcată în melos de melurgul Rareș Cîmpan.

¹⁹¹ În literatura de specialitate, atât în volume, cât și în dicționare sau lexicoane, se găsesc o seamă de surse ce descriu mai detaliat contribuția protopsaltului Visarion, ieromonah și duhovnic al obștii nemțene de tradiție paisiană, atât cea din poziția de copist, cât și de compozitor. Pentru mai multe detalii, vezi: Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția*

precare, fiind cunoscute doar cele pe care le-a însemnat el însuși într-o filă de manuscris. Dacă despre viața sa cunoaștem doar câteva informații punctuale – cum ar fi anii de viață și anii intrării în cinul monahal și cel clerical – din munca sa depusă în perpetuarea tradiției muzicale nemțene, îl aflăm pe Visarion în ipostaza de copist, de exighisitor și de compozitor. Cele trei dimensiuni ale pregătirii sale muzicale dovedesc vasta sa cunoaștere a melosului psaltic și gustul foarte temeinic definit pentru stabilirea repertoriilor și, totodată, evidențiază calitatea sa de psalt cu foarte mare autoritate.

Însemnările sale pe marginea filelor unor manuscrise îl descriu ca un om foarte atașat de tradiția duhovnicească paisiană în care se ancorase și, totodată, foarte conștient de valoarea nu numai muzicală, ci și spirituală a compozițiilor înaintașilor săi. Bibliografia muzicologică bizantină contemporană subliniază un detaliu semnificativ, mai ales pentru reconstituirea melosului paisian de secol XVIII, și anume că Visarion Ieromonahul, exighisind foarte minuțios cântările alcătuite de dascălul său, Iosif Protopsaltul, a încercat să păstreze nealterată melodia originală. Pe cale de consecință, pentru a conserva cât mai fidel discursul muzical intact, traducerile sau transnotările sale din cea cucuzeliană de tranziție în cea a Noii Metode sunt foarte analitic scrise, folosindu-se de foarte multe neume diastematice menite să descrie tot contextul sonor al compozițiilor maestrului său. În mod evident, Visarion Ieromonahul nu s-a rezumat doar la promovarea și perpetuarea repertoriului alcătuit de Iosif Protopsaltul, ci a dovedit prin manuscrisele pe care le-a realizat că era la curent cu cele mai noi compoziții, dar și că se afla permanent în contact cu tradiția psaltică autentică, prin preluarea cântărilor alcătuite de marii maeștri ai Artei Psaltice.

Muzicologul Vasile Vasile a acordat o atenție deosebită sistematizării creației protopsaltului Visarion, consultând cu multă acribie conținutul unui număr generos de manuscrise.¹⁹² Din respectiva cercetare minuțioasă înțelegem multiplele contribuții ale protopsaltului paisian. După cum am amintit în rândurile de mai sus, Ieromonahul Visarion își aduce contribuția la îmbogățirea repertoriului de strană – atât în limba română, cât și greacă, după cum vom vedea – prin copierea

ei în spiritualitatea românească, vol. 2, Editura Interprint SRL, București, 1997, p. 172-174; *idem*, „Visarion Protopsaltul”, în *Mănăstirea Neamț – străveche vatră de cultură muzicală*, Editura Doxologia, Iași, 2016, p. 391-476; Arhim. Hrisant Tsachakis, *Sfântul Paisie Velicikovski – innoitor al vieții monahale și organizator al slujirii liturgice: influențele operei sale în Bisericile Slavă, Greacă și Română*, Editura Doxologia, Iași, 2021, p. 253-284; Vasile Vasile, „Școala paisiană de muzică bizantină. Ieromonahul Visarion Protopsaltul”, în *Triodul paisian*, ed. I, îngrijită de monahul Filotheu Bălan, Editura Sophia, București, 2005, p. V-XXIX. În ceea ce privește compozițiile protopsaltului ieromonah Visarion, acestea se regăsesc în cuprinsul mai multor volume, dintre care le menționăm pe cele care pot fi considerate cărți de autor: Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul al II-lea (ianuarie-august)*, Colecția Biblioteca Paisiană, Seria Antologie psaltică, vol. 2, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Mănăstirea Agapia, 2013; *idem*, *Stihirarul. Tomul I (septembrie-decembrie)*, Colecția Biblioteca Paisiană, Seria Antologie psaltică, vol. 1, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Mănăstirea Agapia, 2022. Celelalte surse în care se regăsesc alcătuirile imnografice ale protopsaltului Visarion Ieromonahul vor fi amintite pe parcursul studiului.

¹⁹² În lucrarea *Mănăstirea Neamț – străveche vatră de cultură muzicală*, Vasile Vasile inventariază un număr generos de manuscrise în care Visarion Ieromonahul este copist și autor, manuscrise în care este amintit ca autor de copistul Dorothei Iordachiu, ucenic al lui Visarion, codice muzicale în care îi sunt copiate compozițiile, iar la final sunt amintite acele manuscrise anonime în care acesta apare în calitatea sa de compozitor. Pentru prezentarea detaliată a conținutului acestor manuscrise, se poate consulta lucrarea amintită mai sus, la paginile 457-473.

manuscriselor în care a introdus cele mai importante cântări din repertoriul universal și cel autohton, păstrând tradiția muzicală paisiană vie. Activitatea sa nu se limitează la aceea a unui copist silitor, ci ieromonahul moldovean dovedește reale abilități componistice. În sprijinul acestei idei, cercetătorul Vasile Vasile alcătuiește un catalog în care trece compozițiile călugărului nemțean, precum și circulația acestora în colecțiile muzicale ale vremii. Dintre acestea le vom nota aici pe cele mai semnificative, pe cele ce se bucură de cea mai mare popularitate în rândul psaltilor.

Dintre cele 17 manuscrise¹⁹³ în care Visarion Ieromonahul apare în dublă ipostază de copist și compozitor, merită menționat cel ce se află în patrimoniul Mănăstirii Agapia, cotate cu numărul de inventar 505. Despre acest codex muzical, Vasile Vasile menționa că „este cel mai complet *Stihirar-Doxastar* pentru lunile septembrie-august și pentru o parte a Triodului, cu indicații tipiconale, cu alte cântări decât cele obișnuite, sedelne, slave după polieleu, după *Evanghelie*...”¹⁹⁴

Deși creația lui Visarion a rămas doar la stadiul de manuscris, ideea ca acest codex să fie tipărit nu aparține psaltilor contemporani, ci ea a fost enunțată chiar de autorul lucrării. Din câte se pare, destinația acestui manuscris nu se limita doar la granițele Mănăstirii Neamț, iar înstrăinarea volumului din patrimoniul mănăstirii îl pune sub greu canon pe cel ce săvârșea nelegiuirea.¹⁹⁵ Acest *Stihirar-Doxastar* se înscrie în linia amplului proces de românire a cântărilor, proiect în care s-a angajat cu multă trudă și ieromonahul Visarion. Cauzele neîndeplinirii dorinței de a fi tipărită această lucrare au fost dezbătute, iar un motiv ce poate fi considerat fundamental pentru neîmplinirea năzuinței este chiar decesul autorului în anul 1844, imediat după finalizarea manuscrisului. Cu toate acestea, într-o epocă de înflorire a tipăririlor muzicale psaltice, nici ucenicii săi imediați nu au putut îndeplini visul dascălului lor, deoarece contextul politic al vremii – dorința de occidentalizare, de afirmare a națională și, mai apoi, reformele făcute de A.I. Cuza, printre care interzicerea muzicii psaltice, considerată element extern, străin de națiunea română – nu a mai favorizat acest demers.¹⁹⁶

¹⁹³ Pe lângă cele 17 manuscrise în care Visarion Ieromonahul și Duhovnicul Mănăstirii Neamț apare ca autor-copist, Vasile Vasile menționează alte șase manuscrise în care Dorothei Iordachiu copiază lucrări alcătuite de Visarion Ieromonahul, alte 22 de manuscrise redactate de autori cunoscuți sau anonimi în care sunt cuprinse creații muzicale ale compozitorului paisian.

¹⁹⁴ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 460.

¹⁹⁵ Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul I (septembrie-decembrie)*, Colecția Biblioteca Paisiană, Seria Antologie Psaltică 1, ediție îngrijită și prefată de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Iași, 2022, p. 15-16.

¹⁹⁶ O descriere mai pe larg a modului intruziv în care tendințele politice ale epocii au influențat evoluția muzicii psaltice românești o găsim în volumul amintit mai sus, în prefața redactată de Gabriel Duca, la paginile 17-21. Trebuie să precizăm că în cercetarea relației dintre Stat și Biserică în timpul domniei lui A. I. Cuza, întreprinsă de părintele Laurențiu-Nicolae Stamatina, nu găsim niciunde menționată această atitudine ostilă împotriva melosului bizantin. Anumite reforme, pe lângă secularizarea averilor mănăstirești - cea care a nemulțumit cel mai tare clerul monahal - au vizat și învățământul teologic și salarizările cinului preoțesc. Într-un alt loc aflăm de impunerea limbii române ca limbă de cult pe tot cuprinsul țării, fapt ce a născut ostilitate în rândul clericilor greci. Aceștia au fost încurajați să construiască propriile lăcașuri de cult, iar unele biserici au primit dispensă de a se sluji în limba greacă (Preot Laurențiu-Nicolae Stamatina, *Stat și Biserică în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza*, ediție revizuită și adăugită, Editura Crimca, Suceava, 2023, p. 141, 147-148.). Cu toate acestea, menționează autorul, au existat legi abuzive și intruzive pe care le-a adoptat Guvernul lui Cuza, în legătură cu viața Bisericii, cum a fost „Legea pentru numirea de mitropoliți și episcopi eparhioți în România”

În contemporaneitate, dorința ieromonahului Visarion a fost îndeplinită de Gabriel Duca, cel care s-a îngrijit de editarea *Stihirarului*, completându-l armonios cu alte surse¹⁹⁷ și dându-i o formă cât mai rotundă. Prin urmare, editate în două volume, împărțind anul în septembrie-decembrie și ianuarie-august – pe modelul *Idiomelarului* tipărit de Dimitrie Suceveanu – manuscrisul 505 din fondul Mănăstirii Agapia, a apărut sub sigla editurii Doxologia și cu binecuvântarea Î.P.S. Teofan, mitropolitul Moldovei și Bucovinei, în anii 2013 și 2022.¹⁹⁸ Acest demers a fost posibil datorită intenției de valorificare a curentului paisian prin tot ceea ce a rodit, la nivel cultural și artistic.

Importanța acestui manuscris constă și în conținutul muzical bogat pe care îl are, acoperind celebrările mai multor sfinți ce nu au fost incluse în cuprinsul altor *Stihirare*. Pe lângă acestea, de foarte mare însemnătate pentru cercetarea procesului de românire îl constituie *kekragariile* și stihirile doxastice ale lui Petru Lampadarie, traduse și adaptate de compozitorul nemțean. Cuprinsul generos al manuscrisului subliniază atenția ieromonahului Visarion de a îmbogăți fiecare zi, pe cât posibil, cu cântări alcătuite pe notație neumatică, facilitând pe această cale interpretarea în ansamblu.

Verigi importante în sublinierea continuității tradiției orale în spațiul românesc îl constituie manuscrisele nr. 70 de la Secu și nr. 575 (3143) de la Agapia, în care sunt notate *mărimurile* sau *veliceaniile* sărbătorilor mari din cuprinsul întregului an bisericesc. Despre cele din cuprinsul manuscrisului nr. 70 de la Mănăstirea Secu, Vasile Vasile menționează că „nu este vorba de creații, ci doar de transcrierea [...] și adaptarea la diferite sărbători a cântării lui Filotei de la Cozia, din practica orală, notarea apropiindu-se de cele ale contemporanilor săi.”¹⁹⁹

Lista compozițiilor psaltice sub semnătura ieromonahului Visarion este cuprinzătoare și răspunde nevoilor fundamentale ale stranelor, acoperind întreg arealul liturgic. Inventarul nu este exhaustiv, ceea ce face să rămână actual interesul pe care cercetătorii contemporani îl acordă personalității melurgului nemțean. Literatura muzicologică concentrată pe acest subiect este îndestulătoare pentru a putea fi trecute în revistă cele mai însemnate lucrări psaltice, având în vedere criteriul perpetuării acestora în repertoriile de strană, manuscrise și tipărituri din secolul al XIX-lea și până în zilele noastre. Readucând în discuție interesul protopsaltului paisian de a perpetua creațiile muzicale ale dascălului său Iosif și din dorința de a începe prezentarea succintă a câtorva din alcătuirile psaltice ale lui Visarion, ținând cont de timpul liturgic, *Anixandarele* sunt foarte prezente în manuscrisele vremii, în mai multe variante, și în tipăriturile actuale. Acestea sunt traducerea lui Visarion sau, mai

votată în 20 ianuarie 1865. De multe ori, din dorința de a câștiga cât mai multă independență, domnitorul a promulgat legi care interferau cu canoanele și regulamentele interioare ale Bisericii, fapt ce a atras nemulțumirea ierarhiei care s-a manifestat și a condamnat practicile domniei. Pentru mai multe detalii despre relația dintre Stat și Biserică în timpul domniei lui Cuza, vezi: Preot Laurențiu-Nicolae Stamatin, *op. cit.*, p. 17-167.

¹⁹⁷ Ms. Nr. 575 din biblioteca Mănăstirii Agapia și ms. Nr. 70 din biblioteca Mănăstirii Secu.

¹⁹⁸ Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul al II-lea (ianuarie-august)*, Colecția Biblioteca Paisiană, Seria Antologie psaltică, vol. 2, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Mănăstirea Agapia, 2013; *idem*, *Stihirarul. Tomul I (septembrie-decembrie)*, Colecția Biblioteca Paisiană, Seria Antologie Psaltică, vol. 1, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Mănăstirea Agapia, 2022.

¹⁹⁹ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 471.

degrabă, transnotarea în *Noua sistimă* a variantei dascălului său, Iosif și sunt cuprinse în filele manuscrisului grecesc nr. 34 din patrimoniul mănăstirii Neamț, iar într-un alt manuscris, de data aceasta notat cu nr. 32 din fondul aceleiași mănăstiri, se găsesc un rând de *anixandare prescurtate*.²⁰⁰ Un alt rând de *anixandare*, însoțite de apelativul *moldovenști* se pot găsi în manuscrisul II-76 din biblioteca Mănăstirii Agapia și în ms. 674 sau B II – 64 din același fond.²⁰¹ Pentru slujba Utreniei, ieromonahul Visarion a îmbogățit repertoriul, alcătuiind polielee pentru perioada Octoihului și Triodului, alcătuite *mai scurt* sau *sindoma*.²⁰² Trebuie amintit *Polieleul bulgăresc*, alcătuit în glasul IV *legbetos*, din cuprinsul ms. nr. 70 de la Mănăstirea Secu, imn ce a circulat și în Muntele Athos atât cu denominativul *bulgăresc*, cât și fără, și în unele situații cu titlul *Polieleu glasul IV legbetos*.²⁰³ La acestea se adaugă și un rând de *binecuvântări* sau *evloghitarii*, de asemenea *mai mici*. Demne de menționat sunt *heruvicile moldovenști* sau „*heruvicile pe opt glasuri* «pe care le-a(u) scos din cele mari ale lui Hurmuz, sfinția sa pâr(intele) Visarion Ieromonah Ps(altul)»”²⁰⁴ Acestea din urmă se regăsesc în cuprinsul manuscrisului inventariat cu nr. 58 în fondul de carte al schitului Prodromul, codice ce reprezintă un *Heruicar* copiat de brașoveanul George Ucenescu, discipol al lui Anton Pann, în anul 1851. Plecând de la această descoperire, muzicologul și cercetătorul Vasile Vasile a dedus că lucrările muzicale psaltice ale lui Visarion au trecut de arcul carpatic și de granițele Moldovei și au fost cunoscute și apreciate de către alți protopsalți și dascăli de psaltichie, precum Anton Pann, care introduseseră aceste heruvici pe opt glasuri în repertoriul destinat discipolilor săi, imnele heruvimice dovedind astfel un puternic caracter didactic.²⁰⁵ Dintre partiturile ce sunt destinate oficiului Sfintei Liturghii, trebuie amintit că Visarion a alcătuit axioane în ediții bilingve, cât și cântarea intonată la momentul epiclezei, *Pe Tine Te lăudăm*. În rândul acestora, deși foarte diferit ca stil, merită menționat *Crezul*, o lucrare muzicală corală, în variantă armonică, notată totuși cu ajutorul semiografiei hrisantice. Simbolul de credință în această variantă se regăsește în cuprinsul a două manuscrise: ms. rom. II-37, f. 71^v-72^v din Biblioteca Sf. Sinod și ms. rom. nr. 5 din fondul mănăstirii Neamț, fol. 84-87^v.²⁰⁶

În cercetarea doctorală dedicată irmoaselor calofonice în spațiul românesc, Cătălin Cernătescu ni-l relevă pe Visarion Ieromonahul ca fiind „al doilea traducător important de irmoase calofonice în limba română, după Macarie Ieromonahul, precum și al doilea exeget important de irmoase de limbă greacă, după Grigorie Protopsaltul.”²⁰⁷ Cercetătorul îi menționează și calitatea de compozitor a opt irmoase cuprinse în ms. rom. BMN 13, ce cuprinde rânduiala la trapeză.²⁰⁸ Mai departe,

²⁰⁰ Vasile Vasile, „Școala paisiană de muzică bizantină”, în *Triodul paisian...*, ed. cit., p. IX.

²⁰¹ Vasile Vasile, *Mănăstirea Neamț...*, ed. cit., p. 412.

²⁰² Vasile Vasile, „Școala paisiană de muzică bizantină” în *Triodul paisian...*, ed. cit., p. XII-XIII.

²⁰³ *Ibidem*, p. XVIII-XIX.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. XIII.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. XVII.

²⁰⁷ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 253.

²⁰⁸ *Ibidem*.

autorul cercetării menționează capodopera unică în „întreaga tradiție codicografică psaltică”, și anume un *calofonicon bilingv*, un manuscris format din două părți – ms. gr. BMN 7 și ms. rom. BMA II 77 – și destinat „constituirii unui repertoriu consistent pentru rânduilele de la trapeză din ziua hramului mănăstirii Neamț și a altor mănăstiri.”²⁰⁹ De asemenea, conchide Cătălin Cernătescu, „manuscrisul reprezintă probabil un omagiu adus memoriei lui Iosif Schimonahul”²¹⁰, care notează mai sus următorul detaliu desprins din f. 6r din prefața ms. gr. BMN 7, „cântările sunt exghisite din vechea grafie în cea nouă, folosindu-se de învățăturile primite de la Iosif Schimonahul, al cărui stil exegetic pronunțat, apropiat de notația hrisantică, este evident.”²¹¹

În zilele noastre, pe lângă *Stihirarul* menționat mai sus, tipăritură ce poate fi considerată lucrare de autor, creația lui Visarion Ieromonahul – atât traducerile sau exghisirile, cât și compozițiile proprii – a fost valorificată și perpetuată în cuprinsul unor tipărituri de dată mai recentă. De pildă, în prima ediție a *Triodului paisian*, publicată în anul 2005 și îngrijită de monahul Filotheu Bălan, sunt introduse 26 de compoziții ale lui Visarion: tropare, *Canonul Floriilor*, irmoase, Prohodul, Polieleul *La râul Babilonului*, cântări la Liturgia Darurilor mai înainte sfințite, heruvice, axioane și chinonice în greacă și română. Stihirile și troparele pentru fiecare duminică a perioadei Triodului au ca sursă de prim ordin *Triodul*, un manuscris autograf al ieromonahului Visarion din obștea mănăstirii Neamț, ajuns în patrimoniul mănăstirii Ciolanu și cotaț 1053.II.C1.²¹² În vederea alcătuirii acestei colecții de cântări, monahul Filotheu Bălan s-a folosit și de alte surse, cum ar fi manuscrisele B.M. Neamț-mr3, B.M. Neamț-mr4 (autografe ale lui Visarion Ieromonahul) și B.M. Secu-83.²¹³ În antologia *Penticostar paisian*, îl găsim pe Visarion în dublă ipostază, de compozitor și de traducător sau exeget. În cea din urmă calitate, îi sunt introduse în cuprinsul lucrării un număr de șapte cântări traduse și exghisite de acesta, iar în calitate de compozitor în jur de 12 compoziții, dintre care amintim stihirile de la Înălțarea Domnului, cântarea *Ziua Învierii*, irmoase ce se cântă în loc de *Axion*, precum și stihira în glasul al cincilea ce se cântă la slujba înmormântării, *Adusu-mi-am aminte*, alcătuită într-o manieră calofonică.

În volumul *Anastasimatar. Privegheer paisian*, monahul Filotheu Bălan valorifică traducerile, exghisirile și compozițiile Ieromonahului Visarion în egală măsură. În această ordine de idei, îl întâlnim în ipostaza compozitorului prin *facerile*: *Lumină lină*, Prochimenele ce se cântă în toată săptămâna, troparele de obște, polielee scurte sau cu stihuri alese, *Evloghitarii* sau *Binecuvântările Învierii* în variantă scurtă. În calitatea sa de traducător, protopsaltul nemțean îmbogățește repertoriul de strană prin traducerea polieleului *Cuvânt bun* în glasul al IV-lea *leghetos*, *Catavasiile* lui Petru Vyzantie pentru sărbătorile Împărătești, *Ceea ce ești mai cinstită* pe opt glasuri, ce se cântă la cântarea

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 255.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Triodul paisian*, ed. a II-a, îngrijită de monahul Filotheu Bălan, Editura Sophia, București, 2024, p. 511-512.

²¹³ *Ibidem*, p. 512.

a IX-a a Canonului de la Utrenie, precum și o serie întreagă de *Doxologii* sau *Slavoslovii mici* alcătuite de Manuil Protopsaltul. În volumul *Calofonicon Paisian*, publicat în anul 2024, neobositul cercetător și restaurator al tezaurului muzical de tradiție paisiană, monahul Filotheu Bălan pune laolaltă un număr impresionant de irmoase calofonice în exegeza protopsaltului Visarion Ieromonahul sau chiar compozițiile sale proprii. Prin urmare, consultând cuprinsul, putem observa că Visarion a exghisit un total de 27 de irmoase calofonice ale marilor maeștri ai Artei Psaltice, dintre care amintim pe Petru Bereket, Balasie sau Gherman Neon Patron. Într-o altă ordine, un total de 11 irmoase calofonice sunt alcătuirile lui Visarion. La acestea se adaugă patru polihroane în cinstea domnitorilor, voievozilor și împăraților, patru anti-axioane, troparele odei a noua din *Canonul Învierii*, precum și *ipacoi* în glasul al IV-lea și *condacul Învierii* în plagalul acestuia. De asemenea, în cuprinsul aceleiași lucrări, se mai regăsește stihira închinată Cuviosului Paisie în alcătuirea protopsaltului nemțean și troparul *Cu sfinții odihnește* din cadrul slujbei înmormântării. Alte creații originale ale lui Visarion Ieromonahul sau Duhovnicul se regăsesc și în paginile volumului omagial *Irmologhion-Catavasier*²¹⁴, apărută la Asociația Culturală *Byzantion*, seria Didactica. În cuprinsul acestei lucrări, este volumul omonim integral tipărit de Macarie Ieromonahul la Viena, la care s-au adăugat alte *Catavasii* mai pe scurt de la diferiți autori. În rândurile acestora se găsește și protopsaltul obștii nemțene.²¹⁵ În această ordine de idei, apare în ipostaza melurgului în cazul celui de-al doilea rând al *Catavasiilor Nașterii Domnului*, la *Catavasiile Schimbării la Față*, la *Duminica Fiului risipitor*, la *Sâmbăta Lăsatului sec de carne*, la *Sâmbăta Lăsatului sec de brânză*, a *Sfinților Cuvioși*, la *Sâmbăta lui Lazăr*, la *Înjumătățirea Praznicului Cincizecimii* și la *Înălțarea Domnului*.²¹⁶

Din cele prezentate mai sus, se poate lesne observa că personalitatea lui Visarion Ieromonahul și Duhovnicul începe să fie redescoperită, iar contribuțiile sale în plan artistic devin recunoscute, restaurate și revalorificate prin publicarea lor, atât ca volume de autor, cât și în volume muzicale colective. În mod evident, activitatea sa, desfășurată pe mai multe paliere, se dovedește astăzi a fi foarte rodnică și atractivă, deoarece interesul cercetătorilor și psalților se vedește prin dedicarea studiilor ample cu privire la creația sa muzicală și scriptică, dar și prin abordarea creațiilor sale în concerte și în practica de la strană. Referindu-se la câteva dintre caracteristicile creației muzicale psaltice a prolificului compozitor paisian, muzicologul Vasile Vasile observă că în acest corpus de cântări se evidențiază următoarele trăsături: „reducerea teriremurilor și a melismelor bogat ornamentate și apropierea de cântarea silabică.”²¹⁷ Cu alte cuvinte, Visarion Ieromonahul răspunde și este în consonanță cu

²¹⁴ Macarie Ieromonahul și alții, *Irmologhion-Catavasier*, îngrijire ediție, studiu introductiv de Adrian Sirbu, Seria Didactica, Asociația Culturală Byzantion, Iași, România, 2020.

²¹⁵ Pentru rândurile de Catavassii alcătuite de Visarion Ieromonahul s-a folosit ca sursă unică manuscrisul *Irmologhion pe scurt*, ms. Neamț, ro. 08.

²¹⁶ Trebuie făcută precizarea că în cazul acestor *Catavasii*, referirea la contribuția auctorială a lui Visarion Ieromonahul se făcea cu termenul „după”, nu „de”, cum este în cazul altor compozitori. Acest lucru ne duce cu gândul că s-ar fi operat câteva modificări sau diortosiri față de versiunea originală.

²¹⁷ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 473.

anumite tendințe ale vremii, precum înclinația spre scurtarea cântărilor. Cu toate acestea, protopsaltul și dascălul nemțean păstrează nealterat ifosul impus de tradiția muzicală paisiană, abordând chiar *thesis*-uri ce, în urma unor cercetări amănunțite, vor putea fi considerate specifice acestei tradiții. În sprijinul acestei ipoteze, cercetătorul Cătălin Cernătescu consemna în cazul irmoaselor calofonice, că „thesisurile de substituție propuse de Visarion reprezintă capturi semiografice ale unei posibile tradiții interpretative practicate în vatra mănăstirii Neamț”²¹⁸.

2.1.2.3. Anton Pann

O figură emblematică și, pe alocuri, enigmatică, cu o rezonanță deosebită în istoria muzicii eclesiastice românești, Anton Pann a fost unul dintre principalii exponenți ai *procesului de românire*²¹⁹ de după Reforma hrisantică. Coleg cu Macarie Ieromonahul la Școala de psaltichie de la biserica Sf. Nicolae-Șelari, a deprins meșteșugul noii metode și s-a dedicat cu mult avânt îmbogățirii repertoriului muzical eclesiastic, traducând, compunând și tipărind volume întregi de cântări ce au asigurat diversitatea imnografică pentru fiecare slujbă.

Biografia și activitatea acestuia au devenit subiectul multor cercetări și dezbateri. În ceea ce privește raportarea psalților la stilul creațiilor muzicale alcătuite sau traduse de Anton Pann, aceasta s-a dovedit a fi sinuoasă. Multă vreme pusă în comparație cu activitatea lui Macarie Ieromonahul de către cei ce au abordat ambele repertorii, munca lui Anton Pann era considerată a fi, într-o oarecare măsură, inferioară față de cea a cuviosului monah de tradiție paisiană.²²⁰ Cu toate acestea, după trecerea generațiilor, la începutul secolului al XX-lea se vede o încercare de *reabilitare* a lui Anton Pann în mentalul colectiv al psalților, după cum demonstrează muzicologul Costin Moisil.²²¹ Din câte se pare, traducerile și compozițiile sale sunt privite diferit, în funcție de „lentila” sau interesul ideologic prin care se privește creația sa muzicală. Într-o perioadă în care politica internă și externă a statului român puneă preț pe afirmarea identității naționale, munca lui Anton Pann era luată în considerare, fiind sub cupola *naționalizării* cântărilor, pe când Macarie Ieromonahul lucra în câmpul *românirii*, după cum distingea Ion Popescu-Pasărea.²²² Astfel, abordat din acest unghi, melosul alcătuit de Pann răspunde nevoilor adânci ale poporului și se pliază pe fibra spirituală a poporului român. Cum se descrie tehnic *naționalizarea*, în optica lui Popescu-Pasărea? Moisil ne indică pe scurt la ce se referă protopsaltul și juristul muntean: „scurtarea *lungirilor* peste măsură din unele cântări papadice și

²¹⁸ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 277. În această direcție mă axez și eu, după ce am consultat studiile ce fac referire la tradiția muzicală paisiană. Din păcate, s-au enunțat câteva trăsături specifice acestei tradiții, însă, după părerea mea, insuficient susținute cu exemple muzicale concludente care să fie puse în comparație cu alte traiectorii stilistice.

²¹⁹ Termenul de *românire* a fost utilizat pentru prima dată de Anton Pann în *Prefața* cărții sale *Fabule și istorioare*, p. 4. Pr. dr. Zaharia Matei, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, Editura Basilica, București, 2014, p. 251.

²²⁰ Costin Moisil, *Românirea cântărilor...*, ed. cit., p. 26-29.

²²¹ Costin Moisil, *Geniu românesc vs. Tradiție bizantină. Imaginea cântării bisericești în muzicologia românească*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 47-49; idem, *Românirea cântărilor...*, p. 29-38.

²²² Costin Moisil, *Românirea cântărilor...*, p. 35.

stihirarice, curățirea figurilor externe asemănătoare cu cele asiatice și aducerea lor «în cea mai apropiată melodie bisericească» în maniera și stilul «vechilor psalți Munteni și mai ales ai Patriei»”.²²³

Bizantinologul Constantin Secară, abordând subiectul traducerilor lui Anton Pann din opera muzicală a maestrului său, Dionisie Fotino, observă că protopsaltul „a căutat să împace textul poetic cu cel muzical, căutând mereu să mențină un echilibru credibil între cele două elemente inseparabile ale muzicii bizantine.”²²⁴ Dacă *românizările* sale se încadrează sub genericul *echilibru*, compozițiile sale sunt infuzate „de împrumuturi și influențe stilistice, decelabile în funcție de perioadele în care au fost compuse diferite cântări.”²²⁵ Autorul sesizează formule melodice ce se apropie foarte mult de gândirea tonală, contururi melodice ce sunt descrise ca un lanț de secvențe²²⁶ sau, în alte cazuri, sunt remarcate inflexiunile unei manele turcești.²²⁷

Părintele Zaharia Matei, profesor la catedra de muzică bisericească a Facultății de Teologie Ortodoxă din București, și-a concentrat întreaga cercetare doctorală pe personalitatea compozitorului și protopsaltului Anton Pann.²²⁸ Volumul masiv, dedicat analizei muzicologice a traducerilor și compozițiilor protopsaltului, precum și prezentării codicologice a manuscriselor²²⁹ și tipăriturilor²³⁰ în care Pann apare în calitate de autor sau copist, este de un real folos pentru a înțelege nivelul înalt la care acesta a reușit să își pună amprenta asupra evoluției muzicii psaltice românești. Parcurgerea conținutului fiecărui manuscris relevă detalii importante despre compozitorul Anton Pann, ilustrându-l ca pe un melurg prolific, ce a reușit să alcătuiască un repertoriu psaltic foarte bogat, atât prin genurile abordate, cât și prin varietatea glasurilor în care acestea au fost compuse. Părintele Matei împarte întregul corpus de manuscrise având în vedere dacă este autograf sau este realizarea unei alte mâini ce a copiat compozițiile protopsaltului. Consultând nouă biblioteci sau fonduri de carte, părintele profesor găsește un total de 30 de manuscrise, cărora le face o amplă descriere codicologică, menționând conținutul muzical notat pe fiecare filă în parte. Dintre acestea, 15 manuscrise sunt olografe, iar 15 sunt scrise de copişti diferiți, cel mai întâlnit fiind ierodiaconul Chesarie de la Horezu.

Cercetările în legătură cu genul irmoaselor calofonice întreprinse de Cătălin Cernătescu ni-l descoperă și pe Anton Pann în poziția de traducător a șapte irmoase și compozitor al unuia singur.²³¹ În mod evident, protopsaltul nu este atât de fecund în direcția aceasta precum Macarie Ieromonahul sau Visarion Ieromonahul, însă, după cum subliniază autorul cercetării, „și după ce traduce în limba

²²³ *Ibidem*, p. 36.

²²⁴ Constantin Secară, „Particularități stilistice în opera muzicală originală a lui Anton Pann”, în *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spiritual*, Editura Muzicală, București, 2006, p. 216.

²²⁵ *Ibidem*, p. 217.

²²⁶ *Ibidem*, p. 218.

²²⁷ *Ibidem*, p. 221.

²²⁸ Pr. dr. Zaharia Matei, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, Editura Basilica, București, 2014.

²²⁹ *Ibidem*, p. 69-197.

²³⁰ *Ibidem*, p. 197-249.

²³¹ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 240.

patriei câteva irmoase, Pann se arată în continuare interesat de repertoriul de limbă greacă.”²³² De asemenea, este demnă de evocat dorința acestuia de perfecționare în meșteșugul Artei Psaltice, atitudine care reiese din copierea unui grup de irmoase traduse de colegul său, Macarie, din ms. rom. BARB 340 în finalul ms. rom. BARB 107. Cernătescu observă probabilitatea „ca întâlnirea cu metoda de lucru a mai vârstnicului dascăl să determine schimbările semiografice care apar în muzica pieselor tipărite în anul 1848 în *Privegher*.”²³³ Aptitudinile sale în câmpul exegezei sunt demonstrate și de transcrierea analitică a unui irmos compus de Dionisie Fotino, în plagalul glasului I, *Pre tine cea mai presus de minte*.²³⁴ Analizând mai departe traduceri de irmoase *frumos viersuitoare*, Cătălin Cernătescu ne înfățișează un Anton Pann în căutarea variantei finale perfecte, remarcând modificările succesive ale traducerilor până când erau tipărite. „Compararea variantelor din manuscrise cu cele din tipăritură relevă o extindere a scriiturii.”²³⁵ Într-o altă ordine de idei, irmosul *Rugămu-ne noi, robii tăi*, este transmis și receptat-ca fiind compoziția proprie a lui Pann, scrisă în glasul IV *leghe-tos*. Acest irmos, după Cernătescu, se poate găsi în două surse manuscrise: ms. rom. BJNIP D I 1737 (1863) și ms. rom. BNR 28944 (1927).²³⁶ Muzicologul remarca distanța mare dintre cele două versiuni, precum și diferențele ușoare ce apar la nivelul discursului melodic.

Schimbând registrul, părintele Zaharia Matei cataloghează un număr de 26 de tipărituri muzicale, atât psaltice, cât și laice²³⁷. Dintre acestea, 17 sunt volume de cântări bisericești, iar trei sunt lucrări teoretice. Ca și în cazul manuscriselor, părintele profesor face o prezentare cuprinzătoare a fiecărui tom în parte, atât în ceea ce privește aspectul exterior, cât și conținutul muzical.²³⁸ Volumele acestea sunt deosebit de semnificative în istoria muzicii bisericești românești pe de o parte, cât și în evoluția metodicii predării Artei Psaltice în școlile de psaltichie. În cel din urmă caz, lucrarea teoretică publicată în anul 1845, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică*, este o bornă în istoriografia muzicală și didactică românească, tocmai pentru maniera în care Anton Pann expune întregul conținut. Autorul structurează elementele teoretice sub formă de întrebare-răspuns, oferind toate detaliile necesare deprinderii meșteșugului psaltichiei²³⁹. De asemenea, după cum sesizează părintele Matei, oferă la finalul lucrării o metodă de predare a *noii metode* „mai extinsă decât

²³² Ibidem

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem, p. 241.

²³⁵ Ibidem, p. 243.

²³⁶ Ibidem, p. 250.

²³⁷ Pr. dr. Zaharia Matei, *op. cit.*, p. 662-663.

²³⁸ Ibidem, p. 197-244.

²³⁹ Pentru mai multe detalii despre metodologia predării muzicii psaltice propusă de Anton Pann și actualitatea ei, se poate consulta: Elena Chircev, „Metoda lui Anton Pann în contextul educației muzicale contemporane, românești și europene”, în *Revista Arta*, vol. 27, nr. 2, Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2018, p. 13-18; Alexie Al. Buzera, „Anton Pann – bazul teoretic și practic sau gramatica metodică. Contribuții”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. 1, nr. 1, Revista Centrului de Studii Bizantine, Iași, aprilie, 1999, p. 53-63.

cea din lucrarea lui Fokeos, adaptând-o la condițiile de lucru din seminariile românești și popularizându-și ca material de studiu lucrările proprii, chiar netipărite.”²⁴⁰

În zilele noastre, datorită dezvoltării tehnologice, o bună seamă din tipăriturile lui Anton Pann au fost scanate și popularizate în mediul online, mai ales pe site-urile dedicate celor pasionați de melosul psaltic. Însă, acest lucru nu a descurajat ca o parte din lucrările tipărite de acesta să fie reeditate în versiuni noi, diortosite și transliterate.²⁴¹

2.1.2.4. Ghelasie Basarabeanu

Monah prin excelență, teolog, compozitor, traducător și dascăl de cântări bisericești, personalitatea lui Ghelasie Basarabeanu nu a avut același răsunet în epocă precum cel al contemporanilor săi, Macarie Ieromonahul și Anton Pann. În timpul vieții sale nu și-a văzut tipărită nicio compoziție, însă acestea au circulat intens în manuscrisele ucenicilor săi într-ale psaltichiei. Ghelasie Basarabeanu, originar din regiunea Basarabiei, a fost redescoperit și adus la lumină de bizantinologul Alexie Al. Buzera, care a publicat șase studii despre biografia și activitatea acestuia.²⁴² Din cercetările întreprinse de părintele Buzera aflăm că protopsaltul și dascălul de la Seminarul Episcopiei de Argeș a învățat *noua metodă* la școala lui Petru Efesiu, fiind coleg cu Macarie și Anton Pann. Totodată, asemenea celor doi, și Ghelasie s-a înscris activ la opera de *românire* a cântărilor, traducând, pentru nevoile elevilor seminariști, cântări bisericești din surse grecești și compunând el însuși, fără a se inspira din creațiile altor colegi contemporani²⁴³. Din rațiuni ce țin de economia lucrării, nu vom expune în detaliu biografia dascălului Ghelasie, ci ne vom rezuma la a specifica contribuțiile acestuia la îmbogățirea repertoriului stranelor.

Necesitatea de a compune cântări se datora nevoilor de la clasă, iar acest obiectiv îl preocupa pe ieromonah într-o asemenea măsură încât „noaptea se preumbla pe sala seminarului cântând încet,

²⁴⁰ Pr. dr. Zaharia Matei, *op. cit.*, p. 208-209.

²⁴¹ *Antologie de cântări psaltice. Tomul al III-lea. Păresimier lui Anton Pann*, ediție îngrijită și diortosită de Gabriel Duca, Asociația Sfântul Nectarie, București, 2010; Anton Pann, *Noul Anastasimatar*, transliterare, diortosire și tehnoredactare computerizată de Arhid. Cătălin Țăruș (redactor șef), Arhid. Adrian Olărean, Diac. Iulian Pruiu, Mihai Corcodel, Cătălin Cernătescu, Bogdan Lăsculescu, Editura Didahia Severin, Drobeta-Turnu Severin, 2014; Anton Pann, *Noul Doxastar. Tomurile II și III: Triodul și Penticostarul*, ediția a II-a, transliterare, diortosire și tehnoredactare computerizată de Arhid. Cătălin Țăruș (redactor șef), Arhid. Adrian Olărean, Diac. Iulian Pruiu, Mihai Corcodel, Cătălin Cernătescu, Bogdan Lăsculescu, Editura Didahia Severin, Drobeta-Turnu Severin, 2014.

²⁴² Sandu B. (Alexie Buzera), „Ghelasie arhimandritul și opera sa” în *Mitropolia Olteniei*, vol. XXXI (1979), nr. 7-9, p. 618-619; *ibidem*, vol. XXXII (1980), nr. 3-6, p. 507-595; Alexie Al. Buzera, „Două manuscrise inedite întocmite de Ghelasie Basarabeanul” în *Mitropolia Olteniei*, vol. XLI (1990), nr. 1-3, Craiova; Alexie Al. Buzera, „Trei manuscrise psaltice de la BCU Mihail Eminescu din Iași, cu opera inedită a lui Ghelasie Basarabeanu, în *Byzantion* Iași, Academia de Arte „George Enescu”, 1996; Alexie Al. Buzera, „O lucrare inedită din prima jumătate a secolului XIX: *Canoanele Musichiei* de Ghelasie Basarabeanu” în AUC, s. Teologie, Craiova, nr. 1, 1996; Alexie Al. Buzera, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova. 1999, p. 371-375.

²⁴³ „...sunt compuse de sfinția sa fără să ia profora de la cântările altor cântăreți...” (Alexie Al. Buzera, *op.cit.*, apud. Ionașcu Ion, *Biserici, chipuri și documente din Olt*, vol. I, Craiova, 1934, p. 213). Fragmentul este preluat din însemnările făcute pe un *Antologhion* copiat de elevul Barbu Vălimăreanu în 1845.

iar dimineața venea cu cântarea în clasă”²⁴⁴, după cum reiese din amintirile elevilor săi. Părintele Buzera menționează valoarea deosebită a trei lucrări de-ale lui Ghelasie, rămase până la acea vreme la stadiul de manuscris: o *Antologie* (1839), *Stihirariul* sau *Doxastariul* și *Canoanele musiciei, prescurtare din Theoriton*. Cântările cuprinse în acestea sunt considerate, în unele cazuri, inedite sau premiere în repertoriul psaltic românesc, cum ar fi „Podobiile și Catavasiile în premieră absolută în Țara Românească, fiind realizate în mișcarea syntomon – adică grabnică...”²⁴⁵. De asemenea, a fost al doilea psalt care a notat melosul *Pripealelor* lui Filotei, după Macarie Ieromonahul, după cum aflăm din cercetarea doctorală a părintelui Ion Isăroiu.²⁴⁶ Consacrând întreaga atenție operei muzicale, și nu numai, a arhimandritului Ghelasie Basarabeanu, părintele Isăroiu împlinește lista inițială de 45 de manuscrise²⁴⁷ în care se găsesc cântări compuse sau traduse aparținând protopsaltului Episcopiei Argeșului, și o completează cu alte surse până la totalul de 60 de codice²⁴⁸, dintre care 6 sunt autografe, primul fiind ms. III-79 din fondul BCUME.²⁴⁹ Cercetătorul operei lui Ghelasie a urmărit circulația celor mai importante cântări și a numărat în câte manuscrise au fost copiate acestea.²⁵⁰ Așadar, aflăm din rezultatele acestei examinări minuțioase că *heruvicile săptămânale, chinonicele praznicare, voscresnele și doxologiile* s-au învrednicit de cel mai mare interes, fiind copiate în 20-22 de manuscrise. De asemenea, din această analiză, pr. Isăroiu a reușit să desemneze corect paternitatea unui *axion* pentru Liturgia Sf. Vasile cel Mare, *De tine se bucură*, protopsaltului Ghelasie Basarabeanu, pe nedrept asumată de Ioan Zmeu.²⁵¹ Tot în sfera ineditului se încadrează și *doxologiile* în glasurile V, VI și VII asociate *voscresnelor* V, VI, VII și X, în care părintele Isăroiu remarcă existența unei ritmicități ce seamănă cu *tactul îndoit* popularizat spre sfârșitul secolului al XIX-lea de Ștefanache Popescu, subliniind astfel că protopsaltul Ghelasie ar fi inventat, iar celălalt ar fi teoretizat ceea ce era deja în practica muzicală a stranelor.²⁵²

Deși în anul 2008, bizantinologul Ion Isăroiu reclama slaba reprezentare a creației lui Ghelasie în tipăriturile din secolul al XX-lea²⁵³ și până la acel moment, le trece în revistă pe cele preluate, indicând și repertoriul sau tipăriturile în care au fost introduse. Dintre cele ce și astăzi fac parte din practica uzuală a stranelor și sunt foarte cunoscute, menționez *Trisaghionul* sau cântarea *Sfinte Dumnezeule* în glasul al V-lea și *Doxologia mare* în același glas. Zelul cu care părintele Ioan Isăroiu s-a aplecat asupra creației lui Ghelasie, dornic de a-l restitui și a-i populariza creația, îndrumat și

²⁴⁴ Alexie Al. Buzera, *op. cit.*, p. 374 apud. B.P: Dejan, ms. rom. f. 3v.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 374.

²⁴⁶ Pr. Ion Isăroiu, *Ghelasie Basarabeanu: personalitate marcantă a muzicii bizantine*, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2008, p. 26.

²⁴⁷ Alexie Al. Buzera, *op. cit.*, p. 375.

²⁴⁸ Pr. Ion Isăroiu, *op. cit.*, p. 38.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 34-35.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 36, nota 62.

²⁵² *Ibidem*, p. 32.

²⁵³ *Ibidem*, p. 36.

susținut fiind de părintele arhid. Sebastian Barbu-Bucur, a dat roade notabile în bibliografia muzicală românească. Prin urmare, colecția *Izvoare ale Muzicii Românești* a fost întregită cu trei volume ce conțin cele mai importante compoziții și traduceri ale ilustrului compozitor: *Vecernierul și Utrenierul*, *Liturgier* și *Doxastarul*.²⁵⁴

2.1.2.5. Dimitrie Suceveanu²⁵⁵

Conform împărțirii făcute de părintele Sebastian Barbu-Bucur, odată cu Dimitrie Suceveanu începe a patra etapă²⁵⁶ a îndelungatului *proces de românire* a cântărilor bisericești.²⁵⁷ Ucenic al lui Gheorghe Paraschiade la Școala de cântăreți instituită de mitropolitul Veniamin Costache, și apoi Protopsalt al Catedralei mitropolitane din Iași între anii 1844-1885, paharnicul Dimitrie Suceveanu este unul dintre cei mai importanți cântăreți din pleiada psalților români, atât prin prisma ucenicilor pe care i-a format, cât și prin activitatea sa de traducere și alcătuire a cântărilor bisericești. Fiind o fire discretă, acesta se remarcă în istorie, nu prin detalii biografice²⁵⁸ răsunătoare, ci prin moștenirea

²⁵⁴ Ghelasie Basarabeanul, *Vecernierul și Utrenierul*, cântări transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de Arhid. Sebastian Barbu-Bucur și Pr. Ion Isăroiu, Colecția Izvoare ale Muzicii Românești, vol XI A, Editura Muzicală, București, 2004; idem, *Liturgier*, cântări transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de Arhid. Sebastian Barbu-Bucur și Pr. Ion Isăroiu, Colecția Izvoare ale Muzicii Românești, vol XI B, Editura Muzicală, București, 2005; idem, *Doxastar*, cântări transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de Arhid. Sebastian Barbu-Bucur și Pr. Ion Isăroiu, Colecția Izvoare ale Muzicii Românești, vol XI C, Editura Muzicală, București, 2006.

²⁵⁵ Cu privire la anul nașterii există mai multe variante, Vasile Vasile propune anul 1816, iar Nicu Moldoveanu 1813. La acesta din urmă se alătură și părintele profesor Gabriel I. Năstasă de la Catedra de Muzică a Facultății de Teologie Ortodoxă „Dumitru Stăniloae” din urbea ieșeană.

²⁵⁶ Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală...*, p. 95.

²⁵⁷ Pentru mai multe detalii despre maniera și tehnicile în care Dimitrie Suceveanu a *românit* sau tradus, cât și despre sursele grecești la care a apelat în demersul său, se pot consulta următoarele lucrări: Ofelia-Lucia Cheneux (Florea), „Idiomelarul lui Dimitrie Suceveanu – apogeul procesului de românire a muzicii bizantine”, în *Colocvii 1993-1994*, revista Festivalului Internațional „Festum Musicae”, secțiunea: „Muzica sacră în spațiul românesc”, Editura Filarmonica „Moldova”, Iași, 1995; Vasile Vasile, „Dimitrie Suceveanu și desăvârșirea procesului de românire”, în *Colocvii 1993-1994*, revista Festivalului Internațional „Festum Musicae”, secțiunea: „Muzica sacră în spațiul românesc”, Editura Filarmonica „Moldova”, Iași, 1995; idem, *Istoria muzicii bizantine...*, vol. I, p. 124-127; idem, „Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816-1898)”, în *Byzantion*, Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1995, p. 9-56; Costin Moisil, *Românirea cântărilor...*, p. 79-90, 126-130. Tot în această arie de cercetare am adus și eu o contribuție prin lucrarea de licență și de disertație în care am analizat modul în care Dimitrie Suceveanu operează modificări față de originalul grecesc pentru a produce un melos curgător, ancorat în tradiția psaltică autentică, pliat pe firea limbii române: Plian Alexandru, *Procesul de „românire” a cântării bisericești reflectat în „Idiomelarul” editat de Dimitrie Suceveanu* (lucrare de licență), coord. șt. prof. univ. dr. habil. Elena Chircev, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, iunie 2018; Plian Alexandru, *Procesul de „românire” reflectat în slavele syntomon din „Idiomelarul” lui Dimitrie Suceveanu* (lucrare de disertație), coord. șt. prof. univ. dr. habil. Elena Chircev, Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, iulie 2020.

²⁵⁸ Pentru mai multe detalii cu privire la biografia protopsaltului ieșean, a se vedea: Episcopul Adrian Hrițcu (Botoșăneanul), „Paharnicul Dimitrie Suceveanu, ctitor principal de cântare psaltică românească”, în *Mitropolia Moldovei și Bucovinei*, anul 56, nr. 5-6, 1980; Nicolae Severeanu, „Amintiri din anii 1871-1885”, în *Biserica Ortodoxă Română*, vol. 55, nr. 11-12, 1937; Vasile Vasile, „Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816-1898)”, în *Byzantion*, Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1995, p. 9-56; idem, *Istoria muzicii bizantine...*, vol. I, p. 118-123; Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p. 169-170; Pr. I. Gabriel Năstasă, *Pagini din istoria muzicală a Catedralei mitropolitane din Iași (1883-2013)*, Colecția Episteme, ediția a II-a revizuită și

muzicală pe care a lăsat-o posterității, *Idiomelarul unit cu Docsastariul*. La fel ca în cazul altor personalități din Arta Psaltică pe care i-am evocat în lucrarea de față, și în cazul protopsaltului ieșean, ne vom rezuma doar la expunerea operei sale și a modului în care acesta a definit o anumită direcție în procesul de românire, precum și la ecoul pe care creația sa l-a avut în mentalul și practica de la strună a psaltților români. După cum vom vedea, opera sa muzicală este vastă, dublată de o prodigioasă activitate tipografică ale cărei rezultate se vor răspândi în spațiul geografic românesc.

În mod evident, opera sa nu se rezumă doar la monumentală lucrare împărțită în trei tomuri și tipărită între anii 1856-1857, roadele travaliului în câmpul *românirii* fiind găsite încă din anul 1846 în *Antologia* alcătuită de Nectarie Frimu²⁵⁹, cum e de pildă traducerea în limba română a unui polieleu exighisit de Gheorghe Paraschiade, dascălul său.²⁶⁰ În anul Revoluției pașoptiste, Dimitrie Suceveanu retipărea cele trei lucrări muzicale fundamentale ale cuviosului ieromonah Macarie: *Theoreticonul*, *Anastasimatarul* și *Irmologhionul*, toate trei fiind editate la tipografia mitropoliei Moldovei. În legătură cu acestea, Vasile Vasile afirmă că *Theoreticonul* este o „reeditare”, însă în celelalte două volume, protopsaltul moldovean introduce traducerile sale, completând atât *Anastasimatarul*, cât și *Irmologhionul* cu compoziții proprii.²⁶¹ Conținutul *Irmologhionului* este semnificativ pentru completarea tabloului componistic al protopsaltului ieșean, anume pentru că el conține și slujba înmormântării, însărcinare primită de la mitropolitul Veniamin Costache în anul 1840.²⁶²

Anii 1856-1857 sunt repere în istoriografia muzicală românească de tradiție bizantină, datorită tipăririi celor trei tomuri ale *Idiomelarului unit cu Docsastariul*, împărțind anul liturgic în felul următor: *septembrie-decembrie* (primul tom), *ianuarie-august* (tomul al doilea), *Triodul și Pentecostarul* (al treilea tom). Pentru *Idiomelar*, Dimitrie Suceveanu a tradus din lucrarea omonimă a lui Hurmuz Hartofilax, unul dintre cei trei reformatori ai notației hrisantice. În cazul *Doxastarului*, protopsaltul a apelat la volumul omonim al lui Petru Peloponnesiu. În aceste trei volume, Suceveanu își arată măiestria și competențele în *românirea* pe care o face, el nefiind doar un traducător încorsat de rigori și cutume depășite, ci caută să dea un sens atât muzicii, cât și cuvântului în limba română, urmărind cu obstinație să creeze o simbioză între cele două realități sonore. Discernământul muzical se vedește în multe situații, cu atât mai mult în cele în care valoarea retorică a textului cere o înveșmântare muzicală pe măsură. Pe de altă parte, din dorința de a pune la dispoziția psaltților slujbe cât mai complete, protopsaltul moldovean alcătuiește cântările ce lipsesc și pe care le indică în prefața lucrării: „altele care nu au fost făcute pe Musichie, le-am compus din nou, precum Slavele Litiilor,

adăugită, Editura Doxologia, Iași, 2013, p. 43-60; Alexandru Plian, „Dimitrie Suceveanu evocat în cercetările muzicologilor români”, în *Symbolon*, vol. 20 (2020), decembrie, Târgu Mureș, p. 43-54.

²⁵⁹ Vasile Vasile subliniază că „este prima carte cu semiografie muzicală în tipografia de la Mitropolia din Iași, [...] și prima antologie completă”. (Vasile Vasile, „Nectarie Frimu, Arhieru de Tripoleos (II)”, în *Muzica*, nr. 2/2009, p. 117)

²⁶⁰ Vasile Vasile, *op. cit.*, p. 121.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 122. În paginile următoare, muzicologul face o scurtă descriere a elementelor de noutate pe care slugerul Suceveanu, la acea vreme, le introduce în cuprinsul celor două volume.

²⁶² *Ibidem*.

Sedelele, Mărimurile, și altele întocmindu-le și așezându-le cât s-au putut mai bine pe Sistema Musichiei.”²⁶³

Un opus de o asemenea anvergură a câștigat rapid în popularitate, fiind reeditat încă din secolul al XIX-lea de către unul dintre ucenicii protopsaltului Catedralei Mitropolitane, Lazăr Ștefănescu, tocmai la Drobeta-Turnu Severin, în anul 1898.²⁶⁴ În linia valorificării *Idiomelarului* se înscrie și protopsaltul Ion Popescu-Pasărea care a tipărit, în 1933, *Noul Idiomelar*, introducând cântări din ediția lui Suceveanu.²⁶⁵ Până în zilele noastre, *Idiomelarul* a fost transliterat, diortosit și retipărit în mai multe ediții de psalți renumiți sau cercetători pasionați de melosul psaltic românesc: Sebastian Barbu-Bucur (1992, 1996, 1997 la Mănăstirea Sinaia și la Iași)²⁶⁶, Schitul „Sf. Dimitrie”-Lacu, chilia Buna-Vestire, prin grija părintelui cărturar Ștefan Nuțescu (2011, 2012, 2014) și tot de aceeași în anii 2022-2024. Cântări din cuprinsul *Idiomelarului* sunt preluate și introduse în economia volumului *Noul Idiomelar*, ediție uniformizată în dublă notație și îngrijită de părintele Nicu Moldoveanu.²⁶⁷ Cercetătorii contemporani mai adaugă în lista tipăriturilor lui Suceveanu și o variantă a *Prohodului Domnului* din anul 1847, ce a fost retipărită de opt ori²⁶⁸ (1856, 1873, 1891, 1910, 1912, 1922, 1928), precum și o versiune tradusă a *Paraclisului Maicii Domnului* apărută în anul 1884.²⁶⁹ Alte compoziții ce aparțin lui Suceveanu au fost introduse în antologii și cărți de cântări bisericești, dintre care sunt amintite cele ale lui Nifon Ploieșteanu, Ioan Zmeu, Ion Popescu-Pasărea, Amfilohie Iordănescu și în volumele muzicale în dublă notație ale lui Nicolae Lungu.²⁷⁰ Pe lângă tipărituri, câteva dintre creațiile acestuia au fost copiate în trei manuscrise ce se află în patrimoniul Bibliotecii Mitropoliei Moldovei din Iași, fiind indicate de părintele bizantinolog Florin Bucescu: ms. rom.-gr. nr. 11 (*heruvic*); ms. nr. 23 (polieleul *Cuvânt bun*) și ms. 146-147 (*heruvic* în glasul II și un *axion* în glasul II).²⁷¹

Cătălin Cernătescu îl indică pe Suceveanu ca fiind traducătorul unui singur irmos calofonic, *Înfricoșatu-s-a pământul* alcătuit de Panaghiot Halatzoglu. Protopsaltul l-a introdus în cuprinsul primei ediții a *Prohodului Domnului*, irmosul devenind astfel prima traducere tipărită.²⁷² Ca și în cazul lui Pann, Suceveanu își revede traducerea cu ocazia retipăririi, astfel încât, observă Cernătescu, „începând cu a doua ediție a *Prohodului* Suceveanu va reveni asupra traducerii, transcriind analitic

²⁶³ Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar*, adică Cîntare pe singur glasul, unit cu Docsastariul, Tipografia Mănăstirii Neamț, 1856.

²⁶⁴ Pr. I. Gabriel Năstasă, *op. cit.*, p. 57.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ *Idem*, p. 58.

²⁶⁷ *Noul Idiomelar*, ediție revizuită, completată, diortosită și transcrisă pe ambele notații muzicale de pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1999.

²⁶⁸ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 287.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 59.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 286.

anumite thesisuri, dar fără a mai interveni asupra dimensiunilor piesei.”²⁷³ Această versiune *română* de protopsaltul moldovean va fi copiată și în câteva manuscrise ce vor ajunge în Sfântul Munte (ms. rom. Prodrumu 3740 și ms. rom. Prodrumu 4218)²⁷⁴. În continuarea analizei contribuției lui Suceveanu în clasa irmoaselor *frumos viersuitoare*, Cernătescu demontează apartenența unei compoziții încadrată de alți psalți ca fiind calofonică, și anume stihira *Cel ce ai săturat pe noroade*. Despre această alcătuire, bizantinologul sesizează că a fost perpetuată în manuscrisele și tipăriturile de secol XX și până în zilele noastre cu denominarea de *irmos*. Însă, subliniază acesta, stihira în cauză „este alcătuită cu ajutorul thesisurilor specifice speciei imnografice din care face parte.”²⁷⁵ Este important de menționat că această cântare a fost introdusă și în cuprinsul antologiilor recente, cum ar fi cel tipărit de arhim. Clement Haralam și protopsaltul Cezar Florin Cocuz²⁷⁶, pe care îl menționează și Cernătescu.

Din scurta expunere a circulației creației muzicale a lui Dimitrie Suceveanu în manuscrisele vremii și în tipăriturile ulterioare până în ziua de astăzi, se poate observa că protopsaltul moldovean a contribuit enorm la statornicirea unei corecte metodologii pentru procesul de *românire*.

Opera sa a generat un interes masiv din partea cercetătorilor ce s-au aplecat cu multă atenție asupra cântărilor traduse și adaptate de acesta, pentru a vedea în ce măsură se diferențiază acesta de predecesorii săi în procesul de *românire*. De altfel, reușita demersului făcut de protopsalt în a înzestra strana cu cântări în limba română, împlinind și el, ca și ceilalți, o nevoie stringentă a poporului de a cânta în limba vernaculară – tendință foarte puternică în acea epocă – se poate vedea și din popularitatea de care s-au bucurat tomurile tipărite de acesta, prin circulația lor în alte zone geografice de pe cuprinsul țării și prin preluarea cântărilor în tipărituri ulterioare sau reeditări.

2.1.2.6. Nectarie Schimonahul Protopsaltul

În prefața *Irmologhionului*, cuviosul Macarie Ieromonahul reclama atitudinea ostilă a psalților greci care desconsiderau pe cei români, chiar dacă ar fi avut „meșteșugul și iscusința lui Orfevs și glasul nu al lui Cucuzel, ci al Arhanghelului Gavriil, pentru că este român, îndată îi dau titlul că nu este nimic, cântă vlahica, n-are profora de Țarigrad.”²⁷⁷ În istoriografia muzicală românească și athonită există un asemenea român, ce a fost numit, chiar din timpul vieții, *noul Cucuzel, al doilea*

²⁷³ *Ibidem*, p. 288.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 289.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 290.

²⁷⁶ *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie – Antologie psaltică*, coord. Arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2018, p. 492. Stihira apare cu aceeași încadrare imnografică și în cuprinsul unui alt volum de cântări, editat de cei menționați mai sus: Arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz, *Florilegiu de cântări calfonice și alese*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2021, p. 88-90.

²⁷⁷ Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieru Musicesc*, Viena, 1823, p. X.

*Cucuzel, privighetoarea Muntelui Athos*²⁷⁸, și anume Nicolae Crețu sau, cu numele de monah, Nectarie. În ceea ce privește datele biografice, există surse contradictorii provenite de la oameni ce l-au cunoscut și l-au auzit cântând în Sfântul Munte, și de la alții ce au fost ucenici de-ai săi. Aceste surse le analizează și le pune față în față părintele arhid. Sebastian Barbu-Bucur, într-un studiu extins și cuprinzător.²⁷⁹ Rezultatul cercetării sale, fundamentate mai ales pe manuscrisele ieroschimonahului Paisie Lambru, ucenic al lui Nectarie, care a viețuit împreună cu acesta timp de 40 de ani²⁸⁰, fixează perioada în care a trăit protopsaltul Sfântului Munte: 5 decembrie 1804-17 noiembrie 1898.²⁸¹ Tot din relatările ucenicului Paisie aflăm că Nicolae (Nectarie) a fost trimis de la vârsta de 5 ani să învețe carte cu un arhimandrit grec, Grigorie, iar după ce a finalizat studiile, a început studiul *psaltichiei* cu același dascăl, dovedind calități extraordinare.²⁸²

Parcursul vieții sale până la momentul stabilirii sale în viața pustnicească din Sfântul Munte este sinuos, iar consemnările despre itinerariul său sunt divergente, creând confuzii. Din relatările pe care Constantin Erbiceanu le-a făcut referitor la viața protopsaltului Nectarie, aflăm că după ce episcopul de Huși, Sofronie Miclescu, a devenit mitropolitul Moldovei în 1851, Nicolae Crețu a plecat în Galați, iar de acolo a plecat cu fratele său, monahul Atanasie, la Mănăstirea Ciolanu. Mergând la Mănăstirea Căldărușani, cu ocazia hramului, după spusele lui Erbiceanu, l-ar fi întâlnit pe Macarie Ieromonahul²⁸³, însă acest lucru era imposibil, de vreme ce cuviosul protopsalt decedase în anul 1836.²⁸⁴ Prin urmare, Sebastian Barbu-Bucur, corelând perioada de ședere a lui Macarie Ieromonahul la Mănăstirea Neamț între anii 1831-1833 cu anul decesului, a dedus că tânărul Nicolae – Nectarie de mai târziu – l-ar fi putut întâlni între anii 1834-1836.²⁸⁵ Însă, în anul 1836, *privighetoarea Sfântului Munte* se afla în Ierusalim unde a copiat un manuscris ce conține cântări pentru vecernia și utrenia din perioada Păresimilor.²⁸⁶ Din ms. rom. nr. 122/129 scris de Paisie Lambru în 1911 corelat cu ms. rom. nr. 117/74, afirmă Sebastian Barbu-Bucur, se pot lua mai multe informații biografice veridice cu privire la viața dascălului său, Nectarie Schimonahul. Astfel, aflăm că Nicolae, după ce a finalizat studiile a mers la fratele său, monah în obștea Mănăstirii Neamț, unde a îmbrăcat haina monahală²⁸⁷. Acolo, primind numele de Nectarie, a slujit în ascultarea de psalt. Nedorind a fi

²⁷⁸ Ioannis Liakos, Sevi Mazera, „Dionysios Foteinos: a Greek melourgos in Romania. Nektarios Vlachos: a Romanian melourgos on Mount Athos. Their enchanted Doxologies”, în *Artes*, vol. 14, Editura *Artes*, 2014, p. 28.

²⁷⁹ Sebastian Barbu-Bucur, „Nectarie Schimonahul din chinoviul românesc *Prodromu* – Athos la „100 de ani de la moartea lui”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. II, nr. 1, Centrul de Studii Bizantine Iași, Iași, aprilie 2000, p. 17-33.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 24.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 25.

²⁸² *Ibidem*, p. 20.

²⁸³ *Mărturii de sfințenie românească. Monahi îmbunătățiți din secolele trecute*, ediție îngrijită de diac. Ioan I. Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2022, p. 128.

²⁸⁴ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Conform biografiei notate de monahul Filotheu Bălan, Nectarie Protopsaltul ar fi ajuns la Mănăstirea Neamț în 1820/21, a fost tuns în monahism în 1823/1824 și a plecat din obștea mănăstirii în 1825/1826. Pentru mai multe detalii

hirotonit, a plecat împreună cu fratele său Atanasie la Mănăstirea Ciolanu. De aici, refuzând iarăși hirotonia, au plecat împreună la Mănăstirea Căldărușani. Din sânul acelei mănăstiri, dornic de viață duhovnicească îmbunătățită²⁸⁸, a plecat în Sfântul Munte, iar în anul 1842 a rămas cu fratele său la schitul Sf. Ana.²⁸⁹

Chiar dacă Athosul i-a devenit casă și nu s-a mai întors niciodată în ținuturile românești, Nectarie Schimonahul a avut o asemenea înrăurire în duhul ucenicilor săi – greci și români – de-a lungul timpului, încât a format o adevărată școală de psaltichie²⁹⁰, foarte bine ancorată în tradiția muzicală bizantină athonită, probabil armonios împletită cu duhul paisian care scâldea obștea nemțească. Bizantinologul Vasile Vasile a afirmat că prezența lui Nectarie Schimonahul în Sf. Munte a însemnat „o prelungire a școlilor muzicale românești prin care a trecut, de la Episcopia Hușilor și de la Mănăstirea Neamț, poate și de la mănăstirea Ciolanu, dar și un deschizător de noi orizonturi, prin discipolii săi.”²⁹¹

Opera sa muzicală a fost cercetată și codificată de muzicologii români ce s-au bucurat să descopere multe manuscrise românești ce conțineau compozițiile și traduceri ale lui Nectarie, prin bibliotecile mănăstirilor athonite. Sebastian Barbu-Bucur numără și inventariază un total de 78 de codice muzicale ce conțin compoziții și traduceri ale lui Nectarie Schimonahul Prodromitul. Două dintre acestea sunt autografe, unul olograf pe jumătate, iar restul scrise de 17 ucenici de-ai săi.²⁹² Cel mai timpuriu manuscris din fondul schitului Prodromu-Athos este datat cu anul 1863, iar cel mai târziu este un *Doxastar* (ms. rom. nr. 130/49) din anul 1939.²⁹³ După ce a cercetat 132 de manuscrise din chinoviul Prodromu, reputatul bizantinolog a observat că există copiate cântări alcătuite sau *românite* de schimonahul moldovean care sunt însoțite de date²⁹⁴. Astfel, după inventarierea minuțioasă și precizarea fiecărei cântări, părintele Sebastian Barbu-Bucur afirmă că activitatea în slujba compoziției și traducerii muzicale psaltice a lui Nectarie a început în anul 1849 și a continuat până în anul

despre biografia schimonahului Nectarie, a se vedea: Monahul Filotheu Bălan, „Cuvînt înainte”, în Iacov Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, *Doxastar*, tomul I: septembrie-ianuarie, ediție îngrijită de Florin Leonte și Marian Mitu, Editura Scara Psaltic Press, București, 2017, p. 43.

²⁸⁸ Datorită vieții sale închinată isihiei și despătimirii, precum și pentru că a devenit model pentru psalți de conduită mântuitoare a cântărețului bisericesc, pentru întreaga sa activitate și muncă în slujba melosului bizantin, dar și pentru faptul că evenimente din biografia sa au devenit apoftegme patericale, schimonahul Nectarie a fost propus de Patriarhia Română spre canonizare Patriarhiei Ecumenice. Proclamarea și trecerea sa în rândul sfinților va fi făcută în anul 2025, proiectul slujbei cuviosului schimonah Nectarie fiind supus aprobării în Comisia de liturgică a Sfântului Sinod.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 21.

²⁹⁰ Vasile Vasile, „Școala lui Nectarie Vlahul”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. III, Centrul de Studii Bizantine, Iași, aprilie 2001, p. 116-124.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 116.

²⁹² Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, p. 31.

²⁹³ *Ibidem*, p. 30.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 25.

1892.²⁹⁵ La aceste manuscrise se adaugă cel indicat de părintele Florin Bucescu²⁹⁶, ms. 7 din fondul Bibliotecii Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, al cărui conținut este prezentat de Irina Zamfira Dănilă într-un studiu.²⁹⁷ Consultând cântările ce au fost copiate în acest codice, muzicologul a sesizat că acestea sunt traduceri ale dogmaticilor și voscresnelor lui Iacov Protopsaltul, ale *heruvicelor mari* alcătuite de Grigorie Protopsaltul. În categoria *românirilor* se încadrează și un set de *heruvice mari* compuse de Teodor Fokaevs.²⁹⁸ Dintre aceste trei seturi de imne, observă cercetătoarea, niciunul nu este publicat în vreun volum recent. Două *Doxologii*, una în glasul IV *leghetos*, iar cealaltă în plagalul glasului II, sunt menționate ca circulând în manuscrisele athonite și în tipăriturile grecești de Ioannis Liakos și Sevi Mazera. Cei doi din urmă au subliniat, în studiul lor, stăpânirea și cunoașterea profundă a *thesisurilor*, mai ales în relația melosului cu textul, de care a dat dovadă Nectarie Protopsaltul în compozițiile sale menționate mai sus.²⁹⁹

În ceea ce privește categoria *irmoaselor calofonice*, Cătălin Cernătescu afirmă că exista un interes vădit în rândurile monahilor români athoniți pentru această clasă de cântări. Nectarie Schimonahul își aduce și el contribuția la îmbogățirea repertoriului irmoaselor *frumos viersuitoare*, traducând șase cântări și compunând una singură. Despre cea din urmă, bizantinologul lămurește că este, în fapt, un *pseudo-irmos*, fiind adaptarea muzicală a unei megalinarii din cuprinsul Paraclisului Maicii Domnului, *Pe ceea ce este mai înaltă decât cerurile*, în plagalul glasului IV.³⁰⁰ Cele șapte irmoase sunt copiate integral doar în două manuscrise scrise de doi copiiști diferiți, deși conținutul și ortografia sunt asemănătoare: ms. rom. Prodromu 4218 (ff. 88v-105r) și ms. rom. Bucium 2 (74v-90v)³⁰¹. Cernătescu menționează că doar Amfilohie Iordănescu îi face cunoscute *irmoasele* pe teritoriul țării noastre pe care le-a copiat în manuscrisele sale.³⁰² În zilele noastre, *pseudo-irmosul* lui Nectarie și cântarea *Brățele părintești* sunt introduse în *Florilegiul de cântări calofonice și alese*, editat de arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz.³⁰³

Vasile Vasile s-a preocupat de valorificarea operei muzicale a schimonahului Nectarie, subliniind vastitatea acesteia despre care spunea că „s-ar putea alcătui aproximativ zece volume specializate pe tipuri de cântări: *Liturghier, Priveghier, Triod și Penticostar, Doxastar, Cântări închinare Maicii*

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁹⁶ Preot Dr. Florin Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX*. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX, vol. II, Editura Artes, Iași, 2009, p. 113.

²⁹⁷ Irina Zamfira Dănilă, „Mărturii despre creația lui Nectarie Protopsaltul și a lui Nectarie Frimu în Ms. 7 de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași”, în *Artes. Revistă de muzicologie*, vol. 19, Editura Artes, Iași, 2019, p. 108-130.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 110, 112 și 114.

²⁹⁹ Ioannis Liakos, Sevi Mazera, *op. cit.*, p. 30.

³⁰⁰ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 300.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 301.

³⁰² *Ibidem*, p. 305.

³⁰³ Arhim. Clement Haralam, Cezar Florin Cocuz, *Florilegiu de cântări...*, p. 220-223, 379-380.

Domnului, Cântări liturgice în limba elenă, ș.a.m.d.”.³⁰⁴ În sprijinul acestei idei înalte, bizantinologul a pus în circulație compozițiile lui Nectarie Protopsaltul într-o antologie de cântări pentru Sfânta Liturghie.³⁰⁵ De dată mai recentă, același proiect a fost realizat, cu îngăduința muzicologului, de arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz³⁰⁶, în care au mai fost adăugate o serie de heruvice pe larg de Constantin Protopsaltul, răspunsuri mari alcătuite de Ghelasie Basarabeanul sau Anton Pann³⁰⁷ și altele. De asemenea, în colecția *Buchet muzical athonit*, a fost tipărit *Stihirarul*, care conține și slujba Sfintei icoane *Prodromița*, compusă integral de Schimonahul Nectarie.³⁰⁸ *Doxastarul* lui Iacov Protopsaltul a fost tradus și *românit* integral de protopsaltul Sfântului Munte, folosindu-se de exegezele athoniților și ale lui Hurmuz Hartofilax. Această versiune, cu adăugiri din prima traducere în limba română făcută de Visarion Ieromonahul din obștea Mănăstirii Neamț, a fost publicată pentru prima dată în România în anul 2017, în trei volume.³⁰⁹

2.1.2.7. Ierarhul Iosif Naniescu

Secolul al XIX-lea a însemnat o perioadă de reformă și înflorire pentru muzica psaltică românească, iar eforturile psalților români de a tipări și de a paradosi cântările în limba română ar fi fost, într-o oarecare măsură, zadarnice fără sprijinul ierarhilor vremii care au binecuvântat lucrările acestora și s-au implicat activ în promovarea muzicii bisericești. Când bunăvoința și sprijinul arhierului se conjugă și cu o foarte temeinică pregătire muzicală, atunci evoluția tradiției psaltice se bucură de un mers ascendent. O asemenea îmbinare a cunoașterii profunde a Artei Psaltice și sprijin necondiționat în toate demersurile muzicale ale psalților și cântăreților se regăsește în personalitatea ierarhului Iosif Naniescu sau a Sf. Ierarh Iosif cel Milostiv³¹⁰, Mitropolitul Moldovei.

³⁰⁴ Vasile Vasile, „Prolegomena” în *Stihirarul*, trad. Ierodiacon Ioan Lacoschitiotul, vol. 7, colecția „Buchet muzical athonit”, Editura Evanghelismos, București, 2012, p. 1.

³⁰⁵ Nectarie, protopsaltul Sfântului Munte Athos, *Cântări ale Sfintei Liturghii*, ediție realizată, îngrijită și studiu introductiv de Vasile Vasile, București, Muntele Athos, 2004, 446p.

³⁰⁶ Schimonahul Nectarie Protopsaltul, *Cântări la Sfânta Liturghie – antologie psaltică*, îngrijire ediție și diortosire: Arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz, Editura Doxologia, Iași, 2021. Alte cântări compuse de acesta sunt introduse și valorificate în antologia tipărită de aceeași editori: *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie – antologie psaltică...*

³⁰⁷ *Ibidem*, p. VIII.

³⁰⁸ *Stihirarul*, trad. Ierodiacon Ioan Lacoschitiotul, vol. 7, colecția „Buchet muzical athonit”, Editura Evanghelismos, București, 2012, p. 1.

³⁰⁹ Iacov Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, *Doxastar*, tomul I: septembrie-ianuarie, ediție îngrijită de Florin Leonte și Marian Mitu, Editura Scara Psaltic Press, București, 2017; Iacov Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, *Doxastar*, tomul II: februarie-august, ediție îngrijită de Florin Leonte și Marian Mitu, Editura Scara Psaltic Press, București, 2016; Iacov Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, *Doxastar*, tomul III: Triodul și Penticostarul, ediție îngrijită de Florin Leonte și Marian Mitu, Editura Scara Psaltic Press, București, 2017.

³¹⁰ Mitropolitul Moldovei, Iosif Naniescu, a fost propus și proclamat ca sfânt de către Sinodul Bisericii Ortodoxe Române în 5-6 octombrie 2017, cu data de prăznuire în ziua de 26 ianuarie. Textul slujbei închinată Sfântului Ierarh Iosif cel Milostiv a fost scris de părintele lect. dr. Sabin Preda, diortosit de arhid. Ciprian Rusu și arhim. Chiril Lovin, iar cel care a compus melosul ce îmbracă stihurile și troparele este pr. Alexandru Grigoraș. (Arhid. Alexandru Grigoraș, *Slujba Sfântului Iosif cel Milostiv, Mitropolitul Moldovei*, Editura Doxologia, Iași, 2018, 85p).

Crescut într-un mediu bine așezat în viața Bisericii, născut în familia preotului Anania, rămas orfan de tată de la vârsta de un an, tânărul Ioan Nana sau Nanie, a fost în grija mamei sale, până când aceasta s-a călugărit. Astfel, la vârsta de 10 de ani intră în grija unchiului său, monahul Teofilact. Cu acesta va merge în Iași, de acolo în Focșani, apoi în Buzău, unde va fi tuns în monahism la data de 23 noiembrie 1835 de episcopul Chesarie, primind numele Iosif. În ziua următoare, același ierarh îl va hirotoni pe tânărul monah în treapta de diacon. Un an mai târziu se va înscrie la cursurile Seminarului din localitate, unde va aprofunda studiul muzicii psaltice cu un ucenic de-al cuviosului Macarie, Matache Stăvulescu. Din 1840 va studia până în 1847 la Colegiul „Sf. Sava” din București. În capitala Țării Românești va fi trimis de episcopul Chesarie încă din 1839 pentru a îi audia pe vestiții psalți ai vremii. Acolo va lega o frumoasă relație de prietenie cu protopsaltul Anton Pann, care îi și dedică o cântare în manuscris. Sursele biografice amintesc faptul că la București, în locuințele metocului Sf. Dumitru, va preda cursuri de psaltichie, având mulți elevi și ucenici. Aptitudinile pedagogice îi vor asigura traiul, bucurându-se de o ascensiune în ierarhia bisericească și în slujirile administrative, mai ales după moartea protectorului și episcopului său, Chesarie al Buzăului. Hirotonit în treapta de arhieru pe 23 aprilie 1872, a fost ales în anul următor în scaunul Episcopiei Argeșului, iar din anul 1875 a ajuns mitropolit al Moldovei, după plecarea la Domnul a mitropolitului Calinic Miclescu. Din poziția sa ierarhică, va restaura și finaliza construcția catedralei mitropolitane din Iași, ctitorie inițiată de Veniamin Costache, la a cărei piatră de temelie a asistat pe vremea când era copil, la data de 3 iulie 1833.

Biografia au remarcat implicarea sa în slujba muzicii prin acordarea binecuvântării de a cânta și femeile în corul catedralei Mitropolitane, dirijat de Gavriil Musicescu, demers pe care l-a inițiat când a ajuns în scaunul mitropolitan, Sinodul luând act de această practică încă din anul 1876, dar a aprobat-o abia în anul 1895. Pe de altă parte, mitropolitul va întreține Școala de cântăreți din Iași, redeschisă de predecesorul său, și va reuși să obțină fonduri din partea Ministerului Cultelor abia în 1892, pentru a asigura funcționarea instituției.³¹¹

Abilitățile sale muzicale se manifestau și în sfera componisticii psaltice, fiind un melurg fecund, ale cărui alcătuirii au fost introduse în tipăriturile vremii, unele dintre ele intrând în uzul stranelor până în ziua de astăzi. Astfel, părintele Gabriel Năstasă numără șapte antologii în care compozițiile mitropolitului au fost introduse³¹². Dintre acestea menționăm: psalmii *antifoanelor* de la Sf. Liturghie, *răspunsuri mari* în plagalul glasului IV, *axioane* pe mai multe glasuri, stihira *Doamne, femeia ceea ce căzuse, voscresne*, cântări pentru Liturghia Darurilor mai înainte sfințite. Tipăriturile ce conțin lucrări muzicale de-ale ierarhului încep din anul 1847 până în anul 1933, Anton Pann fiind

³¹¹ Pr. I. Gabriel Năstasă, *op. cit.*, p. 62-66.

³¹² Pr. I. Gabriel Năstasă, „Studiu introductiv”, în *Din moștenirea muzicală a Sfântului Iosif Naniescu: MS 340 din Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei*, îngrijire ediție și studiu introductiv de pr. lect. dr. Ionuț-Gabriel Năstasă, transliterare, diortosire și tehnoredactare de Cezar Florin Cocuz, Seria „Transcripta”, Editura Doxologia, Iași, 2021, p. 10-11.

primul care îi introduce cântările în cuprinsul cărții sale. După anii 50 ai veacului trecut, compozițiile ierarhului și-au diminuat circulația în cărțile de muzică, de acum scrise în dublă notație. Cele mai populare cântări au rămas, totuși, *Răspunsurile mari*, alcătuite în glasul IV plagal, acestea fiind și armonizate. După cum remarca și părintele Nastasă, cu ocazia canonizării Sfântului Iosif cel Milos-tiv, s-au făcut multe cercetări dedicate activității muzicale, administrative, pedagogice și filantropice a ierarhului.³¹³ În plan muzical, interesul părintelui Nastasă pentru opera muzicală a sfântului ierarh s-a concretizat în publicarea *ms. 340* din Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, făcându-i și o descriere codicologică și a conținutului.³¹⁴ Codicele este, în fapt un miscelaneu, scris de Iosif Naniescu înaintea hirotoniei sale în treapta de episcop, având file olografe ale ierarhului și altele scrise de mâini diferite. După concluziile trase în urma cercetării manuscrisului, părintele Nastasă afirmă că în filele acestea, ierarhul Iosif se vădește în calitatea sa de *românitor*, traducător și de compozitor. Conținutul este variat, aducând împreună compoziții ale psaltților români și greci.³¹⁵

Părintele Dumitru-Codruț Scurtu, într-un studiu dedicat stabilirii paternității unor cântări ce au fost compuse de ierarhul Iosif, menționează și, totodată, notează faptul că alcătuirile muzicale ale acestuia au circulat în peste 76 de manuscrise, răspândite în 28 de fonduri de carte sau biblioteci din țară.³¹⁶ Iar în Sfântul Munte, de asemenea amintește cercetătorul, se află 23 de codice în patrimoniul a 10 biblioteci.³¹⁷ În studiul său, părintele amintește de cele mai răspândite cântări ale sale, făcând referire și la *Răspunsurile Mari* amintite mai sus, alcătuite la data de 24 martie 1836.³¹⁸ În legătură cu acestea, bizantinologul remarcă un detaliu ce poate ridica îndoieli cu privire la paternitatea lui Iosif asupra acestor compoziții, ridicate chiar de mențiunea melurgului cum că *răspunsurile* „nu i-ar aparține și sunt lucrate în seminarul din Buzău, la anul 1836, după cele grecești.”³¹⁹ În orice caz, chiar dacă ar fi fost o traducere fidelă a unei variante originale grecești, ce nu a fost identificată, într-o antologie de cântări publicată în 1909, au fost introduse *răspunsurile* cu mențiunea că mitropolitul Iosif le-ar fi modificat între anii 1875-1876.³²⁰ Părintele Dumitru-Codruț Scurtu subliniază popularitatea acestei variante de *aghioase* – după cum era numită de sfântul ierarh – identificând manuscrisele, atât din spațiul românesc, cât și din cel athonit, în care a fost copiată. Astfel, în 24 de manuscrise din bibliotecile românești³²¹ și în 13 codice din fondurile athonite, și-au găsit găzduire *răspunsurile*

³¹³ *Ibidem*, p. 7.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 12-30.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

³¹⁶ Diacon Codruț-Dumitru Scurtu, „Aspecte privind paternitatea cântărilor mitropolitului Iosif Naniescu (1818-1902)” în Nicolae Gheorghită, Costin Moisil, Daniel Suceava (editori), *Simpozionul Internațional de muzicologie bizantină: 300 de ani de românire (1713-2013)*, ediția a II-a, 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2013, p. 366.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 369.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 370.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*, p. 371.

³²¹ La acestea se adaugă și ms. rom. 340 din BMMB, menționat mai sus. Astfel, numărul se ridică la cel puțin 25 de manuscrise.

mari în glasul al VIII-lea, uneori integral, alteori doar o parte dintre acestea. În sfera *irmoaselor calofonice*, Cătălin Cernătescu îl întâlnește pe Mitropolitul Iosif Naniescu doar ca traducător, în 1841, al unui irmos compus de Dionisie Fotino, *românirea* sa precedând-o pe cea a lui Anton Pann.³²² Deși, nu atât de prolific compozitor sau traducător în această specie de cântări, Cătălin Cernătescu remarcă un detaliu semnificativ, și anume că sfântul ierarh „joacă un rol cheie în difuzarea *Calofoniconului* lui Macarie, susținând financiar copierea colecției.”³²³

În contemporaneitate, compozițiile Sf. Iosif cel Milostiv, mitropolitul Moldovei, se bucură de aceeași popularitate, fiind introduse în cărțile de cântări la Sfânta Liturghie. De asemenea, în antologia arhim. Clement Haralam și a lui Cocuz, sunt introduse un *Doamne, mântuiește*, popularele *răspunsuri mari*, precum și două *axioane*.³²⁴ Actualitatea compozițiilor acestuia se vedește și în practica actuală de la stranele românești, unde ele au intrat în repertoriul uzual, mai ales în bisericile parohiale. Această statornicire în mentalul muzical al credincioșilor, cântăreților și clericilor se datorează, pe de o parte, fenomenului uniformizării muzicale și al impunerii unui repertoriu comun tuturor regiunilor țării, și, pe de altă parte, accesibilității. În acest din urmă caz, ușurința memorării vine atât din prelucrarea corală care a facilitat învățarea, dar și din faptul că ele au fost simplificate, prelucrate de cei ce au fost însărcinați cu *uniformizarea*.

Veacul al XIX-lea s-a aflat sub cupola afirmării identității naționale, iar această năzuință a fost susținută și în plan politic, mai ales prin mișcările revoluționare ce s-au succedat de-a lungul secolului. În acest cadru, muzica psaltică a cunoscut o devenire în ethosul românesc și s-a individualizat, nu neapărat prin ruperea continuității tradiției, ci prin căutările insistente și profunde prin care melosul bizantin să răspundă nevoilor românilor dornici de a se manifesta liturgic plenar în limba română. Nu numai muzica ecleziastică s-a bucurat de avântul reformator și naționalist, ci și muzica apuseană, occidentală, a devenit mai prezentă în societatea românească. Această apropiere de cultura vestică nu a fost întâmplătoare, ci s-a înscris în planul de afirmare națională, prin care se demonstra românitatea și faptul că suntem europeni.

Muzicologul Costin Moisil face o panoramă interesantă a evoluției muzicii culte și ecleziastice, din secolul al XIX-lea.³²⁵ Privită diacronic, este foarte interesantă evoluția muzicii psaltice și a locului acesteia în viața românilor în raport cu noile valori după care se ghida viața politică și societatea. Costin Moisil arată efectele pe care anumite decizii luate de Guvernul noului Principat unit după 1859, le-au avut asupra evoluției muzicii psaltice. De pildă, printr-un decret emis în 1863 nu s-a mai permis slujirea în altă limbă decât cea națională în Biserică, urmând ca după doi ani, tuturor membrilor clerului inferior să le fie impusă ca obligatorie înscrierea la Conservatoarele de muzică

³²² Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 283.

³²³ *Ibidem*, p. 286

³²⁴ Arhim. Clement Haralam, Cezar Florin Cocuz, *Cântări la...*, p. 233, 329, 351, 357, 463.

³²⁵ Costin Moisil, „Muzica în Principatele române de-a lungul secolului al XIX-lea”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghită, vol. 1, Editura Muzicală, București, 2020, p. 131-164.

nou-înființate, cu scopul de a se forma grupuri corale la stranele bisericilor românești. Deciziile acestea, coroborate cu altele ce au vizat dinamica administrativă a Bisericii Ortodoxe, „au contribuit indirect la slăbirea tradiției cântării psaltice, la distanțarea acestei muzici față de cea din Constantinopol și la înființarea corurilor românești.”³²⁶ În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, începând cu cea de-a șasea decadă, cele două limbaje muzicale au conviețuit, unii psalți ajungând să le stăpânească pe amândouă. Alți compozitori au găsit un izvor de inspirație în melosul bizantin și au căutat să compună lucrări armonice fundamentate pe teme psaltice, astfel încât să surprindă simbioza dintre tradițional și modern.³²⁷

Deși muzica psaltică a supraviețuit intenției guvernamentale de a fi scoasă din uzul liturgic, ea a slăbit în intensitatea pe care a avut-o la începutul secolului. Contextul social fiind diferit, însăși poziția psaltului în ochii lumii fiind diminuată, pregătirea acestora a scăzut. După cum sesizează autorul cercetării, decăderea se observă și în conținutul tipăriturilor muzicale psaltice. În sprijinul acestei idei, Moisil argumentează că acestea nu își mai aveau izvorul în volumele grecești de atunci, ci foloseau cântări din versiunile românești tipărite în anii precedenți. De asemenea, cântările sunt simplificate, „au încetat să apară variantele melismatice („pe mare”) ale catavasiilor, apoi doxologiile melismatice, s-a micșorat numărul chinonicelor și s-au scurtat semnificativ dimensiunile cratimilor.”³²⁸ Cu toate acestea, scoate în evidență Costin Moisil, a existat în continuare „o elită bine pregătită, capabilă să compună și să interpreteze cu măiestrie cântările cele mai dificile”.³²⁹

2.2. Adaptări și creații originale ale psalților din prima jumătate a secolul al XX-lea

2.2.1. Ion Popescu-Pasărea

Secolul al XX-lea a fost, după cum vom vedea, un veac al unor mari încercări și în care melosul psaltic a avut parte de mari prefaceri. Prima jumătate a secolului este un răstimp în care se observă roadele veacului trecut, în care se aprofundează interesul cercetării muzicologice românești concentrate pe moștenirea Artei Psaltice, și se continuă tradiția muzicală moștenită, prin publicarea a noi volume de cântări în care compozițiile marilor protopsalți sunt valorificate.

Intervalul de timp menționat este dominat de personalitatea protopsaltului, profesorului, compozitorului și juristului Ion Popescu-Pasărea³³⁰. Preocupările sale, atent direcționate în sfera

³²⁶ *Ibidem*, p. 156-157.

³²⁷ *Ibidem*, p. 158.

³²⁸ *Ibidem*, p. 159.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Pentru mai multe detalii privind viața, activitatea și părerile sale referitoare la muzica psaltică românească, a se vedea: Pr. lector univ. dr. Victor Frangulea, *Profesorul protopsalt Ion Popescu-Pasărea*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2004; Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 2, Editura Interpret S.R.L., București, 1997, p. 192-196; Pr. Vasile Grăjdian, „Cântarea bisericească în concepția lui Ion

Artei Psaltice și asupra poziției psaltului în societate, au fecundat atât într-o operă livrescă bogată și perenă – muzicală și cultă, cât și în grija față de cântăreții bisericești prin instituirea unor asociații care să îi adune în slujba unui țel comun.

Discipol al protopsaltului Ștefanache Popescu, iar pe linie descendentă a filiației ucenicești, al lui Anton Pann, Ion Popescu-Pasărea a valorificat în tipăriturile sale cântările traduse sau compuse de Dimitrie Suceveanu.³³¹ În epocă, tipăriturile sale au devenit cărți de referință, iar unele dintre ele au fost reeditate. Activitatea sa în zona tipografiei a fost dublată de cea didactică, fiind profesor la ambele Seminarii din capitala țării, apoi la Conservator și la prestigioasa Academie de Muzică religioasă³³², precum și dascăl de muzică la mai multe licee și școli din București.³³³ De la sine înțeles este faptul că Popescu-Pasărea a fost și protopsalt al mai multor biserici din București și din această poziție a reușit să înțeleagă mult mai bine problemele pe care le înfruntau la acea vreme cântăreții bisericești. Fiind absolvent de Litere și Drept, în virtutea pregătirii sale juridice, va înființa, succesiv, societăți dedicate psaltilor și revista *Cultura*, în care prezenta și discuta despre problemele acestora, dar și în care publica mai multe cântări. Fire foarte întreprinzătoare și dedicată, Popescu-Pasărea i-a convocat în mai multe rânduri pe cântăreți în congrese generale, mai ales în a doua decadă a secolului trecut, unde s-au dezbătut doleanțele și dificultățile pe care le întâmpinau psaltii din acea vreme. În acest sens, în repetate rânduri, Popescu-Pasărea a cerut instituțiilor statului să ofere anumite drepturi cântăreților, în special salariale. Eforturile sale cu privire la salarizarea cântăreților și câștigarea dreptului la pensie manifestate atât în plan juridic-instituțional, cât și în plan scriptic – publicând în revista *Cultura* mai multe articole ce făceau referire la aceste intenții – au dat roade în anul 1936, când în calitatea sa de senator de Ilfov a reușit „să obțină așezarea salarizării cântăreților bisericești în aceeași linie cu slujbașii statului și dreptul lor la pensie.”³³⁴

Contribuțiile sale în arealul cântării bisericești nu se încheie doar cu aceste activități, ci ele se împlinesc și prin studiile sale muzicologice, înscrise în direcția de cercetare dictată de epoca în care trăia: muzica națională și influențele folclorice în melosul psaltic românesc. Bizantinologul Costin Moisil a studiat și cercetat scrierile lui Ion Popescu-Pasărea, publicate preponderent în revista *Cultura* între anii 1911-1941, și a sintetizat tematica articolelor acestuia sub cupola semantică: „legea progresului și cerința vremii.”³³⁵ Muzicologul identifică mai multe teme mari, inspirate din memoriul episcopului Melchisedek, în articolele publicate de Pasărea: caracterul național al muzicii psaltice

Popescu Pasărea”, în *Cântarea ca teologie: studii și articole de teologie a cântării bisericești*, Editura Univesității „Lucian Blaga” Sibiu, 1998; Costin Moisil, *Geniu românesc vs. tradiție bizantină. Imaginea cântării bisericești în muzicologia românească*, Editura Muzicală, București, 2016; Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica, București, 2010.

³³¹ Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 126.

³³² *Ibidem*, p. 124.

³³³ Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine...*, vol. I, p. 192.

³³⁴ Pr. Vasile Grăjdian, *op. cit.*, p. 165 *apud*. Ștefan Felea, „Am biruit”, în *Cultura*, an XXV (1936), nr. 2, p. 7.

³³⁵ Costin Moisil, *Geniu românesc vs. tradiție bizantină. Imaginea cântării bisericești în muzicologia românească*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 71-82.

românești, uniformizarea acesteia pe tot cuprinsul țării, izvorul bizantin al psaltichiei și transformările suferite pentru a fi pliate pe gustul românilor, precum și efectul benefic al Revoluției franceze care a generat această mișcare de *românire* a muzicii psaltice.³³⁶

Semnificativă pentru economia acestei lucrări este, însă, activitatea sa tipografică prolifică, fapt pentru care ne vom concentra atenția asupra roadelor acestei munci, precum și asupra circulației și actualității contribuțiilor sale. Dintru început, trebuie specificat că Popescu-Pasărea nu a tipărit doar muzică psaltică în notație neumatică, ci a scris, compus partituri pentru coruri, alcătuiind lucrări muzicale armonice de mai multe facturi.³³⁷ Aptitudinile sale componistice s-au evidențiat încă de la finele veacului al XIX-lea cu *Slujba Sfântului Spiridon*, alcătuită în anul 1895. În afară de aceasta, Popescu-Pasărea a mai tipărit alte 32 de cărți, câteva dintre ele fiind reeditări ale unor versiuni princeps. În general, cărțile sale cu conținut muzical acoperă întregul an bisericesc și asigură diversitatea repertoriului pentru fiecare slujbă a Bisericii Ortodoxe, incluzând aici și ierurgiile. *Liturghierul de strănă* (1933), *Catavasierul* (1908 și 1927), *Cântările Triodului* (1903, 1913, 1925), *Cântările Pentecostarului* (1936, 1941) și *Noul Idiomelar* (1933) sunt volume ce valorifică compozițiile protopsaltilor *canonici* ai veacului XIX: Macarie Ieromonahul, Anton Pann sau Dimitrie Suceveanu, precum și Ștefanache Popescu. Grijă față de elevi s-a evidențiat prin tipărirea cărții *Principii de muzică bisericească orientală*, la București, în mai multe ediții³³⁸, una dintre ele fiind scrisă în alfabetul Braille. Tot pentru grija elevilor săi din cadrul Seminarului „Nifon Mitropolitul” din București, Ion Popescu-Pasărea retipărește în 1899 *Anastasimatarul practic-ritmat*, lucrarea dascălului său, Ștefanache Popescu.³³⁹

În zile noastre, pe lângă faptul că mai sunt biserici ce au în patrimoniul lor edițiile princeps ale cărților de cântări publicate de Ion Popescu-Pasărea, anumite cântări de-ale sale pentru Sfânta Liturghie, catavasii, stihiri idiomele și altele, au fost introduse în colecțiile contemporane, iar cea mai recentă republicare³⁴⁰ a unui volum de-al lui Pasărea reprezintă filada ce conține *Slujba Sfântului Spiridon*, tipărită pentru prima dată în 1895, după cum am amintit mai sus.

Din succinta prezentare a contribuției lui Popescu-Pasărea la îmbogățirea repertoriului psaltic se poate observa că în persoana acestuia se adună la un loc mai multe dimensiuni ce împlinesc imaginea psaltului și ce ar putea deveni paradigmă pentru cântărețul de astăzi, și anume polivalența

³³⁶ *Ibidem*, p. 72.

³³⁷ Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 124.

³³⁸ *Ibidem*, p. 125.

³³⁹ Acest *Anastasimatar* a devenit un măr al discordiei în anul 1911, când Lazăr Ștefănescu – ucenic al lui Dimitrie Suceveanu – a revendicat volumul și, acuzându-l pe Ștefanache Popescu de plagiat, a intentat un proces împotriva acestuia. Deznodământul are un final fericit, căci protopsaltul și dascălul lui Pasărea – cel care l-a și reprezentat în proces – a fost reabilitat și considerat ca autor de drept al *Anastasimatarului*. Amănuntele despre acest caz se regăsesc în volumul: Pr. Dr. Victor Frangulea, *op. cit.*, p. 96-108.

³⁴⁰ Diacon Gabriel-Nicușor Bercaru, Protopsalt Ion Popescu-Pasărea, *Slujba Sfântului Ierarh Spiridon al Trinității, făcătorul de minuni – pe notație psaltică*, volum coordonat de Pr. dr. Gabriel-Ionuț Corduneanu și pr. dr. Vlăduț-Iulian Roșu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2023.

aportului său. În Popescu-Pasărea îl vedem atât pe dascălul de cântări, preocupat de elevii săi și de dezvoltarea muzicală a acestora, cât și pe compozitorul de cântări, pe cel ce valorifică trecutul muzical, arătând o deosebită atenție și considerație față de dascălul său. Toate aceste dimensiuni sunt completate de cercetătorul ~~Pasărea~~ și de juristul interesat de bunăstarea culturală și materială a colegilor săi de breaslă. Privit din această perspectivă, se pot accepta și înțelege motivele pentru care figura acestuia domină întreaga jumătate a veacului trecut. Chiar și astăzi, Ion Popescu-Pasărea este actual și studiat în seminariile teologice și îi este păstrată o reverențioasă memorie, psaltii și cântăreții bisericești omagiindu-l prin oficierea parastaselor în ziua adormirii sale, 10 aprilie.

2.3. Biserica și muzica bisericească ortodoxă în perioada comunistă. Uniformizarea cântărilor

Întreaga configurație socio-politică a veacului al XX-lea a fost supusă atâtor schimbări, regimurile de guvernare totalitare s-au insinuat sângeros în cursul istoriei, dărâmând Imperii și regate seculare, generând două conflagrații mondiale, cărora au căzut pradă milioane de vieți omenești. Este de la sine înțeles că un asemenea climat conflictual între clasele politice și sociale a reverberat și în cultura vremii, luând naștere diferite curente stilistice, mai mult sau mai puțin divergente. Această direcție sinusoidală a dictat evoluția mai multor state, iar România nu a fost deloc ocolită, trecând de la *extazul Unirii* la *agonia Comunismului*.

Trecerea forțată de la monarhia constituțională, prin abdicarea Regelui Mihai în anul 1947, la republică aflată sub guvernarea comunistă a produs efecte nu numai în plan social, politic și economic, ci și în optica prin care se făcea cultură, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea. Muzicologii și cercetătorii români contemporani³⁴¹ s-au preocupat de maniera în care instaurarea regimului totalitar a influențat perspectiva sau abordarea muzicii autohtone, în general. Regimul ateu a afectat, din nefericire, și cultul creștin, indiferent de denotațiune, desființându-se Biserici sau îngrădindu-se libertatea de exprimare a altora. În această ordine de idei, Arta Psaltică practică în Biserica Ortodoxă a avut de suferit o stagnare dureroasă în ceea ce privește forța creatoare. Interesante sunt cercetările muzicologilor³⁴² specializați în această tradiție muzicală, care au privit diacronic

³⁴¹ Valentina Sandu-Dediu, Antiona Rădulescu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002; Valentina Sandu-Dediu, *În căutarea consonanțelor*, Humanitas, București, 2017; Florinela Popa, *Muzică și ideologii în secolul 20*, Editura Muzicală, București, 2022; Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Ediția a 2-a revăzută, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2022; *UCMR 100: Noi istorii ale muzicilor românești. Vol. 2, Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI*, Editura Muzicală, București, 2020.

³⁴² Nicolae Gheorghiiță, „Cercetările de muzicologie bizantină în România totalitară”, în *Muzica*, nr. 7, 2015; Elena Chircev, „Influența regimurilor politice asupra creației muzicale psaltice din România, în a doua jumătate a secolului al XX-lea”, *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXXV, nr. 1, 2020; Franz Metz, „Muzica bisericească și muzica sacră după 1945, în România”, în *Muzica*, vol. 42, nr. 2, 2000.

modul în care această artă a supraviețuit vicisitudinilor vremii. Dacă puterea creatoare a fost înăbușită sau diminuată – cel puțin în primele faze, cercetarea muzicologică a melosului psaltic a fost prolifică, în ciuda retoricii de stat, deoarece pasionații cercetători au readus în atenția tuturor monumente muzicale ale Evului Mediu și personalități marcante ale vremii, cum ar fi Evstatie Protopsaltul și fenomenul muzical de la Putna – numit generic *Școala muzicală de la Putna* – precum și *Psaltichia rumânească* a ieromonahului Filothei sin Agăi Jipei.

Până la cercetarea manuscriselor și valorificarea acestui tezaur muzical, predarea cântării bisericești a avut de suferit, ca urmare a desființării instituțiilor de învățământ teologic. Cu atât mai mult, noua ideologie a influențat și politica bisericească. Pe cale de consecință, în anul 1952, în cadrul lucrărilor Sfântului Sinod, s-a hotărât începerea unui proces de *uniformizare* a melosului din întregul cuprins al Patriarhiei Române, acest demers având în vedere *cântarea în comun*.³⁴³

Acest deziderat a fost popularizat prin publicarea mai multor studii și articole în revistele teologice, în care s-au găsit argumente patristice și scripturistice menite să statorească în practica de cult, *cântarea în comun*.³⁴⁴ Pe lângă acest motiv, muzicologul Costin Moisil mai adaugă unul mai pragmatic, și anume „evitarea situației de a nu mai avea cine să cânte la slujbe.”³⁴⁵ În mod evident, pentru a se putea atinge acest țel, a fost necesară o revizuire a întregului repertoriu de strană. Așadar, patriarhul Iustinian a întocmit o comisie formată din profesorii Nicolae Lungu, pr. Grigore Costea și Ion Croitoru.³⁴⁶ Întocmai ca predecesorii lor, cei trei membri au început prin revizuirea cărților de teorie a muzicii psaltice, culminând cu redactarea unui manual intitulat *Gramatica muzicii psaltice – studiu comparativ cu notația liniară*, publicat la data de 6 iunie 1951.³⁴⁷ Această apariție este considerată ca fiind „ultima și cea mai importantă reformă muzicală psaltică”³⁴⁸ de către pr. Nicu Moldoveanu, discipol al profesorului Nicolae Lungu. Lucrarea amintită – tradusă și în limba engleză³⁴⁹ – se evidențiază prin aceea că noțiunile teoretice sunt prezentate în dublă notație: neumatică și liniară.³⁵⁰ Deși membrii comisiei au consultat cărțile de teorie ale lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann

³⁴³ Nicolae Gheorghiuță, „Cercetările de Muzicologie bizantină în România totalitară”, în *Muzica*, nr. 7, 2015, p. 40.

³⁴⁴ Pentru importanța cântării în comun, a se vedea: Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în liturghia ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1986, p. 420-434;

³⁴⁵ Costin Moisil, „Construind o muzică bisericească națională”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 2, ed. îngrijită de Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuță. Editura Muzicală, București, 2020, p. 232. Tot în această parte de studiu, Costin Moisil subliniază câteva diferențe dintre cântarea uniformizată și cea de la începutul veacului trecut, menționând că ritmul în care repertoriul nou s-a impus nu a fost nici lin, nici rapid. Deși a fost diseminat în toate cele trei regiuni ale țării, doar cântările Sfintei Liturghii au fost mai lesne receptate.

³⁴⁶ Elena Chircev, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol. I, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 45.

³⁴⁷ Pr. Nicu Moldoveanu, *Profesorul, dirijorul și compozitorul Nicolae Lungu: monografie*, Editura Basilica, București, 2013, p. 141.

³⁴⁸ *Idem*, p. 139.

³⁴⁹ N. Lungu, G. Costea, and I. Croitoru, *A Guide to the Music of Eastern Orthodox Church*, transl. And ed. by Rev. Nicholas K. Apostola, Holy Cross Orthodox Press, Brookline, Massachusetts, 1984, 168 p.

³⁵⁰ În spațiul românesc, opțiunea de a fi transcrise cântările din notația neumatică în cea liniară a mai fost ridicată, începând cu secolul al XIX-lea, de către episcopul Melchisedec al Romanului, în celebrul *Memoriu*. Pentru mai multe

și Ion Popescu-Pasărea, s-a considerat că optica era potrivită doar acelui context istoric, nemaifiind valabile în cea de-a cincea decadă a secolului trecut. Prin urmare, efectul a fost acela de a se simplifica o seamă de noțiuni teoretice fundamentale pentru Arta Psaltică: modurile și intonația – prin adoptarea sistemul egal-temperat și eliminarea sferurilor de ton – cât și în ceea ce privește lucrarea semnelor consonantice, tratate ca ornamente.³⁵¹

Eforturile depuse în slujba uniformizării nu au încetat în acest punct, ci au continuat cu publicarea *Cântărilor la Sfânta Liturghie*, precum și a *Anastasimatarului uniformizat*, distribuit în două volume: *Vecernier*³⁵² și *Utrenier*³⁵³. În contextul acestui proces, au apărut mai multe lucrări muzicale ce au acoperit întregul an liturgic și au răspuns tuturor necesităților din cult, punând la dispoziția stranei cântări pentru Sfintele Taine și ierurgii, precum și lucrări muzicale utile catehezelor.³⁵⁴ Prin notația simultană, adică cea neumatică și liniară puse în paralel, s-a dorit, pe de o parte salvarea melosului psaltic de interpretările defectuoase – generate de ambiguitatea cărților de teorie mai vechi – și pe de altă parte, orientarea creației corale de factură religioasă spre o direcție în acord cu tradiția autentică, ferind-o astfel de orice imixtiune cu stilurile străine de duhul Bisericii.³⁵⁵ Cu toate acestea, deși soluția *uniformizării* a fost adoptată, popularizată și diseminată, atingându-și în parte scopul – acela de a unifica pe credincioși într-un singur glas – nu a reușit să îi impulsioneze pe psalți să alcătuiască mai multe cântări. Lucrările muzicale de tradiție bizantină doar în notație neumatică au fost sporadice și, de cele mai multe ori, păstrate în manuscris. În contrapondere, creația corală de factură religioasă se bucurat de o atenția aparte.³⁵⁶

În ciuda interesului scăzut pentru creația psaltică, datorat lipsei de pregătire temeinică a clerului, a monahilor și a cântăreților, au existat o seamă de compozitori – unii dintre ei, ucenici ai unor

informații despre acest proces, a se consulta următoarele: Elena Chircev, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol. 1, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 13-44; Alexander Lingas, „Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. VI, Centru de Studii Bizantine Iași, decembrie 2003, p. 56-67; Costin Moisil, „Schiță a unei metode de transcriere a cântărilor în stilul nou stihiraric”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, serie nouă, vol. 3 (47), București, 2009, p. 59-73.

³⁵¹ Pentru mai multe detalii cu privire la aceste aspect, a se vedea: Elena Chircev, *op. cit.*, p. 46-52; Constantin Secară, „Muzică bizantină-tradiție și actualitate”, în *Muzica bizantină: doxologie și spiritualitate...* ed. cit., p. 28-30.

³⁵² Pr. Prof. Grigore Costea, Prof. Ion Croitoru și Prof. Nicolae Lungu, *Anastasimatarul uniformizat I: Vecernierul sau cântările vecerniei de sâmbătă seara ale celor opt glasuri bisericești* (pe ambele notații), Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1953, 298 p.

³⁵³ Prof. Nicolae Lungu, Pr. Grigore Costea, Pr. Prof. Ene Braniște, *Anastasimatarul uniformizat II: Utrenierul sau cântările utreniei de duminică dimineața ale celor opt glasuri bisericești*, urmat de sveltinele și Stihirile Evangheliilor și de doxologii mari (pe ambele notații), Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1954, 575 p.

³⁵⁴ Cele pe care le-am amintit în rândurile de mai sus sunt volumele utilizate și astăzi în practica de cult și în învățământul teologic liceal. O listă completă a volumelor coordonate și îngrijite de prof. Nicolae Lungu și alți colaboratori poate fi consultată în Pr. Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 143-144.

³⁵⁵ Elena Chircev, „Influența regimurilor politice asupra creației muzicale psaltice din România, în a doua jumătate a secolului al XX-lea”, în *Lucrări de muzicologie*, vol. XXXV, nr. 1, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2020, p. 21-22.

³⁵⁶ Elena Chircev, „Romanian Music of Byzantine Tradition between 1918-2018”, în *Artes*, nr. 19-20, Iași, 2019, p. 138-139.

mari personalități ai Artei Psaltice românești – ale căror lucrări muzicale au fost publicate în revistele teologice. Dintr-un studiu cuprinzător și revelator în acest sens, aparținând profesoarei Elena Chircev, aflăm că în revista *Biserica Ortodoxă Română* au fost publicate atât rezultatele unor cercetări muzicologice în sfera melosului bizantin, creații muzicale corale sau monodice.³⁵⁷ Prin urmare, oprindu-ne atenția asupra creației muzicale, studiul prezintă ocurențele acestora pe decade. Dacă în anii 60, s-au publicat câteva lucrări, cu scopul de a fi popularizate, în anexa revistei, în decada a opta se poate observa „o întoarcere la lucrările psaltice tradiționale, adaptate în limba română de Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu și Ion Popescu-Pasărea, publicate în anii 1988, 1989 și 1990.”³⁵⁸

Nu numai revista oficială a Bisericii Ortodoxe Române a fost refugiul în care creațiile corale și psaltice ale compozitorilor psalți și-au găsit locul, ci și publicațiile periodice ale altor centre eparhiale din cuprinsul Patriarhiei. Așadar, atât în revista Patriarhiei, cât și în *Glasul Bisericii*, periodicul Mitropoliei Ungro-Vlahiei, se întâlnesc un număr mic de alcătuirii monodice de factură bizantină. Cântările în notație simultană au trecut mult mai ușor de cenzură, cum de altfel este și cazul creațiilor corale, în răstimpul anilor 1951-1989, în schimb, monodiile psaltice doar cu neume au fost publicate începând cu a opta decadă a veacului trecut. Compozitorii care au făcut față testului cenzurii au fost Radu Antofie, Constantin Drăgușin, Chiril Popescu, Ioan Gh. Popescu, Sebastian Barbu-Bucur și Alexie Buzera.³⁵⁹

³⁵⁷ Elena Chircev, „Church Music as reflected in the Journal *Biserica Ortodoxă Română* in the second half of the Twentieth Century”, în *Artes. Journal of Musicology*, nr. 21-22, Iași, p. 336-355.

³⁵⁸ Elena Chircev, *op. cit.*, p. 348.

³⁵⁹ Elena Chircev, „Influența regimurilor politice...”, p. 22-24.

CAPITOLUL 3. REVIGORAREA MUZICII BISERICEȘTI ORTODOXE DUPĂ 1990

Baia sângeroasă din care a renăscut poporul român în deplină libertate a reprezentat un moment crucial în cursul istoriei muzicii bisericești, și nu numai. În acest climat de reînnoire, s-a încercat revenirea la vechile cadre în care a evoluat lumea de dinaintea instaurării regimului, ca și cum perioada comunistă ar fi însemnat un vis urât din care s-au scuturat oamenii prin Revoluția din decembrie 1989. În acest sens, în ceea ce privește educația teologică, s-au reînființat școlile de profil, atât de grad liceal³⁶⁰, cât și universitar³⁶¹, precum și școlile de cântăreți bisericești. De asemenea, în cadrul Conservatoarelor de muzică din București, Cluj și Iași s-au pus bazele studierii din perspectivă profesională a Artei Psaltice prin constituirea specializării de muzică bisericească³⁶² destinată nu numai teologilor, ci și laicilor.

Acești factori au înlesnit sau, mai curând, au generat o creștere exponențială a interesului față de melosul psaltic autentic. Prin urmare, această năzuință spre revenirea la tradiția psaltică genuină s-a manifestat pe mai multe paliere: editorial, cultural și educațional. Așadar, în ultimul deceniu al veacului trecut, importanți cercetători și psalți au reeditat volumele fundamentale de muzică psaltică din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.³⁶³ Restituirile acestea se înscriu într-o linie de valorificare a trecutului muzical, precum și de o revenire la melosul psaltic nemijlocit de un alt sistem de notație, rezumându-se doar la cel neumatic. Muzicologul Costin Moisil, documentând modul în care psalții redescopereau tezaurul imnografic de dinaintea instaurării regimului și dacă aveau succes în implementarea vechilor *noi* repertorii în practica de la strană, a întâlnit mai multe reacții divergente și, de altfel, poziționări diferite ale cântăreților față de aceste noi realități. Trebuie precizat că cercetarea are la bază mărturiile unor psalți aflați la granița dintre anul 1999 și 2000, astfel că, astăzi, după cum și autorul menționează într-o notă, raportarea cântăreților la muzica bizantină și rostul ei în dinamica liturgică s-a mai nuanțat.³⁶⁴ În radiografia sa, Moisil sesizează un fenomen interesant generat de impunerea repertoriului *uniformizat* și celelalte cauze prezentate anterior, și anume că adaptările lui Nicolae Lungu se așezaseră atât de profund în memoria colectivă, încât au devenit ele însele tradiția muzicală a Bisericii. Într-o astfel de raportare se aflau unii cântăreți, care găseau dificilă o eventuală deschidere față de repertoriile marilor clasici ai Artei Psaltice, rămânând suficienți în ceea

³⁶⁰ Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010, p. 392-393.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 394-396.

³⁶² Elena Chircev, „Influența regimurilor...”, p. 25.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Costin Moisil, „Muzica românească bisericească: tradiție și revivalism”, în *Românirea cântărilor...*, p. 23, nota 4.

ce au învățat.³⁶⁵ Pe de altă parte, psalții bisericilor importante din capitală sau Iași, unde totuși a existat o oarecare continuitate a melosului psaltic, s-au ancorat diferit în libertatea de a aborda noi repertorii și s-au arătat deschiși oportunității de a imprima un duh autentic slujbelor bisericii. În pofida acestei deschideri, autorul studiului a sesizat o problemă majoră pe care a enunțat-o în felul următor: „întoarcerea la vechea muzică nu se poate realiza doar prin înlocuirea partiturilor noi cu cele vechi.”³⁶⁶

Cu alte cuvinte, subliniază muzicologul, anii în care tradiția a fost întreruptă, predarea prin relația maestru–ucenic în care discipolul învăța intonația corectă a scărilor, ifosul cântărilor și multe alte aspecte ce puteau fi redată doar prin experiența vie a tradiției orale, nu intermediată de un manual de cântări, s-a sistat, au dus la situația în care cântăreții generațiilor de după Revoluție au pierdut capacitatea de a interpreta partiturile corect. Prin urmare, ca reacție la starea de fapt descrisă, psalții s-au îndreptat către interpretările înregistrate pe casete ale cântăreților greci. În experiențele descrise de cei chestionați există un factor comun, aceștia studiau partiturile, audiind interpretările psalților greci și cum cântau aceștia anumite formule melodice.³⁶⁷

Contemporaneitatea, cu întregul ei avans tehnologic, libertatea de mișcare, accesul la resursele bibliotecilor străine, digitalizarea manuscriselor valoroase ale celor mai importante fonduri de carte, a dat naștere unor generații de psalți ce au dobândit un set de instrumente absolut necesare pentru a avea succes în căutările lor. În toate regiunile țării, contactul cu melosul bizantin, mai ales prin înregistrări ale grupurilor psaltice transmise atât prin casete, CD-uri, radio și online, a dat naștere unui interes sporit față de Arta Psaltică. În mod evident, mediul academic, cu toată moștenirea culturală a profesorilor ce au făcut cunoscute monumente muzicale de mare valoare ale trecutului nostru, a venit în sprijinul interesului crescând al tinerilor pasionați de muzica ecleziastică de tradiție bizantină. S-au organizat simpozioane în care, deopotrivă studenți și profesori, au prezentat rezultatele cercetărilor pe care le-au întreprins, au dezbătut, au demitizat, au popularizat sau au readus la lumină personalități și creații muzicale peste care s-a așternut uitarea. În toate marile centre universitare au fost înființate grupuri psaltice, au existat concerte de muzică bisericească cu specificul fiecărei mari perioade (Crăciun sau Postul Mare), în Seminarele teologice s-au instituit coruri în care tinerii au putut explora, sub coordonarea profesorilor, universul muzicii bizantine. De asemenea, în acest climat de redescoperire și restaurare, travaliul căutării și ancorării în tradiția psaltică autentică a fost dirijat și susținut de rezultatele cercetărilor doctorale și nu numai, pe care universitățile le-au pus la dispoziția tuturor.

Într-un sens asemănător secolului trecut, muzica bizantină în spațiul românesc – ca de altfel și în celelalte țări – a evoluat prin simbioza dintre interpretare și cercetare. Cu alte cuvinte, după cum am menționat mai sus, în zilele noastre se cântă și se compune muzică psaltică, iar cele două

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 18.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

componente de bază, interpretarea și compoziția, sunt fundamentate, din fericire, pe analizele și cercetările muzicologice contemporane. Se dorește înrădăcinarea într-o tradiție psaltică genuină, dar odată cu aceasta, se urmărește și raportarea firească la rațiunile teoretice pe care se fundamentează meșteșugul Artei Psaltice. Toate aceste elemente ce intră în fibra interioară a psaltului sunt conjugate cu nevoia adâncă de statornicie duhovnicească, prin care cântărețul trece la o înțelegere superioară a vocației sale și a misiunii pe care o face prin cântare. Dezideratul psaltului a cărui cântare devine rugăciune și, într-adevăr, liturghie se împlinește prin cunoașterea temeinică a meșteșugului psaltichiei (interpretare, teorie) și prin lumina scrierilor patristice și innografice. În continuare, ar fi oportună expunerea succintă a modului în care preocupările din sfera muzicii ecleziastice de tradiție bizantină au rodit în fiecare regiune importantă a țării.

În București, tradiția psaltică s-a bucurat de o foarte mare adeziune, mai ales după căderea regimului comunist. Accesul la cele mai importante fonduri de carte veche și manuscrise, precum și interesul crescând al psalticilor de a evolua în cunoașterea Artei Psaltice, au determinat înființarea unor grupuri psaltice de mare performanță și tipărirea cărților de psaltichie ce valorificau repertoriile trecutului muzical. În ceea ce privește cântarea în ansamblu, Bucureștiul este recunoscut ca patria unor grupuri psaltice de referință, precum *Psalmodia* condusă de părintele arhid. Sebastian Barbu-Bucur, iar în prezent de discipolul său, Nicolae Gheorghiiță. Pe lângă acest ansamblu, mai sunt active și grupul psaltic de la mănăstirea Stavropoleos, grupul *Nectarie Protopsaltul* sau grupul psaltic *Tronos* al Patriarhiei, condus de arhid. Mihail Bucă. În cadrul acestor grupuri au activat în calitate de psalți, cercetători foarte importanți ai muzicologiei bizantine românești: Constantin Secară, Costin Moisiș, pr. Gabriel-Constantin Oprea, pr. Virgil Ioan Nanu și alții. Aceștia au avut contribuții considerabile în evoluția literaturii muzicologice de specialitate, mulțumită cercetărilor obiective asupra celor mai importante teme ale Artei Psaltice.

Pe de altă parte, în București au existat și încă sunt active adevărate școli de compoziție psaltică, iar aici amintim activitatea rodnică a arhid. Sebastian Barbu-Bucur cu peste 30 de slujbe alcătuite în cinstea sfinților români și nu numai. Părintele Nicu Moldoveanu, discipol al profesorului Nicolae Lungu – principalul exponent al *uniformizării* cântărilor – se înscrie în linia compozitorilor psalți, precum și părinții slujitori ai stranei și altarului bisericii „Sf. Grigore Palama”, care au valorificat o tradiție ce a avut încercări de implementare și în secolul al XIX-lea, și anume slujbele pe metrică bizantină. Acestea constituie un adevărat tezaur innografic, devenit foarte popular în zilele noastre, tocmai datorită modului în care stihirile, alcătuite pe calapodul metric și prozodic al *prosomiilor* ce sunt luate drept model, devin accesibile tuturor.

În Iași, îndeletnicirile în câmpul muzicologiei bizantine sunt arhicunoscute în rândul pasionaților Artei Psaltice românești, mai ales prin publicațiile: *Byzantion*, *Byzantion Romanicon* și *Arta Musicae Byzantinae*, la care se adaugă și numerele revistei de muzicologie *Artes* în care sunt nelipsite articolele sau studiile dedicate bizantinologiei. Cunoașterea meșteșugului psaltichiei, intermediată de studiile din câmpul bizantinologiei, s-a îmbogățit prin contribuția generoasă a părintelui Florin

Bucescu, în dubla sa calitate de cercetător al manuscriselor din fondurile de carte ale celor mai importante instituții de cultură și de viață duhovnicească, precum și a fiicei sale, Irina Zamfira-Dănilă, ce continuă și astăzi munca părintelui său în domeniul codicologiei.

Viața muzicală psaltică a capitalei Moldovei este intensă, mai ales mulțumită Corului Academic *Byzantion*, un far al excelenței interpretative a muzicii bizantine, coordonat și dirijat de Adrian Sîrbu, cadru didactic la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Acestui ansamblu i se adaugă și ansamblul de muzică veche *Floralia*, coordonat de Irina Zamfira-Dănilă. Un alt avatar al vieții muzicale psaltice din Iași este *Masterclass-ul internațional de cânt bizantin* și, mai nou, *Festivalul Internațional de Muzică Bizantină* (IMBF). În cadrul acestor manifestări culturale dedicate melosului psaltic, au loc cursuri de aprofundare, lansări de carte, conferințe și concerte dedicate Artei Psaltice. Lucrările *masterclass*-ului prezintă un real interes în rândul pasionaților de muzică bizantină, an de an înscriindu-se un număr mare de cursanți. Principalul punct de atracție îl constituie invitatul ce dirijează învățarea, ajutându-i pe participanți să aprofundeze tainele muzicii bizantine. Protopsalții invitați au fost Lycourgos Anghelopoulos, Georgios Konstantinou, Panaghiotis Neochoritis și, începând cu ediția din anul 2024, Dimos Papatzalakis. În câmpul compoziției psaltice lucrează foarte rodnic protopsaltul Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi”, Cezar Florin-Cocuz, uneori în colaborare cu arhim. Clement Haralam. Aceștia i se adaugă și alți compozitori, precum pr. Alexandru Grigoraș. Slujbele alcătuite de aceștia sunt publicate atât la editura Doxologia, cât și la editura Patriarhiei Române, *Basilica*.

Un punct comun al celor două orașe-far pentru Arta Psaltică românească îl constituie învățământul preuniversitar în care se studiază muzica bizantină sub îndrumarea unor profesori ce sunt specialiști în domeniul muzicologiei bizantine, cum ar fi părintele arhid. dr. Răzvan-Constantin Ștefan, profesor la Catedra de Muzică a Seminarului teologic bucureștean. Totodată, este demn de menționat că muzica bizantină se studiază și în Facultățile de Teologie Ortodoxă din cele două orașe. De asemenea, prezența specializărilor de muzică bisericească în cadrul Universităților de muzică din Iași și București³⁶⁸ reprezintă un mediu ce favorizează aprofundarea studiilor muzicale bizantine ale psaltilor, ei compun și interpretează partituri, având un fundament teoretic foarte solid.

Clujul, orașul multicultural și universitar prin excelență al Transilvaniei, are, de asemenea, exponenți în *Arta Psaltică*. Mai modest în ceea ce privește grupurile de muzică psaltică, din orașul ardelean se evidențiază corul „Sf. Ioan Damaschinul”, dirijat și coordonat de profesorul Sorin Albu, cel ce valorifică tezaurul cultural al artei bizantine atât muzical, cât și iconografic, mai ales în festivalul dedicat acestei culturi, intitulat *Zilele Artei Bizantine*, în care, la fel ca la Iași, sunt susținute concerte și cursuri de aprofundare a melosului psaltic, sub îndrumarea lui Vasilios Nonis și a lui Grigorios Anastasiou. În domeniul muzicologiei bizantine activează cu mult succes și cu contribuții

³⁶⁸ Și în Cluj, în cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” a funcționat, timp de 10 ani, specializarea Muzică religioasă, însă nu a avut continuitate.

considerabile doamna prof. univ. dr. Elena Chircev, ce a valorificat prin studiile și articolele publicate atât tradiția muzicală psaltică, cât și cea regională, cunșană. Ca reprezentant al tradiției muzicale transilvane se distinge pr. prof. univ. dr. Vasile Stanciu, profesor de muzică la Facultatea de Teologie Ortodoxă, căruia i se adaugă și părintele lect. univ. dr. Daniel Mocanu. Arta psaltică în spațiul transilvan, în pofida multitudinii tradițiilor muzicale locale, este puternic reprezentată și de protopsaltul, profesorul și compozitorul Laurențiu Truță. În cadrul „Centrului Lumină Lină”, Laurențiu Truță predă cursuri de muzică bizantină dedicate începătorilor, intermediarilor și avansaților, folosindu-se de instrumentul *qanun* – deosebit de performant în intonarea corectă a scărilor glasurilor bizantine. De asemenea, acesta a publicat mai multe volume de cântări psaltice, atât în format fizic, cât și digital, punând în circulație compoziții personale și ale protopsaltului Vassilios Nonis. Trebuie să menționăm activitatea fructuoasă a melurgului Rareș-Ilie Câmpan care, în cadrul proiectului *Imnitor*, îmbogățește repertoriul muzical psaltic, promovând slujbele pe metrica bizantină. Ineditul acestui proiect constă în faptul că melurgul oferă două variante stihirilor alcătuite după *prosomii*, una pe scurt și una pe larg, răspunzând astfel tuturor necesităților. De asemenea, volumele cu slujbele publicate conțin slujba, atât în format text, cât și muzical. Din fericire, profitând de tehnologie, proiectul *Imnitor* își diseminează rezultatele și în spațiul online, punând partiturile la dispoziția tuturor, cu ajutorul unei arhive digitale.

3.1. *Arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur*

Elogiind contribuțiile arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur, părintele profesor Florin Bucescu, recomanda să se facă o cercetare minuțioasă în ceea ce privește personalitatea profesorului prahovean.³⁶⁹ Acest îndemn a fost împlinit de colaboratorii cei mai apropiați ai maestrului, precum și de ucenicii acestuia, existând și o cercetare doctorală – tipărită în anul 2023³⁷⁰ – ce face referire la activitatea de dascăl, compozitor și dirijor a muzicologului Sebastian Barbu-Bucur. În acest sens, regăsim în volumele, monografiile și articolele omagiale dedicate părintelui profesor, o seamă de informații și de amănunte din viața sa, precum și mărturisiri ce reliefează relația dintre dascăl și ucenic pe care acesta a construit-o.³⁷¹ Consultând sursele, se poate alcătui un portret biografic suficient de

³⁶⁹ Pr. conf. univ. dr. Florin Bucescu, „Sebastian Barbu-Bucur și restituirea *Psaltichiei rumânești*”, în: *Sebastian Barbu-Bucur, octogenar*, ediție îngrijită și adnotată de prof. dr. Constantin Catrina, Editura Semne, București, 2010, p. 69, nota de subsol 9.

³⁷⁰ Ciprian Savin, *Cântarea psaltică românească în viziunea creatoare a părintelui arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2023.

³⁷¹ În vederea conturării unei biografii, am consultat următoarele surse: Nicolae Gheorghită, *Pagini din viața muzicianului Sebastian Barbu-Bucur. Scurtă monografie*, Editura PIC-ART Press&Design, 2000; *Sebastian Barbu-Bucur, octogenar*, ediție îngrijită și adnotată de prof. dr. Constantin Catrina, Editura SemnE, București, 2010; *Simpozionul Internațional de Muzicologie bizantină. 300 de ani de românire (1713-2013)*, ed. Nicolae Gheorghită, Costin Moisil, Daniel Suceava, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2013; Prof. Dr. Constantin Catrina, „Sebastian Barbu-Bucur, compozitor și interpret de muzică psaltică”, în: *Protopsalți și Manuscrise muzicale de la Mănăstirea Cheia-Teleaen*, Editura SemnE, București, 2013, p. 197-220.

bogat cât să pună în legătură viața sa și modul în care și-a definit caracterul cu rezultatele cercetărilor și cu contribuțiile acestuia în muzicologia bizantină

În epoca interbelică, se naște în comuna Talea din cuprinsul județului Prahova la data de 6 februarie 1930, Stelian Barbu-Bucur, al patrulea dintre cei opt copii cu care au fost binecuvântați Barbu și Salomeea. A dovedit încă din tinerețe un deosebit talent, cântând în strana bisericii *Doxologia*. Acesta s-a deprins cu melosul psaltic sub îndrumarea preotului satului și fiul său, învățător în aceeași localitate.³⁷² A aprofundat cunoașterea muzicii psaltice pe perioada cursurilor Școlii de cântăreți de la Căldărușani pentru o perioadă de patru ani, 1941-1945, unde s-a bucurat de experiența unor dascăli ce au ucenicit la Gherontie Nicolau, episcopul Tomisului. Desăvârșirea sa muzicală a continuat, între anii 1948-1952, la Seminarul Teologic Monahal de la Mănăstirea Neamț, spațiu cu o imensă tradiție psaltică unde a ucenicit pe lângă arhiereul Atanasie Dincă și arhimandritul Victor Ojog. În acest timp, tânărul Stelian s-a închinoviat la mănăstirea Cheia-Teleajen, devenind în anul 1950 monahul Sebastian. Doi ani mai târziu, a fost hirotonit în treapta de diacon, iar în 1959, a fost hirotesit arhidiacon, slujire pe care a onorat-o până la sfârșitul vieții sale. Cultura teologică și-a împlinit-o, urmând cursurile Institutului Teologic Universitar din București, îmbogățindu-și cunoștințele sub îndrumarea unor reprezentanți de seamă ai teologiei, dar și a cântării liturgice. Pasiunea pentru muzică și dorința de aprofundare l-a îndrumat către cursurile Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu” din capitală, absolvind în anul 1963.

Un moment crucial în cronologia părintelui arhidiacon, un veritabil *descensus ad inferos*, a fost decretul 410/1959 prin care au fost desființate mănăstirile, iar monahii și monahiile cu vârsta mai mică de 55 de ani au fost scoși din chinoviile lor și integrați în câmpul muncii socialiste. Sub incidența articolului 7 din acest decret a căzut și tânărul călugăr Sebastian. Deși în lume, nu a renunțat la vocația monahală, ci a împletit-o cu cea pedagogică, devenind profesor de muzică la „Complexul școlar de construcții-montaj din București (1960-1963), la Liceul nr. 32 (1963-1965) și la Școala Generală nr. 5 cu profil de muzică din București.”³⁷³

Din monografia realizată de muzicologul Nicolae Gheorghîță, aflăm că părintelui arhidiacon, deja cu o bogată experiență la catedră, i s-a deschis calea către o carieră academică, ocupând postul de lector universitar la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, unde a predat disciplina Paleografie bizantină.³⁷⁴

În paralel cu cariera didactică, părintele și-a canalizat atenția asupra cercetării culturii muzicale psaltice de pe teritoriul țării noastre în Evul Mediu și nu numai, din această preocupare rezultând pe lângă teza de doctorat – revelatoare pentru orice pasionat al muzicii ecleziastice – și o serie volume dedicate primului manuscris cu conținut muzical de tradiție bizantină redactat în limba română, în

³⁷² Nicolae Gheorghîță, Pagini din viața muzicianului Sebastian Barbu-Bucur. Scurtă monografie, Editura PIC-ART Press&Design, 2000, p. 10.

³⁷³ Nicolae Gheorghîță, *op. cit.*, p. 14.

³⁷⁴ Ibidem.

plină epocă brâncovenească, de Filothei sin Agăi Jipei. Din monografia amintită mai sus, aflăm că cercetătorul Barbu-Bucur a fost înmatriculat la Școala doctorală din cadrul Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj, unde a realizat – pe perioada unei decade – o analiză profundă a culturii psaltice din secolele XVIII-XIX. Teza intitulată „Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. XVIII și începutul sec. XIX și aportul original al culturii autohtone”³⁷⁵, redactată sub îndrumarea compozitorului Sigismund Toduță și a muzicologului Romeo Ghircoiașiu, i-a adus titlul de doctor în anul 1982. Din cauza neafilierii sale în rândul membrilor Partidului Comunist, decizia a fost amânată în repetate rânduri³⁷⁶, după cum mărturisea peste decenii.

Contribuția sa la completarea imaginii despre muzica românilor din acel ev este considerabilă, deoarece, pe de o parte a făcut o radiografie generoasă a rolului muzicii bisericești în societatea acelor vremuri, și pe de altă parte, a evidențiat personalitatea unui ieromonah sfetogoreț, protopsalt al curții domnești pe vremea lui Constantin Brâncoveanu, și anume Filothei Jipa. Totodată, prin munca sa de scrutare a trecutului, părintele a dovedit excelente aptitudini de lucru în arhivă, punând cap la cap surse ce au demonstrat originea română și nobilă a ieromonahului din secolul al XVIII-lea – demontând păreri eronate sau confuze cu privire la personalitatea acestuia perpetuate în literatura muzicologică românească din prima jumătate a secolului trecut. Tot în această ordine de idei, eforturile sale s-au fructificat într-o analiză muzicologică în profunzime a materialului muzical cuprins în *Psaltichia rumânească*, manuscris cota BAR 61, finalizat la sfârșitul anului 1713. Acest manuscris a fost cunoscut înainte de a deveni parte din cercetarea doctorală a părintelui Sebastian Barbu-Bucur, încă din anul 1897, când a fost amintit de istoricul Constantin Erbiceanu într-un studiu publicat în revista Biserica Ortodoxă Română.³⁷⁷ Însă, prin munca atentă și continuă a muzicologului Barbu-Bucur, manuscrisul lui Filothei Jipa a fost adus în atenția cercetătorilor în formă *facsimile*, defalcat pe mai multe volume, însoțite de studii introductive și transnotări, foarte de folos muzicologilor și compozitorilor ce nu avuseseră acces până atunci, din cauza barierei semiografice. În zilele noastre, pe lângă cele patru volume dedicate ms. 61 BAR, publicate în colecția „Izvoare ale muzicii românești”, alți pasionați ai psaltichiei s-au aplecat cu multă migală asupra acestei opere-monument și a rezultat din aceasta o ediție *facsimile* a manuscrisului integral³⁷⁸, precum și fascinante exegeze ale unor lucrări muzicale din cuprinsul opusului amintit, introduse în volume de muzică psaltică.³⁷⁹

³⁷⁵ Sebastian Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989.

³⁷⁶ Nicolae Gheorghică, *op. cit.*, p. 15.

³⁷⁷ Constantin Erbiceanu, „Întâia carte de cântări bisericești în românește cunoscută până acum”, în *BOR*, an XXI (1897), nr. 3 (iun), București, p. 292-294 *apud*. Pr. Conf. Univ. Dr. Florin Bucescu, *op. cit.*, p. 67.

³⁷⁸ Filothei, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească: ediție facsimilată după manuscrisul românesc 61 al Bibliotecii Academiei Române*, ediție de Gabriela Dumitrescu, Editura Excelență prin Cultură, București, 2019.

³⁷⁹ Aceste exegeze au fost făcute de Macarie Ieromonahul – recent canonizat – și publicate de părintele Filotheu Bălan în volumele: *Perioada Triodului: cuprinzând cîntări parte traduse, parte alcătuite de Sfinții Părinți paisieni Ieremia Monahul, Ignatie Monahul, Iosif Schimonahul, Macarie Ieromonahul, Visarion Ieromonahul, Calinic Ieromonahul, precum și de alți Cuvioși Părinți care au viețuit în obștile paisiene, acum pentru întâia dată tipărite*, Sophia, București, 2005;

Personalitatea complexă și plurivalentă a arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur a ajutat la definirea unei direcții de cercetare și de interpretare a melosului psaltic ce a dat naștere unei generații întregi de pedagogi, muzicologi și psalți cu importante contribuții în sfera muzicii bisericești. În mod evident, drumul cercetării muzicologice a cântului bizantin a fost continuat de părintele arhidiacon prin exemplul propriu și contribuțiile substanțiale pentru lărgirea orizonturilor istoriografiei muzicale românești, scoțând la lumină personalități marcante în epocă, cum ar fi, de pildă, Filothei Jipa sau Ghelasie Basarabeanu.

Această muncă impresionantă de restaurare și de promovare a operelor proeminente în evoluția melosului psaltic pe teritoriul țării noastre a fost conjugată cu un travaliu intens de cercetare muzicologică ce a completat imaginea unor întregi epoci de cultură muzicală de tradiție bizantină. Activitatea de la catedră și cea de cercetare a manuscriselor psaltice a fost împlinită de o rodnică îndeletnicire cu alcătuirea slujbelor ori a cântărilor ce au îmbogățit repertoriul de strună, acoperind prin această trudă, întreg ciclul liturgic mineal dedicat sfinților români.³⁸⁰

La data de 1 aprilie 2015, arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur a plecat la Domnul la vârsta de 85 de ani, fiind înmormântat în 3 aprilie la Mănăstirea Cheia, unde și-a petrecut ultimii ani de viață.

3.2. Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu

Formator al multor generații de teologi, părintele Nicu Moldoveanu este un venerabil continuator al viziunii maestrului său, profesorul Nicolae Lungu. Personalitatea sa este plurivalentă, a activat atât ca profesor titular al Catedrei de muzică și ritual din cadrul Facultății de Teologie Ortodoxă din București, cât și ca alcătuitor de melos psaltic, continuând linia stilistică a *uniformizării* cântărilor. Munca sa în domeniul compoziției muzicale ecleziastice s-a desfășurat în două direcții: polifonie și monodie bizantină. Autor al multor compoziții și aranjamente corale, părintele profesor a avut contribuții semnificative în îmbogățirea literaturii muzicale sacre românești.

Nicu Moldoveanu s-a născut la data de 20 octombrie 1940, în comuna Scânteia din județul Ialomița. Aici a urmat școala generală între anii 1947-1954, după care a studiat la Seminariile Teologice din Curtea de Argeș și din capitală, în perioada 1956-1961. Și-a început studiile universitare la nivel de licență în anul 1961 la Institutul de Teologie din București, pe care le-a definitivat cu o cercetare intitulată *Cântarea corală în Biserica Ortodoxă Română în secolul al XX-lea*, fiind îndrumat de mentorul său, profesorul Nicolae Lungu. Iubirea pentru muzica bisericească a determinat tot

Penticostar Paisian - cuprinzând cîntări psaltice, traduse, alcătuite și exigisite de sfinții părinți paisieni Iosif Monahul, Macarie Ieromonahul, Visarion Ieromonahul, Calinic Ieromonahul și de alți cuvioși care au viețuit în obștile paisiene, acum întia dată tipărite în limba română, Sophia, București, 2018.

³⁸⁰ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. 1, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013; Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. 2, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013; Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. 3, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014.

parcursul său ulterior. A aprofundat studiile în domeniu, fiind doctorand între anii 1965-1968. Peste șase ani, la data de 22 octombrie 1974, și-a încununat munca de cercetare sub îndrumarea științifică a lui Nicolae Lungu și a părintelui Gheorghe Șoima de la Sibiu, cu susținerea publică a tezei de doctorat intitulată *Izvoare ale cântării psaltice în Biserica Ortodoxă Română – manuscrise vechi bizantine din România (grecești, românești, româno-grecești)*.³⁸¹ Cunoașterea muzicală, interesul pentru compoziție și aptitudinile dirijorale s-au aprofundat și perfecționat între anii 1980-1981, după ce, primind o bursă din partea Patriarhiei Ecumenice de la Constantinopol, a studiat în Viena la *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*.

Cariera universitară și-a început-o imediat după definitivarea studiilor doctorale, fiind asistent la Catedra de muzică bisericească și ritual, între anii 1968-1975. Un an mai târziu a devenit lector, iar postul de conferențiar l-a ocupat până în anul 1995, când a devenit profesor universitar. Tot de atunci a fost abilitat să conducă teze de doctorat și titularul catedrei, până în anul 2008. Parcursul său academic a fost dublat și de bucuria slujirii sacerdotale, fiind o admirabilă perioadă de timp, diacon, între anii 1969-1990. A fost hirotonit preot în mai 1990 pentru altarul bisericii „Sf. Dumitru” din Colentina, iar de la 1 august 1995, numit și transferat la parohia „Sf. Elefterie”-Nou, din București.³⁸²

Activitatea profesorală îndelungată, confruntarea cu lipsurile materialelor didactice în lucrul cu studenții, l-au îndemnat pe părintele Nicu Moldoveanu să înzestreze stranele cu volume de cântări polifonice și monodice. A cules și editat compoziții corale pe care le-a așezat într-un volum monumental pentru ansamblu bărbătesc, intitulat *Repertoriu coral*, destinat, în principal, elevilor și studenților teologi. Pentru cercetarea de față, ne interesează creația psaltică a părintelui. Și în acest domeniu, părintele profesor a avut o muncă rodnică, compozițiile sale asigurând bunul mers al slujbelor. Continuator pe linia melosului uniformizat, acesta a tipărit volumele de cântări psaltice în dublă notație. A editat, în 1992, antologia de *Cântări ale Sfintei Liturghii*, pe ambele notații, ducând la bun sfârșit un proiect gândit de Nicolae Lungu, însă, din cauza realităților politice de dinainte de 1990, nu a fost îndeplinit. Munca sa editorială și componistică a pus la dispoziția cântăreților tot necesarul pentru a acoperi întregul an liturgic. A mai tipărit *Noul Idiomelar*, *Cântările Triodului*, *Cântările Penticostarului*, *Anastasimatarul Uniformizat: Vecernier și Utrenier*, toate în mai multe ediții, revăzute și adăugite, deoarece stocurile se epuizau rapid. Melosul de factură bizantină a fost făcut accesibil pentru transcrierea neumelor în notația guidonică. O listă completă a volumelor rezultate din munca editorială, însoțită de scurte descrieri ale conținutului, a fost întocmită de discipolul său, părintele Zaharia Matei.³⁸³

³⁸¹ Teza de doctorat a fost publicată în revista *Biserica Ortodoxă Română*, XCI (1974), nr. 1-2, p. 131-280.

³⁸² Pr. Prof. dr. Nicu Moldoveanu (coord.), *Dicționar de muzică bisericească românească*, litera M, Editura Basilica, București, 2013, p. 547-548.

³⁸³ Preot Zaharia Matei, Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu: o viață închinată slujirii lui Dumnezeu și muzicii bisericești (omagiu la împlinirea a 80 de ani de viață), Editura Basilica, București, 2020, p. 181-200.

3.3. Concluzii parțiale

Prezentarea diacronică a manierei în care melurgii amintiți au contribuit la diversificarea repertoriului muzical psaltic practicat pe teritoriul țării noastre, dar și la perpetuarea tradiției bizantine, demonstrând temeinica ancorare în aceasta prin introducerea în cuprinsul manuscriselor sau antologiilor a celor mai cântate compoziții alcătuite de cei mai semnificativi compozitori ai Artei Psaltice. Creșterea cantitativă a compozițiilor originale nu a afectat și calitatea lor, ea fiind progresivă și mereu în acord cu contextul istoric, pastoral-liturgic și chiar tehnologic. Grație interesului crescând manifestat de muzicologii specializați în melosul și Arta psaltică, repertorii întregi diseminate în manuscrise aflate în bibliotecile sau arhivele mai multor centre culturale eclesiastice și nu numai, au fost revalorificate și revendicate. Prin acest demers s-a adus o contribuție importantă și la completarea spațiilor albe ce au apărut în cronologia istoriei muzicii românești. Activitatea componistică a psaltilor autohtoni a fost fecundă, rezultând din munca depusă în slujba melosului bizantin, multe manuscrise, dar și direcții muzicale ce au influențat pozitiv, cel puțin la nivel local, performanța cântăreților bisericești. În sprijinul acestei afirmații merită amintite activitatea Școlii muzicale de la Putna și contribuția psaltilor din obștea neamțeană din perioada de renaștere duhovnicească, recunoscută sub denumirea generică de *paisianism muzical*.

O concluzie îmbucurătoare pe care o putem deduce din cele prezentate mai sus se desprinde din interesul vădit al cercetătorilor ce se deprind cu studierea melosul psaltic pe teritoriul țării noastre, preocupați să reconsidere și să revendice repertorii de mult ieșite din uzul stranelor. Unii dintre aceștia nu se sfiesc să demitizeze personalitățile consacrate ale istoriei muzicii psaltice românești și să specifice documentat adevăratele contribuții ale melurgilor autohtoni. În mod evident, păreri divergente există și vor mai fi, dar acestea nu sunt pătate de exigențele unui anumit curent ideologic, ci se nasc din căutarea și aflarea, mai presus de orice, a adevărului istoric. Accesul la bogatele resurse bibliografice de care se bucură bibliotecile din spațiul occidental și racordarea la metodologia cercetării muzicologice specifice Artei Psaltice propusă de cei mai importanți savanți ai domeniului, fie greci, fie din diferite alte țări din Apus, a determinat o aducere la zi și o sincronizare a cercetătorilor români și o reducere a opacității lentilei prin care privesc contribuțiile psaltilor autohtoni. Roadele muncii acestora, bogate de altfel, sunt diseminate, făcute cunoscute și se bucură de o masă critică în mijlocul căreia să își găsească aplicabilitatea. În secolele trecute, nu toți psaltii se bucurau de vaste repertorii muzicale, ci doar de cele aflate în manuscrisele și, ulterior, tomurile pe care și le permitea obștea, și, pe de altă parte, meșteșugul lor nu era, în mod neapărat, dublat de o cunoaștere teoretică solidă. În schimb, mulțumită stadiului avansat al cercetărilor muzicologice le permit psaltilor pasionați de această artă să o aprofundeze nu numai la nivel practic, ci și teoretic, având la dispoziție toate resursele necesare formării lor în această ipostază dihotomică: cântăreț și teoretician. Stăpânirea meșteșugului la ambele niveluri de cunoaștere completează portretul psaltului desăvârșit așa cum îl ilustra tratatele medievale amintite la începutul prezentei lucrări.

Abordarea sintetizată a istoriei muzicii psaltice și a evoluției ei de-a lungul timpului în practica liturgică a Bisericii noastre, concentrată pe contribuția psaltilor la extinderea repertoriului de strană, ne-a permis să observăm, în linii mari, mai multe etape sau etaje care descriu concret maniera în care melurgii români și-au adus contribuția. Într-o primă fază, îl întâlnim pe monahul Filotei de la Cozia în postura de imnograf, de alcătuitor de texte liturgice pentru slujba Utreniei, ce s-au bucurat de o difuzare în manuscrisele din spațiul slav. Din nefericire, acestea au scăzut în popularitate odată cu trecerea timpului, rămânând doar în practica de cult a ortodocșilor români și a rutenilor. La un etaj superior se află Evstatie, protopsaltul obștii putnene de secol XVI, dascăl și copist, olograf a două antologii și compozitor a peste 186 de cântări originale. În acest stadiu, se poate vorbi de originalitate la nivelul discursului melodic. Compozițiile acestuia au fost receptate și cuprinse în alte manuscrise ieșite din *scriptorium*-ul mănăstirii Putna, însă, din nefericire, nici acestea nu au cunoscut o difuzare largă în spațiu și timp. Cu toate acestea, muzicologii și psalții contemporani, unii viețuitori în obștea mănăstirii ștefaniene, s-au aplecat cu mult interes asupra creației evstatiene și au căutat să reconstituite prin atente exghisiri câteva dintre alcătuirile protopsaltului moldovean. În istoriografia muzicală românească, perioada secolului al XVII-lea nu s-a remarcat prin contribuțiile majore ale psaltilor români, afară de cele ale protopsaltului Iovașcu Vlahul, ale cărui compoziții s-au bucurat de o oarecare popularitate. Răstimpul acestui veac poate fi caracterizat ca o perioadă de statornicire în tradiția autentică a Artei Psaltice prin permanentizarea dialogului muzical dintre psalții români și greci. În acest climat, se pregătea o nouă etapă, semnificativă și cu rezonanțe puternice în ceea ce privește ideea de muzică psaltică românească.

Secolul al XVIII-lea a fost un interval foarte rodnic și deosebit de important mulțumită activității protopsaltului și ieromonahului Filothei sin Agăi Jipei. Într-un climat cultural favorabil, în timpul domniei brâncovenești, monahul sfetagoreț a reușit să finalizeze primul manuscris de muzică psaltică în limba română, intitulat *Psaltichia rumânească*, cotat ms. 61 B.A.R. Odată cu această bornă în istoria muzicală ecleziastică locală începe prima etapă a procesului de *românire* a cântărilor bisericești. Filothei Jipa nu s-a mărginit doar la a traduce din greacă în română, ci a și dovedit calități componistice, introducând în cuprinsul filelor manuscrisului și compoziții originale. În ceea ce privește tehnicile aplicate în adaptarea melosului pe calapodul limbii române, acestea au fost prezentate pe larg de părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur. Însă trebuie remarcată fidelitatea sa față de păstrarea melosului original cât mai nealterat, de aici anumite incongruențe între accentele metrice și cele prozodice. Cu toate acestea, Filothei Jipa nu a acționat orbește, ci cu mult discernământ, cu atât mai mult cu cât în vremea sa încă era proaspătă concepția inspirației divine care a dat naștere monodiei. În zilele noastre, câteva dintre creațiile originale ale protopsaltului muntean au fost publicate în volume muzicale și redade uzului stranei prin grija monahului Filotheu Bălan. Trebuie, totuși, menționate contribuțiile livrești ale părintelui Sebastian Barbu-Bucur, eruditul cercetător și restaurator al creației filotheene, prin retipărirea lor în ediții facsimile însoțite de transnotări și studii introductive consistente, în colecția *Izvoare ale muzicii românești*. Tabloul contribuțiilor se întregește cu

apariția *Anastasimatarului* scris de Mihalache Moldovlahul. Această realizare a fost crucială și constituie o punte de legătură între *Anastasimatarul* lui Petru Peloponnesiu și cel scris în *noua sistimă* de Macarie Ieromonahul. Pe de altă parte, opera lui Mihalache este considerată a fi prima versiune completă a acestui volum, cuprinzând toate stihirile anastasime puse pe notație mediobizantină de tranziție. În zilele noastre, manuscrisul a fost valorificat tot de neobositul cercetător și bizantinolog Sebastian Barbu-Bucur, tipărindu-l în două volume, în ediție facsimil cu transotări și studii introductive, încadrându-se în seria restituirilor muzicale ale celor mai importante monumente sonore ale Artei Psaltice. Un curent ce a străbătut veacul al XVIII-lea și a continuat în cel următor este *paisianismul* care s-a manifestat printr-o revitalizare a vieții duhovnicești, demers inițiat de Sf. Cuv. Paisie Velicicovski. Stabilindu-se la Neamț, după ce a reformat spiritualitatea athonită, a adus cu sine tot ce era mai bun în obștea moldavă. Paisianismul s-a manifestat pe mai multe planuri: duhovnicesc, cultural și muzical. În spiritul acestei tradiții s-au încadrat Iosif Protopsaltul și ucenicul său, Visarion Ieromonahul. Acesta din urmă a devenit cunoscut prin compozițiile sale, rămase multă vreme la stadiul de manuscris, retipărite astăzi în volumele editate de monahul Filotheu Bălan de la Petru-Vodă, prin care se dorește revalorificarea unui repertoriu cu adânci înrâuriri duhovnicești, impregnat de duhul paisian și ancorat în tradiția isihastă.

Secolul al XIX-lea s-a bucurat de cele mai înalte reușite în sfera muzicii ecleziastice românești. Primele decenii ale acestui veac constituie borne esențiale în ceea ce privește evoluția melosului psaltic în întreaga Biserică Ortodoxă de rit bizantin, prin două evenimente providențiale: reforma hrisantică oficializată de Patriarhia Constantinopolului în 1814 și apariția primelor tipărituri psaltice în limba greacă la București în anul 1820. De acum încolo se poate vorbi de un alt stadiu al compoziției psaltice românești ce poate fi caracterizat mai ales printr-o creștere cantitativă exponențială a tipăriturilor muzicale de tradiție bizantină în limba română. În această perioadă se disting Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Ghelasie Basarabeanu, Dimitrie Suceveanu și Nectarie Vlahul Protopsaltul. Contribuțiile acestora s-au dovedit a fi cruciale în evoluția Artei Psaltice românești. Compozitori și dascăli, mereu preocupați de pregătirea temeinică a ucenicilor în meșteșugul psaltichiei, mănăți de ideea unei muzici naționale pe fondul revoluțiilor și dorinței de afirmare a identității românești în plan european, aceștia au scos de sub teascurile tiparului tomuri întregi cu conținut muzical și, totodată, cărți de teorie a muzicii psaltice. Din nefericire, munca unora a rămas, într-o primă fază, doar la stadiul de manuscris, însă s-a bucurat de o oarecare popularitate fiind preluată și transmisă pe calea aceasta de către ucenicii lor.

Compozitorii acestei perioade au fost fecunzi și au abordat întreaga genuistică imnografică. Au tradus, au exghisit și au compus lucrări originale care se regăsesc și astăzi în practica de cult curentă. Pe cale de consecință, în contemporaneitate, volumele acestora au fost reeditate în mai multe rânduri, iar unele lucrări rămase în manuscris au fost introduse în colecții de cântări sau au fost retipărite integral.

În mod deloc surprinzător, ca și în cazul altor psalți din epoci diferite, și aceștia au intrat sub lupa certărilor muzicologi. Literatura de specialitate este bogată în analizele muzicale ale celor mai importante creații psaltice și în abordarea procesului de *românire* reflectat în traduceri ale acestora. În ceea ce privește aportul la îmbogățirea repertoriului psaltic universal, Nectarie Vlahul sau Schimonahul se încadrează cu desăvârșire. Protopsaltul sau *privighetoarea* Sfântului Munte, considerat al doilea Cucuzel, a devenit una dintre figurile marcante ale tradiției psaltice athonite, dictând cu mult discernământ direcția componistică a melurgilor sfetagoarei. A alcătuit cântări în limba română și greacă, compozițiile acestuia făcând parte din repertoriul fiecărui psalt pasionat de melosul bizantin.

Într-o altă ordine de idei, se remarcă odată cu trecerea timpului, o autonomie față de melosul original grecesc și o manifestare mult mai vădită a creativității neîncorsetate de rigorile unui discurs melodic. Astfel că, melurgii români, fiind totodată compozitori și protopsalți, adânc implicați în practica de strană, au dovedit o atenție sporită față de textul imnografic în limba română, căutând să sugereze în plan auditiv anumite valențe retorice ale cuvintelor troparelor sau stihirilor. În acest sens, atât Macarie Ieromonahul, cât și Anton Pann sugerează și îndeamnă în scrierile lor, pe psalți să acorde o grijă deosebită acestei dimensiuni a cuvintelor. Totodată, în plan structural, se observă o tendință de simplificare a melosului psaltic, de prescurtare a discursului muzical, răspunzându-se astfel unei tendințe pastorale a vremii, o direcție ce se resimte acut și în zilele noastre și care fusese semnalată chiar de către Filothei Jipa în *Psaltichia rumânească*.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost dominată de planul politic ce a luat prim-planul în Principatele Române, iar aici amintim unirea Principatelor în 1859, câștigarea Independenței în 1877 și trecerea de la Principat la Regat în 1881. Pe cale de consecință, atingerea țelului de a se forma un stat modern a avut în vedere direcția occidentalizării și ieșirea de sub suzeranitatea Orientului, cu tot ceea ce ținea de acesta. În această categorie a intrat muzica psaltică, văzută ca un element ce ținea de o epocă apusă, devenită impediment în calea apropierei de Occident. Astfel că, prin legiferările care au scos, în primă instanță, muzica psaltică din uzul curent al stranelor și direcționarea muzicii bisericești către polifonie, prin înființarea Conservatoarelor și obligarea psaltților să frecventeze cursurile acestora, s-a pus o stavilă în progresul fulminant din prima jumătate a veacului. Însă, din fericire, Arta psaltică nu a intrat în desuetudine, cântăreții dobândind pe această cale două limbaje muzicale. Toate aceste elemente se concentrează în profesionalizarea psaltului, care în acea perioadă de tranziție dintre veacul al XIX-lea și al XX-lea nu se mai bucura de prestigiul de odinioară, ci trebuia să se organizeze și să-și reafirme poziția în viața socială și ecleziastică a vremii. Astfel că în aceste condiții se intră în noul secol, dominat de figura unui protopsalt ce a reușit să ducă mai departe tradiția psaltică autentică, odată cu el încheindu-se – după afirmația lui Sebastian Barbu-Bucur – și ultima etapă a procesului de românire. Ion Popescu-Pasărea, ucenic al lui Ștefanache Popescu, a fost o personalitate plurivalentă, având o pregătire muzicală temeinică, puternic ancorată în tradiția autentică a meșteșugului psaltichiei și, totodată, a fost un jurist, om politic vizionar, mereu aflat în slujba colegilor de breaslă.

Prima jumătate a secolului al XX-lea este o perioadă de efuziune, de redescoperire a repertoarelor celor mai mari clasici ai psaltichiei românești. Apar societăți și asociații ale cântăreților bisericești, menite să asigure perpetuarea repertoarelor autentice sau dezbaterile unor probleme stringente din viața acestora în raport cu preoții slujitori, prin revista *Cultura*, și ajutorul financiar pentru psalți aflați în strâmtoare sau în parohii sărace. Activitatea tipografică a lui Popescu-Pasărea este bogată și rodnică, multe dintre ele rămânând în uzul stranelor până în ziua de astăzi și, de asemenea, cântările sale se bucură de o mare popularitate. Decorul secolului trecut este întregit și de primele abordări muzicologice ale materialului sonor psaltic, iar demersurile din câmpul cercetării sunt întregite de înființarea Academiei Regale de muzică bisericească în București, unde se studia psaltichia la nivel universitar, având un colegiu profesoral prestigios.

Dacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a încercat interzicerea melosului psaltic în Biserică, acest lucru s-a repetat odată cu instaurarea regimului comunist în anul 1948. Domeniul vocațional teologic a fost puternic lovit de noua putere politică dictatorială, închizându-se școli de cântăreți, Seminariile teologice și Facultățile de Teologie. Oprimarea studiului teologic a fost dublată de arestarea, încarcerarea și, ulterior, eliminarea celor mai importante figuri ale teologiei ortodoxe românești, intrându-se într-o era a mărturisirii credinței. Nu numai sacerdoții mireni au avut de suferit, ci și monahii și monahiile mai tineri de 50 de ani, deoarece se decretase introducerea acestora în câmpul muncii și închiderea mănăstirilor în 1959.

Deși creația muzicală psaltică intrase într-un con de umbră în acea perioadă, pe fondul direcțiilor culturale dictate de regimul comunist, a proliferat muzicologia bizantină prin abilitatea cu care au eschivat cenzura cercetătorii pasionați de Arta Psaltică. Aceștia au valorificat intens manuscrisele de la Putna, făcându-le cunoscute la nivel internațional, precum și manuscrisul lui Filothei Jipa.

Victoriile repurtate în câmpul muzicologiei, privite sub lupa providenței divine, nu au făcut decât să pregătească terenul pentru noua generație de psalți și compozitori ce au intrat în scenă odată cu schimbarea regimului, odată cu trecerea de la dictatură la libertate în anul 1989. Încercări firave de popularizare a compozițiilor originale au fost făcute prin intermediul revistelor și periodicelor teologice, publicând clerici muzicieni cu o activitate prolifică precum arhid. Sebastian Barbu-Bucur, pr. Alexie Buzera sau pr. Nicu Moldoveanu.

Odată cu trecerea la libertate, interesul pentru reluarea legăturilor cu Arta Psaltică genuină s-a manifestat puternic în rândul psaltilor. Aceștia au profitat de accesul la noile resurse, deprinzându-se cu ifosul grecesc al cântărilor psaltice prin intermediul casetelor audio. Revalorificarea repertoriului marilor clasici a intrat în sfera preocupărilor acestora, studiind temeinic noile partituri. Studiul muzicologic a avansat cu celeritate, colaborările la nivel academic cu instituții de cercetare din afara spațiului românesc ajutând extraordinar la sincronizarea informațiilor. Marile centre universitare au devenit gazdele unor grupuri psaltice prin care s-a încercat educarea gustului auditorilor atât în sălile de concert, cât și în cadrul liturgic. Grupurile psaltice au constituit un câmp de lucru rodnic pentru studenții la specializările de muzică psaltică din Conservatoarele capitalelor regionale.

Deschiderea granițelor a favorizat continuarea legăturilor cu mănăstirile athonite, dar și cu psaltii celor mai importante biserici din Grecia sau Constantinopol. În acest climat, muzica psaltică a cunoscut o revitalizare generată de o forță incredibilă a dorinței de a se reintra în matca tradiției. Din această emulație s-au născut simpozioane, reviste de specialitate, cercetări performante, studiul intens și temeinic al partiturilor psaltice și *masterclass*-uri.

Pe lângă toate acestea, activitatea tipografică a proliferat, stranele bisericilor având la dispoziție o bogată varietate de repertorii pentru toate serviciile religioase, ce răspund tuturor necesităților pastorale din teren. Apetitul pentru compoziții originale s-a trezit și a fost foarte roditor, tomurile de cântări însumând sute de pagini.

În a doua parte a cercetării vom expune pe larg conținutul și particularitățile stilistice ale fiecărui melurg ce a lăsat posterității o adevărată operă și, unii dintre aceștia, încă sunt activi în câmpul componisticii ecleziastice. Trebuie amintite contribuțiile părinților Sebastian Barbu-Bucur și Florin Bucescu, ale pr. Nicu Moldoveanu, Cezar Florin Cocuz, Cătălin Cernătescu și a melurgilor preocupați de valorificarea tezaurului imnografic al metricii bizantine, părintele Sabin Preda și Cornel Constantin Coman, precum și a tânărului teolog Rareș Ilie Cîmpean. Toți aceștia constituie mai multe direcții ale componisticii psaltice care converg către țelul aprofundării și descoperirii melosului bizantin autentic.

SECȚIUNEA A II-A – ANALIZE MUZICALE

STILUL STIHIRARIC ÎN CREAȚIA PSALTICĂ ROMÂNEASCĂ DE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XXI-LEA

Punctul central al acestei părți este analiza pe mai multe paliere a creației muzicale psaltice aparținând arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur, profesor și erudit al Artei Psaltice practicate în spațiul românesc. Principala întrebare care stă la baza analizei poate fi formulată astfel: prin ce se distinge părintele Sebastian Barbu-Bucur, în câmpul compoziției psaltice, față de alți colegi de breaslă sau chiar marii clasici ai artei muzicale de tradiție bizantină? Acestei interogații i se adaugă o alta, ce vizează, mai curând, ipoteza unui caracter național, autohton, ce transpare din melosul alcătuit de părintele profesor. Costin Moisil a afirmat, într-un volum de referință, că arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur definea geneza muzicii psaltice românești ca fiind punctul de confluență dintre tradiția autentică bizantină și forța de prelucrare pe care a generat-o procesul de românire.³⁸⁴ Pe lângă această optică asupra melosului românesc ancorat, totuși, în tradiția bizantină, se adaugă o precizare importantă cu privire la evoluția stilistică a monodiei. Moisil aduce în atenția cititorilor o afirmație a părintelui Barbu-Bucur, conform căreia, în procesul de românire, psalții autohtoni au preferat cântările *synthomon* sau pe scurt, oferind explicații atât practice, cât și teologice.³⁸⁵ Având în vedere viziunea părintelui, referitoare la caracteristicile muzicii psaltice românești, am dorit să observ dacă ele se reflectă și în abordarea sa componistică.

Această secțiune este structurată în patru mari capitole. Primul este o scurtă introducere în problematica păstrării tradiției bizantine în compoziția psaltică din contemporaneitate. Urmează apoi o clarificare terminologică și specificare a obiectului analizei, și anume cântările alcătuite în stilul stihiraric. În acest sens, considerăm relevantă oferirea unor lămuriri referitoare la vocabularul de specialitate, precum și prezentarea opiniilor convergente sau divergente raportate la semnificația sau definiția anumitor termeni de specialitate. Un alt subcapitol reprezintă o prezentare a metodei aplicate și a parametrilor de analiză luați în considerare, pentru a atinge obiectivele enunțate mai sus sub forma interogațiilor.

Rezultatele analizei constituie capitolul următor, structurat pe glasuri și luând în considerare relația autentic-plagal. Câmpul de analiză îl constituie cele trei volume de cântări la slujbele Sfinților Români, tomuri publicate între anii 2013-2014, însumând peste 1500 de pagini cu conținut muzical psaltic. Am analizat formulele melodice din 302 cântări, dintre care 176 idiomele, 137 de slave și 89

³⁸⁴ Costin Moisil, *Geniu românesc vs. tradiție bizantină: imaginea cântării bisericești în muzicologia românească*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 132.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 134.

de theotokii. Pe acestea le-am comparat și am reținut aspectele pe care le-am prezentat în capitolul al doilea al prezentei cercetări. Exemplele muzicale pe care le-am redat au fost rescrise într-un program de notare a melosului, iar cele ce doresc să vină în sprijinul evidențierii relației dintre melos și cuvânt, au fost redactate în dublă notație, pentru a fi mai facilă citirea și înțelegerea, cel puțin la nivel grafic, a legăturii dintre cele două elemente esențiale, cuvânt și sunet.

Materialul de lucru a fost structurat în două maniere diferite, urmărind același scop, însă aplicând două metode diferite. Am luat în calcul așezarea cântărilor în funcție de glasul în care au fost alcătuite. În acest mod, am putut observa caracteristicile fiecărui glas, așa cum reies din confruntarea compozițiilor cu observațiile teoretice cu privire la elementele fundamentale ale ehurilor: scară, formule melodice sau modulații. Pe toate acestea le-am introdus într-un tabel pe care l-am anexat la finalul volumului.

O altă manieră de a constitui un eșantion de stihiri supuse analizei a fost structurarea cântărilor în funcție de variantele imnografice ce se regăsesc în alte surse muzicale, înveșmântate melodic de alți compozitori. În acest sens, am consultat volumele de cântări ale psaltilor melurgi români începând cu secolul al XIX-lea până în zilele noastre, culminând cu versiunile alcătuite de părintele Sebastian Barbu-Bucur. Această optică asupra materialului de lucru s-a concretizat prin alcătuirea unui alt tabel, de asemenea, anexat raportului de față. Prin cele două maniere de abordare a creației psaltice stihirice, putem observa atât caracteristicile melosului alcătuit de părintele Sebastian Barbu-Bucur, cât și elementele specifice prin care acesta se diferențiază de predecesorii săi, reliefând aici și eventualele particularități stilistice ce reies din analiza comparată cu celelalte surse avute în vedere.

Capitolul al treilea este dedicat creației psaltice în stil stihiraric a părintelui Nicu Moldoveanu. Pentru materialul de lucru am luat în considerare slujbele în cinstea sfinților tipărite de acesta, fie în *Noul Idiomelar*, fie ca lucrări separate. Le-am catalogat și le-am organizat în funcție de glasuri.³⁸⁶ Rezultatele analizei sunt expuse asemănător cu cele ce fac referire la creația arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur, având ca reper glasurile. Trebuie să menționăm că în cazul compozițiilor psaltice ale părintelui Nicu Moldoveanu, eșantionul de analiză a fost mai restrâns și nu am dispus de suficiente cântări pentru a ne face o idee cât mai cuprinzătoare.

Ultimul capitol al acestei secțiuni vizează noile direcții ale creației psaltice contemporane românești. Mi-am concentrat atenția asupra psaltilor din noua generație, care a beneficiat de toate acumulările din sfera muzicologiei bizantine și de progresul tehnologic. În ceea ce privește repertoriul abordat, am ales să analizez cântările alcătuite în stil stihiraric ce se regăsesc în cuprinsul volumelor ce conțin melosul pentru slujbele sfinților. În primul subcapitol am expus cele mai importante trăsături ce se reflectă în compozițiile analizate. Al doilea este o scurtă prezentare a unei noi etape, și

³⁸⁶ Tabelele pot fi consultate la ANEXELE 3 și 4.

anume redescoperirea și popularizarea slujbelor traduse sau adaptate conform regulilor metricii bizantine.

CAPITOLUL 1. ANALIZA COMPOZIȚIILOR ÎN STILUL STILARIC – ELEMENTE GENERALE

1.1. Importanța păstrării tradiției bizantine în creația psaltică actuală

Într-un studiu despre continuitatea tradiției în compoziția psaltică din zilele noastre, Achilleas Chaldaeakes exprimă foarte sugestiv principiul fundamental care domină gândirea componistică a acestei arte: „vinul vechi în burdufuri noi”. Cu alte cuvinte, toate cântările ce se alcătuiesc în contemporaneitate sunt fundamentate pe tradiția autentică a muzicii psaltice, prin care se validează sau nu compoziția. Muzicologul recunoaște și admite intenția melurgului de a inova, însă remarcă existența unui paradox: originalitatea în limitele graniței tradiției psaltice bizantine.³⁸⁷ Ca atare, ineditul constă în capacitatea compozitorului de a reda formulele melodice într-o interpretare nouă, dar ancorată în tradiția orală. În sprijinul acestei idei, Chaldaeakes a comparat o cântare din perioada Trio-dului în două versiuni, prima fiind facerea lui Petros Peloponnesios, iar a doua, mai recentă, a fostului protopsalt al Bisericii celei Mari din Constantinopol, Thrasyvoulos Stanitsas. Comparând cele două surse, muzicologul grec a observat că stilul lui Stanitsas era mai bogat ornamentat, redând formulele melodice mult mai analitic. Astfel, Chaldaeakes a făcut procesul invers: a redus elementele adăugate de Stanitsas și a ajuns la scheletul de bază care se aseamăna izbitor cu versiunea lui Petros Peloponnesios.³⁸⁸ Prin urmare, remarca muzicologul grec, particularitatea sau originalitatea lui Stanitsas a constat în redarea în scris a formulelor melodice pe care le interpreta într-o manieră mai ornamentată, însă, dacă acestea erau date la o parte, melosul de bază se vădea ancorat în tradiția lui Peloponnesios.³⁸⁹

Păstrarea tradiției în compoziția psaltică a fost mereu recomandată, cu obstinație, de marii melurgi și teoreticieni ai muzicii bizantine. Chrysanthos de Madytos i-a îndemnat pe cei ce se îndelnetniceau cu melosul psaltic să rămână în linia tradiției autentice a marilor maistori, prin ceea ce se numea *mimesis* sau *imitare*.³⁹⁰ Acest principiu trebuia urmat cu fidelitate mai ales de cei ce puteau cânta doar empiric, neavând o pregătire mai avansată în cunoașterea melosului bizantin. Celelalte două categorii de psalți enumerate de Chrysanthos sunt cei ce puteau cânta artistic – cunoșteau notația și aveau o înzestrare muzicală naturală – și cei ce puteau interpreta științific – cel mai înalt nivel

³⁸⁷ Achilleas Chaldaeakes, “...old wine into new bottles...” „The continuity of the Tradition in the Contemporary Composition Practice of Byzantine Music”, în: *Principles of Music Composing: National Romanticism and Contemporary Music. Dedicated to the 100th anniversary of M. K. Čiurlionis' death. 11th International Music Theory Conference*, October 9-21, 2011, Vilnius, 2011, p. 90.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 99.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Chrysanthos of Madytos, *The Great Theory of Music*, transl. by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010, p. 186.

de exprimare și înțelegere a mecanismelor interioare ale muzicii bisericești, capabili să alcătuiască imne sau texte imnografice noi și să discearnă valoarea sau autenticitatea altor compoziții.³⁹¹ Înscrierea psaltilor melurghi în linia tradiției a fost o practică menită să conserve nealterat melosul autentic al muzicii bizantine. Însă aceasta nu însemna o încorsetare a melosului în granițele reci ale stagnării, ci muzica Bisericii a răspuns întotdeauna realităților pastorale din epocă sau, cel puțin, a încercat să fie în consonanță cu acestea.

Există în istoria evoluției muzicii psaltice etape în care melosul a fost îmbogățit, ornamentat, lărgit astfel încât să ocupe un spațiu temporal mai îndelungat, menit să răspundă unei direcții isihaste pe care Biserica o promova în viața liturgică.³⁹² Căderea Constantinopolului și turcocrăția a însemnat o etapă în care melosul bizantin a trecut printr-o altă transformare, cântările fiind scurtate, ajungând la o formă simplificată, în concordanță cu noile condiții liturgice ale vremii.³⁹³ Cu toate aceste prefaceri, melurgii, deși uneori acuzați că au adăugat elemente străine de tradiția psaltică, au căutat să rămână ancorați în duhul Bisericii și al artei muzicale bizantine.

În spațiul românesc, secolul al XIX-lea a fost o perioadă de renaștere a muzicii psaltice, datorită reformei din 1814, dar și apariției tiparului cu neume bizantine. Cărțile apărute în acest răstimp abundă în informații ce ne ajută să înțelegem viziunea marilor clasici ai muzicii psaltice de pe teritoriul țării noastre cu privire la importanța conservării și predării melosului bizantin nealterat de alte influențe muzicale.³⁹⁴ Despre importanța păstrării tradiției în muzica bisericească a vorbit și Macarie Ieromonahul în prefața *Irmologhionului-Catavasier*. El îi îndemna pe psalți să nu adopte *figurile externe*, preluate din muzica otomană, practică întâlnită printre cântăreții bisericești ai vremii, doriți de aprecierea auditoriului mai degrabă decât de perpetuarea melosului curat și autentic bizantin.

1.2. Stilul stihiraric – definiție, istoric, subtipuri

Diversitatea genurilor imnografiei ortodoxe a născut un interes sporit al cercetătorilor și muzicologilor care s-au apropiat, cu multă atenție asupra acestora, încercând să le clasifice. Imnografia a generat un lexic generos și cuprinzător, care a fost asimilat de teologi și psalți în mod empiric. De aceea, pot apărea anumite confuzii cu privire la genurile imnografice și stilurile de psalmodiere. În acest subcapitol vom încerca să oferim câteva lămuriri asupra terminologiei, explicând noțiuni ca *stihiră*, *stihiraric*, *irmologic*, *papadic*. De asemenea, vom încerca să facem mai multă lumină în cazul unor confuzii, cum ar fi genul sau stilul în meșteșugul psaltichiei.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 185.

³⁹² A se vedea mai multe în studiul Mariei Alexandru, „Calofonia de tradiție bizantină în școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie protopsaltul”, în: *Analele Putnei*, vol. XI, nr. 1, 2015, p. 485-532.

³⁹³ Monahul Filotheu Bălan, „Istorie a notației psaltice și contribuția românească la cea actuală”, în: *Penticostarul paisian*, Editura Sophia, București, 2018, p. 650-651.

³⁹⁴ Despre situația muzicii psaltice în raport cu viața Bisericii pe teritoriul țării noastre în secolul al XIX-lea, așa cum se reflectă din predosloviile tipăriturilor psaltice, am scris și prezentat un studiu în cadrul unui simpozion susținut la Facultatea de Arte din Oradea: Alexandru Plian, „Arta psaltică în societatea românească prin prisma înainte-cuvântărilor din tipăriturile muzicale psaltice din secolul al XIX-lea”, în: *Colloquia Artium*, nr. 1/2021, Oradea, p. 21-33.

Termenul *stihiră*³⁹⁵ definește un imn cu structură monostrofică, fiind precedat de stihuri sau versete din Psalmi, mai puțin în cazul celor cântate la Litie. Acestea se regăsesc în cărțile de cult și se cântă la vecernie, utrenie și la Sfânta Liturghie, după antifonul al III-lea. În funcție de perioada liturgică, stihirile au un conținut tematic variat, proclamând diferite învățături de credință ale Bisericii. Astfel, stihirile pot fi anastasime, dogmatice, latreutice sau de umilință. Acest gen imnografic are trei subspecii, *idiomela*, *automela* și *prosomia*. Prima dintre ele se caracterizează printr-un imn al cărui text și melos au structuri proprii, alcătuite, de regulă, în stilul irmologic silabic sau stihiraric.³⁹⁶ La polul opus se află *automela* sau cântarea-model, a cărei melodie este împrumutată și preluată de celelalte stihiri. În acest caz, textul stihirilor respectă în mod riguros o structură metrică internă și un număr precis de silabe, astfel încât să se potrivească melosul cântării model pe noua strofă.³⁹⁷ *Prosomia*, după cum clarifică și subliniază părintele Nanu, „imită strict (în proporție de 95-100%) structura prozodică și linia melodică a automelei, după principiul *izosilabiei* (număr egal de silabe) și al *omotoneiei* (accentele plasate în același loc ca în model).³⁹⁸

Varietatea genurilor sau formelor poetice ale imnografiei bizantine a determinat și o diversitate a stilurilor. Acestea sunt cunoscute, în mod generic, ca fiind trei: irmologic, stihiraric și papadic³⁹⁹. Însă, cu timpul, muzicologii și bizantinologii au clarificat și mai mult distincțiile dintre cele trei, arătând evoluția lor de-a lungul istoriei muzicii psaltice. Clasificările și subclasificările indică un număr mai mare decât cele trei stiluri sau idiomuri. Chrysanthos de Madytos, unul dintre dascălii Reformei notației bizantine, enumeră în *Mega Theoretikonul* său patru stiluri: stihiraric vechi, stihiraric nou, papadic și irmologic.⁴⁰⁰

Pentru fiecare dintre cele patru idiomuri, Chrysanthos enumeră o colecție de cântări și un autor care a scris în stilul respectiv, astfel încât cel care citește să poată identifica sursele și formulele melodice specifice. Pe de altă parte, Chrysanthos încadrează, în cele patru categorii, formele imnografiei bizantine, unde o formă poate fi comună mai multor categorii. De pildă, Gregorios Stathis, consultând listele întocmite de Chrysanthos, observă că *stihira* este genul imnografic ce se regăsește în toate cele patru categorii.⁴⁰¹ Stathis adaugă un nou element ce ajută la stabilirea unor distincții mai clare asupra subgenurilor, și anume dacă melosul unei cântări este alcătuit *pe larg* (argon) sau *pe scurt*

³⁹⁵ O clasificare pe mai multe categorii – codicologică, imnografică, imnologică, imnografică-imnologică – poate fi găsită în teza de doctorat a părintelui Nanu Virgil Ioan: Diac. Nanu Virgil Ioan, *Principii de compoziție în genul stihiraric scurt. Petros Lampadarios Peloponnesios* (teză de doctorat), coord. științific Pr. Prof. Dr. Vasile Grăjdian, Sibiu, 2016.

³⁹⁶ Diac. Nanu Virgil Ioan, *op. cit.*, p. 17.

³⁹⁷ Konstanin Nikolakopoulos, *Imnografia ortodoxă la început și astăzi*. Dicționar de termeni liturgici și imnologici, Editura Basilica, București, 2015, p. 117, 136, 142.

³⁹⁸ Diac. Nanu Virgil Ioan, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁹ În literatura de specialitate, teoreticienii s-au referit la cele trei stiluri întrebuițând mai mulți termeni: stil, gen, idiom, tact. Cel din urmă, reduce cele trei categorii doar la tempo, iar prin această reducere nu se vedește pe deplin sensul real al termenilor.

⁴⁰⁰ Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁰¹ Gregorios Stathis, *Introduction to Kalophony, the Byzantine „Ars Nova”*, translated and revised by Konstantinos Terzopoulos, Series Studies in Eastern Orthodoxy, Peter Lang AG, Bern, 2014, p. 24.

(syntomon). Bizantinologul grec subliniază faptul că *Anastasimatarul* alcătuit de Petros Peloponnesiu poate fi cântat atât pe larg, cât și pe scurt, însemnând că același text imnografic este înveșmântat melodic în două moduri. Stathis identifică principala diferență dintre cele două, și anume, *tempoul* sau proporția de silabă per timp, în care, în cazul melosului *argon*, o silabă primește un număr dublu de timpi față de *syntomon*.⁴⁰² Un detaliu deosebit pe care renumitul bizantinolog îl evidențiază este acela că *noul stihiraric* este alcătuit din formule⁴⁰³ ce au fost preluate din stilul *vechiului stihiraric* și *irmologicului argon*. Gregorios Stathis a conchis delimitarea stilurilor muzicii, a făcut o clasificare sinoptică a acestora și a indicat subgenurile și sursele muzicale. Astfel, subdivide stilul stihiraric în *vechiul stihiraric*, *noul stihiraric argon* și *noul stihiraric syntomon*. Stilul *irmologic* îl împarte în *irmologic argon*, *irmologic syntomon* și *irmologic calofonic*. Stilul *papadic* are patru subcategorii: *papadicul autentic*, *melosul Kontakarionului* sau *Oikematarionului*, *melosul mathimelor* și cel al *kratimelor*.⁴⁰⁴

O altă împărțire a subcategoriilor stilurilor de bază o face Georgios Hatzitheodorou, indicând un total de opt astfel de subdivizări: *melosul irmologic concis-silabic*, *noul stihiraric concis*, *irmologicul pe larg*, *noul stihiraric pe larg*, *vechiul stihiraric*, *melosul papadic*, *melosul irmoaselor calofonice* și *ecfoneticul*.⁴⁰⁵ În spațiul românesc, monahul Filotheu Bălan adaugă acestor categorii și *stilul tropăresc*.⁴⁰⁶

În literatura de specialitate românească, părintele Virgil Ioan Nanu, în cercetarea sa doctorală referitoare la principiile de compoziție în genul stihiraric scurt, a încercat să facă o trecere în revistă a termenilor *gen*, *stil*, *idiom* și *tact*, cuvinte ce au fost alăturate categoriilor *stihiraric*, *papadic* și *irmologic*, de-a lungul timpului în lucrările teoretice.⁴⁰⁷ Acesta stabilește aria de circulația a termenilor, relevând și forța semantică a fiecărui termen în parte. Înscriindu-se în linia lui Gregorios Stathis, Georgios Konstantinou și Nicolae Gheorghită, părintele Nanu își manifestă preferința pentru cuvântul *gen*, motivând că termenul *tact* este asimilat cu *tempo*, *idiom* poate produce confuzie datorită ariei semantice foarte largi, iar cuvântul *stil* ar fi nepotrivit pentru imprecizia cu care s-ar putea delimita

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Un catalog aproape exhaustiv cu formule specifice fiecărui stil în parte a fost alcătuit de viețuitorii mănăstirii „St. Anthony” din Arizona, intitulat *Byzantine Music Formulae*, publicat în 2010. A fost pus la dispoziția psaltilor în spațiul online: <http://www.stanthonysmonastery.org/music/Formula.html>

Colecția aceasta este îndeosebi folositoare pentru cei ce doresc să se îndeletnicească cu compoziția psaltică, deoarece în cuprinsul lucrării este înserat un *workshop* care propune o metodă inedită a împărțirii textului. Autorii propun împărțirea textului în unități frazeologice mai mici, traducând silabele accentuate și neaccentuate în limbaj binar. În acest mod, se pot căuta *thesisurile* a căror accente tonice se potrivesc cu cele metrice.

⁴⁰⁴ Gregorios Stathis, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴⁰⁵ „Introduction” în *Byzantine Music Formule*, St. Anthony Greek Monastery, Arizona, USA, 2010, p. 8-9.

⁴⁰⁶ Monahul Filotheu Bălan, „Studiu despre *Penticostarul paisian*”, în *Penticostar paisian*, ed. cit., p. 635, nota de subsol 24.

⁴⁰⁷ Diac. Nanu Virgil Ioan, *op. cit.*, p. 25-34.

particularul de general.⁴⁰⁸ Cuvântul *gen* îl alternează în discursul său cu alte două sintagme: „gen melodic” și „gen componistic”.⁴⁰⁹

De același termen se folosește și profesorul Adrian Sîrbu în traducerea cărții de teorie a lui Georgios Konstantinou, în sintagma „genuri compoziționale”, enumerând pe cele trei: irmologic, stihiraric și papadic. Totodată, Konstantinou precizează că acestea țin cont de „genul imnografic, linia melodică și agogica pe care o urmează orice compoziție muzicală.”⁴¹⁰ La fel ca și ceilalți teoreticieni, autorul face subclasificări ale acestor genuri compoziționale: cântările irmologice pot fi grabnice (συντομάμελη) sau pe larg (αργάμελη) – aceasta din urmă se face prin tactare dublu de rar – cântările stihirarice pot fi grabnice, potrivite sau lente, iar cele papadice pot fi și ele la rândul lor, grabnice, potrivite sau lente.⁴¹¹

1.3. Aspecte metodologice ale cercetării compozițiilor stihirarice

1.3.1. Obiectivele cercetării

Instaurarea regimului comunist a retezat continuitatea tradiției psaltice, perpetuate, mai ales, prin relația maestru–ucenic. Autoritățile partidului au diminuat până la inexistență activitatea didactică a școlilor teologice și de cântăreți bisericești, pe acestea din urmă închizându-le fără drept de apel. Dacă în primele decade ale celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, melosul bizantin era trecut la index, nefiind prezent în preocupările de cercetare ale muzicologilor decât foarte sporadic, anii următori au devenit un teren fertil pentru sondarea istoriei muzicii românești. După ce au sesizat dorința autorităților de a promova pe plan internațional cultura românească și importanța ei în epocă, cercetătorii, pasionați de melosul bizantin, au cercetat patrimoniul muzical autohton, ieșind de sub ochiul vigilent al cenzurii prin mai multe artificii redacționale. Astfel, au fost consultate manuscrisele de la Putna, relevând o adevărată școală și tradiție cu copişti și compozitori ale căror lucrări s-au perpetuat în spațiul slav. Pe de altă parte, s-a documentat foarte temeinic apariția în istorie a primului manuscris cu conținut muzical bizantin în limba română, demers dus la bun sfârșit de părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur. Cu toată această înflorire a cercetării muzicologice a muzicii psaltice, compoziția noilor cântări nu s-a bucurat de același avânt. Psalții au publicat mult prea puțin, din cauza cenzurii, și cel mai adesea, în anexele revistelor teologice. Cântările nu au fost extinse, ci de mici dimensiuni. Căderea comunismului a deschis o nouă lume, în care psalții au putut, pe de o parte, să ia contact cu lumea greacă și să se ancoreze în tradiția muzicală a acestora – păstrată nealterată și neinfluențată de vreun regim – și au avut posibilitatea să se apropie de munca și creația

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Georgios Konstantinou, *Teoria și practica muzicii bisericești*, vol. 1, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere din limba greacă, exemple muzicale, exemplificări audio (melos) și îngrijire ediția de Adrian Sîrbu, îndrumător traducere Prof. Univ. Dr. Maria Alexandru, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012, p. 91.

⁴¹¹ *Idem*, p. 91-94.

marilor clasici ai melosului psaltic din secolul al XIX-lea. Deschiderea față de lumea academică a determinat trecerea într-o altă etapă, cea a studiului temeinic, în care psalții și cei preocupați de arta bizantină au luat contact și s-au sincronizat cu ceea ce Occidentul deja acumulase în ani de cercetare minuțioasă. Această aducere la zi a determinat o cunoaștere mult mai profundă a melosului și imnografiei bizantine.

Noul statut al muzicii psaltice din România postdecembristă a motivat cercetarea de față. În această ordine de idei, obiectivul principal este acela de a observa în ce măsură cei care s-au îndelnicit cu compoziția muzicii psaltice au redescoperit tradiția autentică sau dacă, dimpotrivă, au dezvoltat o direcție diferită față de cea care s-a conservat în teritoriile elenofone. Costin Moisil a atras atenția că, în secolele trecute, s-a născut și perpetuat ideea unei muzici naționale. Această perspectivă este interesantă, deoarece dacă vorbim de un melos autohton, trebuie să putem identifica elementele ce definesc noua paradigmă. Sunt acestea prezente și ușor de observat în compozițiile psalților români? Există alte caracteristici în afară de limbă, care să ducă cu gândul la o muzică națională? În literatura de specialitate au existat tentative de justificare a acestei idei prin identificarea unor tușe distinctive ale melosului psaltic românesc, cum ar fi preferința pentru anumite intervale – ipoteză ridicată de Gheorghe Ciobanu și infirmată de Costin Moisil – sau specificul național se vedește tocmai prin adaptarea melodiei la etosul poporului român.⁴¹²

Un alt obiectiv este acela de a observa evoluția melosului psaltic în viziunea creatoare a compozitorilor psalți români contemporani și particularitățile stilistice care se pot desprinde din slujbele alcătuite de aceștia. Preferința pentru anumite formule melodice, relația dintre melos și textul imnografic sunt criterii fundamentale pentru a putea contura o imagine cât mai clară asupra stilului componistic al psalților zilelor noastre.

1.3.2. Metodele de cercetare utilizate

Proiectarea unei metode de lucru potrivite a însemnat un travaliu intens și îndelungat. Am ținut cont de metodele și criteriile deja consacrate în studiul analitic al partiturilor psaltice, care se regăsesc în literatura de specialitate de limbă română. Costin Moisil⁴¹³, Răzvan-Constantin Ștefan⁴¹⁴, pr. Zaharia Matei⁴¹⁵, Victor Giuleanu⁴¹⁶ și alții au propus în cercetările lor un tipar care să faciliteze înțelegerea și analiza melosului în toate aspectele sale, morfologic și sintactic. Pentru a obține informații detaliate pentru fiecare criteriu de analiză, este necesară o examinare atentă a materialului

⁴¹² Vezi nota 1.

⁴¹³ Costin Moisil, „Reguli de sintaxă în muzica neo-bizantină: glasul I stihiraric”, în: *Acta Musicae Byzantinae*, vol. III, Centrul de Studii Bizantine, Iași, aprilie 2001.

⁴¹⁴ Arhid. Răzvan-Constantin Ștefan, *Stihirile dogmatice ale vecerniei sâmbetelor Octoiului: izvoare liturgice și tradiția muzicală* (din sec. al XI-lea până în prima jumătate a sec. al XIX-lea), Editura Basilica, București, 2014.

⁴¹⁵ Pr. Zaharia Matei, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, Editura Basilica, București, 2014.

⁴¹⁶ Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1981.

sonor, realizată pe mai multe niveluri. Aceasta presupune o deconstrucție a elementelor constitutive și o clarificare a conceptelor fundamentale. Astfel, înainte de a prezenta formulele melodice utilizate de compozitorul român, se impune o discuție preliminară asupra termenilor de frază muzicală și secțiune, precum și asupra convențiilor de notare adoptate pentru o identificare facilă în partitură.

Conceptele de frază și perioadă sunt menționate în lucrările de teorie a muzicii eclesiastice din prima jumătate a secolului trecut, după cum subliniază Ion Popescu-Pasărea.⁴¹⁷ Conform celor afirmate de Popescu-Pasărea, există o legătură de condiționalitate între tipul cadenței și semnele de punctuație. Adicional, ele pot fi borne și în delimitarea ideilor poetice din textul imnografic. Figura dominantă a psaltichiei românești din prima jumătate a secolului trecut nota că o cadență imperfectă se impune atunci când melosul o cere, indiferent dacă ideea poetică a fost enunțată sau nu, ori atunci când, în textul imnografic, apar virgula, punctul și virgula ori o conjuncție.⁴¹⁸ Cadențele perfecte sunt redări în plan sonor ale punctului, punctului și virgulei sau a două puncte. Se mai impune o astfel de cadență atunci când, evident, ideea poetică a fost expusă.⁴¹⁹ La cele două tipuri de cadență se mai adaugă și cea finală, care, este de la sine înțeles, încheie discursul muzical. Acestea i se poate adăuga o *coda*, ce apare, de regulă, la finalul unei stihiri theotokice, având și o utilitate practică în economia ritualului. Același autor a subliniat importanța tipologiilor cadențiale în ceea ce privește delimitarea sintactică a discursului muzical, stihira putând fi împărțită în „propozițiuni, frase și perioade”.⁴²⁰

Muzicologul Costin Moisil definește fraza muzicală ca pe o idee muzicală delimitată de două mărturii, iar perioada ca pe o unitate muzicală situată între două cadențe perfecte. Este important de menționat că perioada conține doar cadența finală, cea inițială aparținând unității muzicale anterioare⁴²¹.

Arhidiaconul Răzvan-Constantin Ștefan consideră că structura textului imnografic constituie un reper esențial în divizarea discursului muzical în fraze și secțiuni. El echivalează semantic termenul de secțiune cu cel de perioadă definit de Moisil, iar fraza muzicală cu fraza literară, subliniind că delimitarea acesteia trebuie să fie ghidată, în primul rând, de sensul gramatical al textului.⁴²² De asemenea, Ștefan introduce sintagma „fragment melodico-cadențial”⁴²³ și propune o împărțire tripartită a acestuia, bazată pe modelul identificat de Victor Giuleanu: *initium* (incipitul), *flexa* (zona mediană) și *clausula* (cadența)⁴²⁴.

⁴¹⁷ Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1923, p. 35.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Costin Moisil, *op. cit.*, p. 70.

⁴²² Răzvan-Constantin Ștefan, *op. cit.*, p. 270.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 186.

Pentru a sistematiza analiza sintactică a stihirilor din cele trei volume de cântări, am utilizat o schemă de notare bazată pe cifre romane și arabe. În acest sistem, numărul volumului este indicat printr-o cifră romană, urmată de numărul stihirei exprimat printr-o cifră arabă. Ulterior, secțiunile (perioadele) sunt notate cu cifre romane minuscule, iar frazele muzicale cu cifre arabe.⁴²⁵

De exemplu, pentru o stihiră din slujba Sfântului Ierarh Leontie de la Rădăuți, schema poate fi reprezentată astfel: III/8: i, 1-3, ii, 1-2, iii, 1-3fin⁴²⁶. O analiză detaliată a acestei stihiri presupune marcarea cadențelor imperfecte cu litere mici, a celor perfecte cu litere mari, iar pentru cadențele finale am adăugat sufixul *-fin*. Formulele cadențiale ascunse sau pseudo-cadențele sunt redată între paranteze rotunde. Acestea din urmă rezultă din tehnici componistice precum alăturarea și încopcierea⁴²⁷, evidențiate prin simbolurile „x” și „*” plasate înainte sau după paranteză. De asemenea, modulațiile sunt marcate prin simbolul „~”, iar treapta cadențială este însoțită de indicația genului în care s-a realizat modulația. Inflexiunile modulatorii sunt indicate între paranteze pătrate. Un exemplu concret al unei astfel de scheme, aplicată stihirei menționate, ar putea fi:

III/8: i, 1 (pa) * di – 2 ke – 3 PA

ii, 1 (zo') * ~ ke *diat.* ~ 2 PA

iii, 1 ke ~ [ke *diat*] ~ 2 ke – 3 DI*fin*.

*Exemplu 1: schema a sintaxei*⁴²⁸

Îndeplinirea obiectivelor mai sus menționate presupune, în primă instanță, stabilirea unui material de lucru cuprinzător și bogat. Din fericire, în ultimele decenii, psalții români au avut o activitate tipografică extraordinar de rodnică, îmbogățind prin munca lor repertoriul de strănă. Aparițiile editoriale au fost și sunt în continuare foarte variate. De la reeditări ale celor mai importante colecții de cântări sau antologii din secolul al XIX-lea, valorificări ale unor compoziții needitate sau cu un tiraj mic, publicarea slujbelor pentru sfinții recent canonizați, contribuțiile psaltilor la șlefuirea meșteșugului psaltichiei și la cizelarea gustului pentru frumos și autentic, toate acestea descriu o componentă semnificativă din tabloul muzicii de tradiție bizantină din întregul spațiu românesc. Bogăția repertoriului psaltic în limba română oferă un spațiu foarte larg pentru cercetare. De aceea, sunt

⁴²⁵ Un sistem asemănător se poate regăsi în volumul etnomuzicologului și bizantinologului Constantin Secară. Pentru o prezentare mai extinsă, vezi: Constantin Secară, *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*, Editura Muzicală, București, 2006, p. 256-257.

⁴²⁶ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 3, p. 187-188.

⁴²⁷ Răzvan-Constantin Ștefan, *op. cit.*, p. 273.

⁴²⁸ Exemplele ce fac referire la sintaxă, catalogări ale formulelor melodice și fragmentele în dublă notație, au fost redactate de mine în programele de redactare Word și Muscore, și le-am scris în documente separate. Pentru a fi mai ușor de gestionat în pagină, le-am copiat ca imagine (Print Screen), astfel încât, din cauza diferențelor de versiune a softului Word Office, să preîntâmpin decalări ale exemplorilor.

necesare câteva delimitări de la bun început. În principiu, nu am luat în calcul sursele diseminate în spațiul *online*, nu pentru că nu ar fi deosebit de relevante pentru tema cercetării de față, ci pentru a restrânge materialul supus analizei doar la colecțiile de cântări sau slujbe tipărite.

Tot în această direcție, am delimitat eșantionul de analiză doar la cântările alcătuite în stilul stihiraric nou. Am selectat acele stihiri din componența slujbelor ce au fost alcătuite pentru sfinți, limitându-mă la cele de la vecernie și utrenie. Stabilirea materialului de lucru nu s-a oprit doar la aceste criterii, deoarece, în analiză, trebuie ținut cont dacă stihira este idiomelă sau automelă, dacă este doxastică ori theotokie. Distincția dintre acestea este relevantă, fiindcă stilul în care este alcătuită diferă de la un caz la altul, în principiu, prin formulele melodice.

După stabilirea clară a materialului de lucru, am catalogat stihirile în funcție de obiective. Pentru a înțelege cât mai bine modul de construcție al melosului stihirilor, le-am catalogat ținând cont de glasuri.⁴²⁹ În acest sens, a fost mai facilă observarea punctelor comune, preferințelor pentru anumite *thesis*-uri, modulațiilor cele mai frecvente, ambitusului și ornamentației, precum și relației dintre text și melos. Pentru particularitățile stilistice, am găsit potrivită analiza comparată cu alte versiuni muzicale pe care le-am identificat în surse din zilele noastre până în secolul al XIX-lea. După această etapă, am catalogat fiecare stihiră în parte, menționând sursa și pagina unde poate fi găsită.⁴³⁰ Analiza comparată a melosului a facilitat înțelegerea evoluției melosului pe parcursul a două sute de ani, în unele cazuri, precum și în delimitarea elementelor ce pot ajuta în conturarea unei viziuni componistice specifice unui anumit compozitor.

Partea cea mai dificilă și laborioasă a metodei de analiză a fost, în primă instanță, extragerea fiecărei formule, urmărind variațiile ce s-au făcut pe o formulă melodică de bază. Apoi, împărțirea în perioade și fraze a stihirilor. Catalogarea fiecărei modulații a fost o altă etapă a analizei. În cazul stabilirii particularităților stilistice, analiza comparată a surselor a presupus punerea în paralel a fiecărei versiuni. Pentru a fi mai ușor, am stabilit ca puncte de reper frazele textului și numărul de silabe. În felul acesta, analizând comparativ sursele și urmărind suprapunerea silabelor, am putut observa atât diferențele la nivelul topicii și modul în care acestea au influențat discursul melodic, precum și transformările melosului de-a lungul timpului.

1.4. Repere ale analizelor aplicate repertoriului cercetat

În acest subcapitol voi prezenta succint care sunt, practic, reperele ce alcătuiesc metoda de analiză, precum și modul în care am organizat materialul de lucru. În principiu, întreaga metodologie poate fi rezumată în două mari etape: stabilirea și catalogarea materialului de lucru, urmat de

⁴²⁹ Tabelul poate fi consultat în ANEXA 1.

⁴³⁰ Tabelul poate fi consultat în ANEXA 2.

aplicarea metodei de analiză ce vizează atingerea mai multor parametri, cum ar fi ambitus, formulele melodice, modulațiile și relația dintre muzică și cuvânt.

1.4.1. *Catalogarea stihirilor pe glasuri*

Consultarea volumelor cu conținut muzical în vederea catalogării fiecărei stihiri în funcție de glas a presupus o muncă minuțioasă, deoarece, în acest demers, nu m-am rezumat doar la a pune laolaltă cântările alcătuite în același eh, ci am avut în vedere să notez toate reperele necesare, astfel încât să facilitez o mai bună orientare în materialul de lucru. Pentru a îndeplini acest pas, am luat în calcul dacă stihirile sunt idiomele sau automele, în cazul din urmă notând podobia. Pe lângă aceste detalii, în categoria observații, am notat forma glasului, proveniența, alți autori, baze ale ehurilor și așa mai departe. În acest mod, am reușit să pun în categorii potrivite tot conținutul muzical al volumelor de cântări consultate. Pentru studiul de față am analizat un total de 302 stihiri idiomele, dintre care 137 sunt stihiri doxastice și 89, stihiri theotokice.

1.4.2. *Analiza thesis-urilor*

Formulele melodice sau *thesis*-urile reprezintă celulele de bază ale melosului, fiind echivalente cu propozițiile în sintaxa limbii. Analiza acestora urmărește mai mulți parametri, cum ar fi ambitusul, structura intervalică, ornamentația, modulațiile și relația dintre textul imnografic și melos. Ambitusul, primul element luat în calcul, este relevant, deoarece este grăitor în stabilirea potențialului cerut de compozitor interpreților. De asemenea, un ambitus extins înseamnă un spațiu mai larg de desfășurare a melosului. De aici se construiesc relații cu alți parametri, cum ar fi structura intervalică și modulațiile, și nu în cele din urmă, valoarea retorică a anumitor *thesis*-uri.

Ornamentația este relevantă pentru a reliefa gradul de cunoaștere și stăpânire a melosului psaltic. Totodată, o ornamentație bogată poate sugera nu numai fantezia muzicală a compozitorului, ci și gradul de virtuozitate ori nivelul de specificitate a melosului. O scriere analitică a melosului presupune utilizarea mai multor neume vocalice sau diastematice, însă dorința de explicitare necesită și întrebuițarea lucrării unor semne consonantice sau de ornamentație. Acest parametru mai este relevant și pentru stabilirea unor formule melodice al căror contur face parte dintr-o paletă ce ar putea fi considerată ca fiind proprie autorului.

Pentru clasificarea modulațiilor, am urmat perspectiva părintelui Stelian Ionașcu⁴³¹, care, în lucrarea sa dedicată teoriei muzicii ecleziastice, identifică mai multe tipuri, în funcție de criterii distincte, pe care le voi expune în continuare. Astfel, în ceea ce privește dimensiunea sau amploarea modulației, el distinge între inflexiunea modulatorie și modulația propriu-zisă.⁴³² Privind însă direcția sau contextul modal, acesta identifică patru categorii: „modulații interioare bazate pe principiul

⁴³¹ Pr. Lect. dr. Stelian Ionașcu, *Teoria muzicii psaltice pentru Seminariile Teologice și școlile de cântăreți*, Editura Sophia, București, 2006.

⁴³² *Ibidem*, p. 180.

roții”⁴³³, „modulația exterioară către alte genuri și moduri”⁴³⁴, „modulația în cadrul aceluiași gen”⁴³⁵ și „modulația prin combinarea diferitelor genuri”⁴³⁶. Modulațiile sunt realizate prin intermediul fto-ralelor, semne care, aplicate pe anumite trepte, modifică structura intervalică și, implicit, determină trecerea într-un alt gen sau glas. Se disting trei categorii principale de fto-rale, corespunzătoare fiecărui gen muzical: opt diatonice, câte unul pentru fiecare treaptă, patru cromatice și trei enarmonice. Acestora li se adaugă încă trei semne speciale, denumite „nuanțe”: *spathi* și *zygos*, asociate genului cromatic, și *kliton*, care, în funcție de perspectiva teoretică adoptată, este plasat fie în cadrul genului enarmonic, fie în cel al diatonicului dur.⁴³⁷

Ultimul parametru al analizei îl constituie relația dintre melos și textul imnografic. Nicholas Lossky, citând spusele unui protoiereu rus din diaspora pariziană, a afirmat că strana bisericii este o școală de teologie în sine, iar cel care este însărcinat cu interpretarea muzicală a textelor sacre trebuie să fie, el însuși, un teolog, măcar în sensul evagrian al cuvântului.⁴³⁸ Îndeplinirea acestei condiții se vedește și prin capacitatea psaltului făuritor de cântări de a evidenția în plan auditiv, prin formule melodice specifice, anumite cuvinte sau scurte idei poetice de mare forță ce sunt transmise de imnograf prin cuvânt. Demersul acesta nu este unul ușor, deoarece este necesară o cunoaștere profundă a literaturii psaltice, astfel încât formulele întrebuițate să nu fie străine de duhul autenticității, ci să fie în strânsă legătură atât cu tradiția bizantină, cât și cu mesajul textului imnografic.

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Ibidem, p. 181.

⁴³⁵ Ibidem, p. 182.

⁴³⁶ Ibidem, p. 184.

⁴³⁷ Prof. Protopsalt Laurențiu Truță, Theoretikon: Suport de curs online teoretic și practic de muzică psaltică unit cu Antologhion – Repertoriu de bază al cântărilor de la strană și Podobiile cu aplicații în Metrica Bizantină, vol. 1, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2020, p. 182-183; Georgios Konstantinou, Teoria și practica muzicii bisericești, vol. 1, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere din limba greacă, exemple muzicale, exemplificări audio (melos) și îngrijire ediția de Adrian Sîrbu, îndrumător traducere Prof. Univ. Dr. Maria Alexandru, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012, p. 367-368.

⁴³⁸ Nicholas Lossky, *Teologia muzicii liturgice*, trad. Cezar Login, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2013, p. 45.

CAPITOLUL 2. CREAȚIA MUZICALĂ PSALTICĂ A ARHIDI- ACONULUI SEBASTIAN BARBU-BUCUR

2.1. Stilul stihiraric în creația psaltică a arhid. Sebastian Barbu-Bucur: studiu de caz

2.1.1. Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie

Anul 2009 a fost un moment de bilanț pentru activitatea componistică a părintelui arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur, încununând o muncă asiduă și constantă prin publicarea volumului *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie*.⁴³⁹ Măiestria și cunoașterea temeinică a muzicii liturgice se vădesc în varietatea cântărilor alcătuite. Părintele pune la dispoziția stranei cele mai importante cântări de la principalele slujbe ale oficiului ortodox, iar acest demers nu a fost lesne de îndeplinit. Conținutul variat demonstrează stăpânirea autorului a fiecărui stil melodic în parte, deoarece volumul are cântări irmologice, stihirarice și papadice. Rugăciunea *Învrednicește-ne Doamne* ce se rostește, de obicei, în cadrul vecerniei, este înveșmântată melodic într-o scriitură ce se încadrează în paleta de formule specifică stihiraricului scurt, în ehurile II, plagal I și plagal IV. Aceeași rugăciune se cântă și la utrenie, însă este parte componentă a Doxologiei Mari. De asemenea, părintele Sebastian Barbu-Bucur pune la dispoziția stranei și două variante melodice în glasurile V și VIII pentru *Simbolul de credință* mărturisit și rostit, de regulă, în cadrul Sfintei Liturghii.

Pentru slujba de seară, melurghisitorul alcătuiește cele mai importante cântări, de la *Fericit bărbatul*, pe care o compune în glasul V și VIII, până la *Kekragarii* cu tot cu stihologie și stihirile dogmatice. De asemenea, completează repertoriul cu mai multe variante ale imnelor *Lumină lină* și *Acum slobozește*. Slujba de dimineață este îmbelșugată cu mai multe variante ale celor mai importante cântări din cadrul utreniei: *polielee*, *evloghitarii* și *doxologii*, dintre care menționăm o redare inedită în glasul al VIII-lea cromatic. Părintele Sebastian Barbu-Bucur își arată dragostea pentru Sfânta Liturghie, punând la îndemâna psaltilor un repertoriu vast. Antologia cuprinde toate cântările necesare oficerii în bună rânduială a Euharistiei: *polihronii*, *antifoane* alcătuite pe mai multe glasuri, *heruviche*, *răspunsuri mari* și *axioane*. Inspirația părintelui a fost foarte rodnică, deoarece a reușit să acopere aproape în întregime paleta celor opt ehuri, scriind cântări ce pot fi variate odată cu glasul săptămânii.

⁴³⁹ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie*, Editura Cuvântul Vieții a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, București, 2009.

De asemenea, a alcătuit cântări atât pentru slujbele cu arhieru sau pentru *Liturghia Sf. Vasile cel Mare* – compuse într-un stil mai melismatic sau solemn – cât și pentru Sfintele Liturghii oficiate în timpul săptămânii, unde se obișnuiește ca melosul să fie mai dinamic.

Contribuția părintelui la îmbogățirea repertoriului pentru Sfânta Liturghie nu s-a limitat doar la această ediție, căci în anul 2014 a publicat o nouă antologie, revizuită și adăugită, pe care a consacrat-o în întregime celebrării Sfintei Euharistii. Importanța și popularitatea lucrării se vedește și din faptul că a fost tipărită la două edituri.⁴⁴⁰ După consultarea celor două volume, conținutul fiecăruia diferă într-o mică măsură. De asemenea, trebuie menționat că antologia publicată la editura Basilica conține la final un capitol intitulat *Chinonice*, în care autorul a introdus trei prelucrări corale, două pe versuri de Nichifor Crainic, altul pe textul lui Vasile Militaru și un polihroniu. Poezia intitulată *Rugăciune către Maica Domnului*, armonizată de părintele Barbu-Bucur pe două voci egale, are melodia scrisă în dublă notație.

Un alt aspect inedit care ajută la conturarea portretului duhovnicesc al autorului este acela că oferă un spațiu generos cântărilor alcătuite pentru preacinstirea Maicii Domnului, adică *Axioanele*, compunând mai multe variante pentru fiecare glas, cele mai multe în glasul al VI-lea, 13 la număr, urmate de 10 în glasul al VII-lea. Pe acestea le completează cu axioane speciale, specifice Postului Mare: *De tine se bucură* sau *axioanele* din Joia și Sâmbăta Mare.

Cântările vecerniei ne oferă un prilej demn de luat în seamă pentru a face o analiză comparată cu celelalte versiuni muzicale tipărite sau editate înainte, în timpul și după activitatea componistică a părintelui Sebastian Barbu-Bucur. În ceea ce privește *kekragariile*, există un studiu⁴⁴¹ în care Elena Chircev analizează, prin comparație cu alte patru surse, particularitățile ce se descoperă în abordarea muzicală a părintelui Sebastian Barbu-Bucur. Drept urmare, aceasta constituie un temei potrivit pentru o cercetare ulterioară, în care vom lua în considerare *stihirile dogmatice* ce încheie grupul stihirilor de după *Doamne strigat-am*, completând cu concluziile din studiul amintit despre *kekragarii*. Aceste cântări pot fi considerate model pentru troparele ce se interpretează în stilul stihiraric scurt, deoarece ele conțin formule melodice specifice. De asemenea, privind comparativ compozițiile părintelui cu alte surse, putem înțelege în ce măsură s-a ancorat părintele în tradiția psaltică autentică și, în același timp, dacă a avut contribuții personale care să determine o oarecare îndepărtare de firul melosului tradițional perpetuat în celelalte colecții. Această analiză poate atinge și un obiectiv adiacent, și anume, să observăm cum au adaptat compozitorii cântările slujbei vecerniei la condițiile pastorale ale vremii lor.

⁴⁴⁰ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Sfânta Liturghie*, Editura SemnE, București, 2014, 221p.; Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Sfânta Liturghie*, Editura Basilica, București, 2014, 280p.;

⁴⁴¹ Elena Chircev, „Tradiție și modernitate în creația psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. Sebastian Barbu-Bucur”, în Elena Chircev, *Amprente românești în muzica de tradiție bizantină: studii*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 225-241.

2.1.2. Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români, vol. I-III

Cele trei volume de cântări la slujbele închinare sfinților români canonizați de-a lungul timpului sunt un izvor necesar pentru a putea să conturăm o imagine cât mai fidelă a gândirii compozitive a părintelui Sebastian Barbu-Bucur. Tomurile cuprind întregul an bisericesc, pe parcursul căruia sunt presărate celebrările liturgice ale sfinților români. Compozitorul Barbu-Bucur a fost generos și inspirat în a pune la dispoziția psaltților aproape toate cântările de la cele două laude ale Bisericii: vecernia – mică și mare – și utrenia. De asemenea, câteva filade sunt completate cu răspunsurile Acatistului sfântului respectiv.

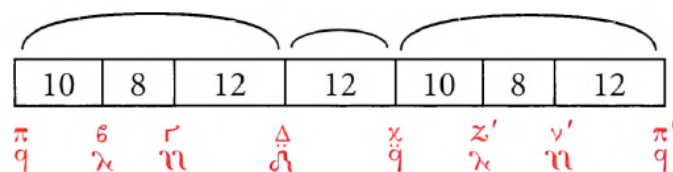
Primul pas constă în a cataloga fiecare cântare în parte pe glasuri. Centralizarea pe ehuri ne oferă o perspectivă asupra ponderii cântărilor alcătuite într-un glas sau altul. Tot aici, notăm detalii cu privire la stilul în care a fost alcătuită stihira, dacă este idiomelă sau automelă, în cazul acesta din urmă vom indica și *podobia*. Rezultatele cercetării le vom prezenta defalcăt pe glasuri, cuplând ehul autentic cu plagalul său.

2.1.2.1. Glasul I⁴⁴²

Marii maeștri ai Artei Psaltice care s-au preocupat cu teoretizarea glasurilor au luat în calcul practicabilitatea sau posibilitatea vocii umane de a interpreta cântările într-un registru mediu. Teoretic, baza de la care se calcula formarea glasurilor autentice era *di* (sol), atunci glasul I autentic avea baza un ton mai sus, pe treapta *ke* (la), însă aceasta a fost mutată la o cvintă perfectă descendentă, pe baza plagalului său, *pa* (re). Astfel, glasul autentic s-a numit *inferior*.⁴⁴³ Konstantinou subliniază că glasul I autentic, având același centru modal cu plagalul său, împărtășește și aceeași structură a tetracordurilor. Așadar, scara glasului I inferior este formată din două tetracorduri, despărțite de un ton mare. Calitatea intervalelor încadrează glasul în genul diatonic moale, deoarece tetracordul este format din ton mijlociu, ton mic și ton mare, deci toate intervale naturale.

⁴⁴² Expunerea rezultatelor face parte dintr-un studiu redactat în limba engleză intitulat „Structural Aspects of First Echos mirrored by the Psaltic compositions of Archdeacon Sebastian Barbu-Bucur”, sub coordonarea Prof. Univ. Dr. Habil. Elena Chirceș și prezentat în cadrul Simpozionului Internațional al Tinerilor Cercetători „Romeo Ghircoiașiu”, organizat de Școala Doctorală „Sigismund Toduță” a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, în perioada 18-19 noiembrie 2022. În prezent, lucrarea se află în curs de publicare.

⁴⁴³ Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 86.



Exemplu 2: scara glasului I inferior⁴⁴⁴

În ceea ce privește treptele cadențiale, în glasul I inferior, cântările alcătuite în stilul stihiraric au cadențe imperfecte pe treptele *ga* (fa), *di* (sol) și *ke* (la), iar finale pe *pa* (re).⁴⁴⁵ Chrysanthos de Madytos menționează ca trepte pentru cadențele imperfecte pe *pa* și *ga*, iar cele perfecte și finale pe baza glasului.⁴⁴⁶ La fel ca și în alte glasuri, sunetul *zo* (si) are un caracter mobil, deoarece dacă melodia urcă mai sus de *zo*, atunci acesta rămâne natural, însă, în toate celelalte ipostaze, *zo* va avea *ifēs*.⁴⁴⁷

Cele trei volume cu slujbe al căror melos a fost alcătuit de părintele Sebastian Barbu-Bucur conțin 309 cântări compuse în glasul I, ce pot fi împărțite, însă, în mai multe categorii sau subgenuri imnografice. În acest sens, în cuprinsul tomurilor, găsim un polieleu în glasul I, facerea lui Emanoil Zmeu, 11 tropare, trei condace, 48 de sedelne la utrenie, dintre care 33 după podobia *Mormântul Tău, Mântuitorule* (forma glasului al II-lea), iar la acestea se adaugă 70 de mărimuri la care se adaugă *doxastika*, *theotokia* și Aliluia întreit (unele variante după Dimitrie Suceveanu). Dacă cele menționate se înscriu în genul irmologic, în cel stihiraric avem 69 de stihiri de după *Doamne strigat-am*, dintre care 24 la vecernia mică și 45 la vecernia mare. Acestea sunt alcătuite, în mare parte, după podobiile *Ceea ce ești bucuria* (17) și *Prealăudaților mucenici* (13). Alte 28 de stihiri întregesc categoria stihoavnei de la vecernie, dintre care 7 la cea mică și 21 la cea mare. Pentru litia de la slujba de seară găsim 30 de stihiri idiomele. Stihirile doxastice și theotokice sunt într-un număr mai restrâns, însumând 8 stihiri.

Tabel 1: Tabel al eșantionului de analiză a stihirilor în glasul I

Glas	Tropare	Idiomele			Automele
		Stihiri	Slavă	Și acum	
1	11	69	5	3	94

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Chrysanthos Madytos, Chourmouzos Chartophylax, Konstantinos Terzopoulos, Introduction to the new method of Byzantine Chant Notation. An English translation of Chourmouzos' revision of Chrysanthos' Eisagoge, Psaltic Notes Press, Saint Louis MO, 2012, p. 28.

⁴⁴⁷ Konstantinou, *op. cit.*, p. 116.

Analiza sintactică a stihirilor alcătuite de arhid. Sebastian Barbu-Bucur a relevat diferențe la nivelul genului imnografic în ceea ce privește numărul de fraze și perioade. Stihirile *kekragariilor*, stihirile de la Litie, slavele și theotokiile au un număr mai extins de fraze care compun o secțiune, iar stihirile de la stihoavnă au mai puține fraze la nivel de perioadă. Totodată, trebuie avut în vedere faptul că există cazuri în care compozitorul alcătuiește stihirile după o podobie, adesea, de pildă, după modelul troparului *Ceea ce ești bucuria*. În mod evident, extensia numărului de fraze este direct proporțională cu lungimea textului, însă modul în care este tratat melodic este diferit în funcție de genul imnografic. În situațiile în care stihirile nu sunt alcătuite pe calapodul unei idiomele, atunci compozitorul Sebastian Barbu-Bucur a tratat liber alcătuirea melosului, împărțind textul în mai multe fraze melodice, având drept rezultat mai multe secțiuni compuse dintr-un număr mai mare de *thesis*-uri.

În această privință, analiza sintaxei la nivelul unei stihiri a presupus notarea fiecărei trepte cadențiale și utilizarea anumitor simboluri care să prezinte, pe scurt, ceea ce se întâmplă din punct de vedere modal în fiecare secțiune. Această abordare a revelat diferențele de tratare în funcție de tipologia imnografică, prezentate mai sus. Prin urmare, am notat în paranteze rotunde treptele cadențiale ce nu au fost semnalate printr-o mărturie, linia dreaptă (–) arată că trecerea de la o frază la cealaltă nu a presupus vreo modulație, iar cea curbă (~) indică prezența unei inflexiuni modulatorii sau modulații propriu-zise. Am notat cu litere mici (pa) treapta ce încheie o formulă cadențială imperfectă, și cu majusculă treapta care închide o secțiune (PA), cu precizarea că toate cadențele finale au adăugate sufixul *fin*. Simbolul x semnalează utilizarea procedeului de introducere a unei micro-formule⁴⁴⁸ în cadrul unui *thesis* mai mare, iar cu cifre arabe am notat începutul fiecărei secțiuni.

Slujba Sfinților Români, celebrată în a doua duminică după Rusalii – introdusă în al treilea volum de cântări – a fost alcătuită preponderent în glasul I stihiraric, însă o parte dintre stihiri au fost compuse cu concatenarea formulelor melodice specifice stilului irmologic scurt, și anume stihirile de la Stihoavna vecerniei mici. Am ales aceste cântări pentru a prezenta schema analizei de formă sau de sintaxă a unor stihiri, pe care o voi explica detaliat în rândurile de mai jos.

Vecernia Mare:

Stihirile *kekragariilor* (pp. 71-79) -SBB III

1. (pa) – pa – (ga) – PA
2. (ga) – ga – (pa) – PA
3. (pa) – (ga) – (ga) – PA
4. (ga) – (ni) – (pa) – PA_{fin}.

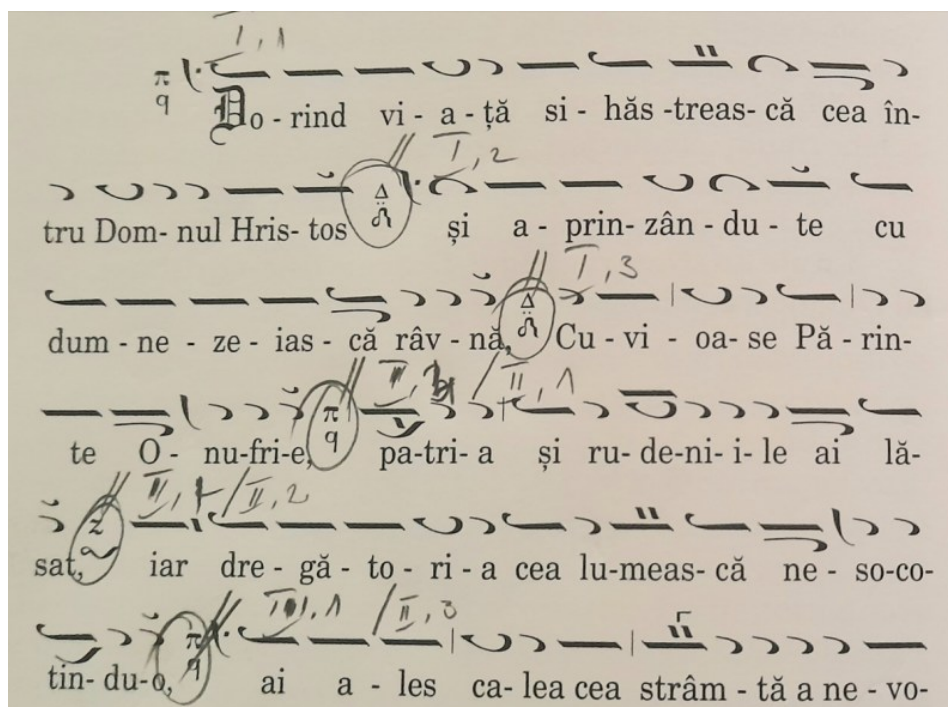
*Exemplu 3: analiză a sintaxei primei stihiri din SBB III*⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Aceste micro-formule au în anumite situații rol de frază cadențială de sine stătătoare.

⁴⁴⁹ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. III, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014, p. 71.

Exemplul de mai sus prezintă structura primei stihiri din cele șase de după *Doamne strigat-am*. Putem observa că acest tropar este alcătuit din patru secțiuni sau perioade, fiecare fiind alcătuită din trei fraze. Din totalul de 12 fraze melodice, doar două sunt semnalate de mărturia specifică. Nu există nicio modulație sau inflexiune modulatorie. Din această analiză succintă, se poate lesne observa că părintele Sebastian Barbu-Bucur a utilizat treptele cadențiale specifice glasului I stihiraric, utilizând cu precădere cadențele pe treapta *ga* (*fă*).

Trebuie menționat faptul că această analiză schematică suferă modificări dacă luăm ca punct de reper ideile din text. Privind în această optică o stihiră, se întâmplă, în situații excepționale, ca anumite trepte specifice cadențelor imperfecte să dobândească rol de cadență perfectă și să încheie o secțiune. De exemplu, în prima stihiră din categoria *kekragariilor* de la vecernia mică celebrată în cinstea Sfântului Cuvios Onufrie de la Vorona, ideea literară se termină muzical pe treapta *zo* (*si*) din octava mică, iar cadența pe baza glasului se face cu o frază înainte.



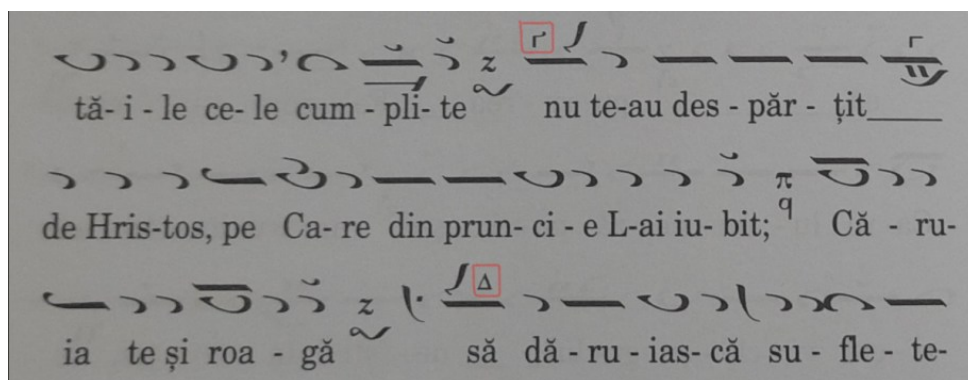
Exemplu nr. 4: Sebastian Barbu-Bucur, *Slujba Sf. Cuvios Onufrie de la Vorona*⁴⁵⁰

În imaginea de mai sus, textul imnografic poate fi folosit ca sprijin pentru a susține ideea enunțată anterior, deoarece, după cum se poate vedea, ideea literară se încheie cu cuvintele *patria și rudeniile ai lăsat*, însă formula cadențială indică, mai curând, o cadență imperfectă prin utilizarea treptei *zo* (*si*). De asemenea, mergând mai departe, se observă aceeași incongruență între discursul muzical și cel liric, deoarece desenul melodic ce se odihnește pe baza glasului, *pa* (*re*), sugerează o

⁴⁵⁰ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. I, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013, p. 72.

cadență perfectă – ipoteza aceasta fiind întărită și de introducerea pauzei de pătrime – discursul sau ideea continuă. Aceste abateri de la regulile de construcție enunțate teoretic sunt foarte des întâlnite în literatura muzicală bisericească, arătând că, uneori, compozitorii preferă inteligibilitatea discursului melodic. Nici în această situație, părintele Sebastian Barbu-Bucur nu se abate de la tradiția psaltică, ci confirmă existența excepțiilor de la regulă.

Un alt detaliu care trebuie luat în considerare este modul de construcție al discursului melodic. În acest sens, stihirile alcătuite de părintele Sebastian Barbu-Bucur au un mers treptat, fără salturi ce rup discursul muzical. Cu toate acestea, în desfășurarea melosului au fost introduse intervale de cvintă, sextă, octavă și chiar nonă. Acestea sunt, adesea, semnalate și printr-un simbol scris deasupra neumei care indică sunetul ce trebuie cântat, de pildă, atunci când melodia candețează pe sunetul *zo* (*si*), compozitorul continuă melodia cu un salt de terță, cvintă, sextă sau octavă. În cazurile în care melodia este continuată de salturile de cvintă și sextă, părintele Barbu-Bucur – având experiența anilor îndelungați la catedră și cunoscând dificultatea calculului mintal în contextul acestor intervale construite pe această treaptă – rezolvă impasul prin notarea literei grecești ce indică sunetul. În alte situații, pentru a ușura munca isonarilor, părintele notează și indicațiile pentru ison, alcătuiind, în mod holistic, ansamblul sonor al cântării. De asemenea, completează discursul melodic cu precizări referitoare la agogică. În acest context, la începutul stihirei este precizat tempoul cântării, iar în ultima frază a ultimei secțiuni, respectiv cadența finală, este notat simbolul ce sugerează un *rallentando*, subliniind astfel încheierea stihirei. În acest fel, ajută și la coordonarea corului, relevând încă o dată și experiența sa dirijorală.



Exemplu nr. 5: Sebastian Barbu-Bucur, *Slujba Sf. Mare Mucenic Ioan cel Nou de la Suceava*⁴⁵¹

Vorbind despre structura melosului, Egon Wellesz a afirmat: „construcția unei cântări era bazată pe combinația și concatenarea unui anumit număr de formule melodice caracteristice modului în care era imnul compus.”⁴⁵² Prin urmare, una dintre caracteristicile definitorii pentru stabilirea

⁴⁵¹ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. II, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013, p. 508.

⁴⁵² Egon Wellesz, *A history of byzantine music and hymnography*, 2nd edition, revised and enlarged, Clarendon Press, Oxford, 1961, p. 325-326.

unui eh sau glas este utilizarea formulelor melodice sau *thesis*-urilor potrivite stilului și genului muzical. În contextul prezentei lucrări, vom vedea în ce măsură părintele Sebastian Barbu-Bucur întrebuințează formulele melodice specifice glasului I, un mod diatonic, în stilul stihiraric, încadrându-se astfel în granițele tradiției psaltice autentice.

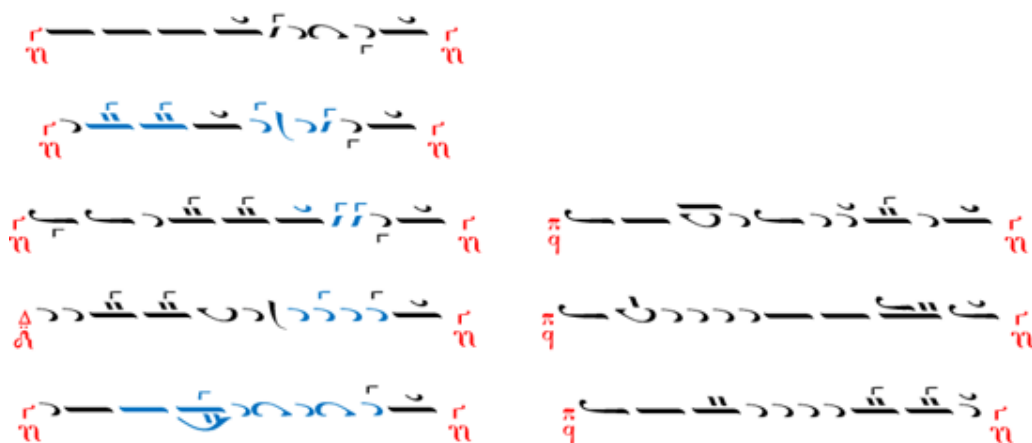
De la prima vedere, în stihirile analizate se observă legătura cu filonul tradiției psaltice autentice, însă nu de fiecare dată se lasă încorsetat de rigorile acesteia, ci aduce inovații, prin care împodobește cântarea. De asemenea, compozițiile sale devin recognoscibile prin introducerea modulațiilor – de cele mai multe ori cu rol retoric – și prin scrierea analitică a anumitor formule melodice, în special în cazul celor cadențiale perfecte.

Cărțile de teorie a muzicii bisericești⁴⁵³ au convenit asupra treptelor cadențiale de tip imperfect, perfect și final, iar elementele comune arată că: formulele cadențiale imperfecte se orpesc pe treptele *ga* (*fa*), *di* (*sol*), *ke* (*la*), *zo* (*si*) și unele adaugă pe *pa* (*re*); cele perfecte și finale se fac pe baza glasului, respectiv *pa* (*re*). Trebuie precizat faptul că Chrysanthos de Madytos adaugă la categoria cadențelor imperfecte și treapta *ke* (*la*), iar Ion Popescu-Pasărea notează și cadențele pe treptele *ke* (*la*) și *di* (*sol*) din octava mică, prin adăugarea unui tetracord inferior, cu precizarea că acestea au, cu precădere, un rol retoric în discursul muzical.⁴⁵⁴

În cele 154 de stihiri analizate, compozitorul Sebastian Barbu-Bucur întrebuințează fiecare treaptă din cele amintite mai sus, formulele melodice cadențiale cu cele mai multe ocurențe fiind pe sunetele *ga* (*fa*) și *pa* (*re*). Extinde ambitusul scării diatonice a glasului I prin adăugarea unui tetracord inferior, introducând astfel și cadențe pe treptele *zo* (*si*), *ke* (*la*) și *di* (*sol*) din octava mică. În cele ce urmează, vom ilustra formulele melodice cadențiale imperfecte pe treptele *ga*, cu precizarea că am notat cu albastru modificările pe care le operează la nivel diastematic și ritmic asupra formulei melodice de bază.

⁴⁵³ Chrysanthos of Madytos, *Great Theory of Music*, translated by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010, p. 154; Macarie Ieromonahul, *Theoretikon*, Viena, 1823; Nicolae Severeanu, *Curs elementar de musica orientală (bisericească)*, Tipografia Alessandru Georgescu, Buzău, 1900, p. 25; Ioan Zmeu, *Extract din teoria muzicii ecclesiastice*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1903; Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1923, p. 37; Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Gr. Costea, Prof. I. Croitoru, *Gramatica muzicii bisericești „psaltice”*, f. ed., București, 1997, p. 71; Pr. Lect. dr. Stelian Ionașcu, *Teoria muzicii psaltice pentru Seminariile Teologice și școlile de cântăreți*, Editura Sophia, București, 2006, p.106-107; Georgios Konstantinou, *Teoria și practica muzicii bisericești*, vol. I, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012, p. 115.

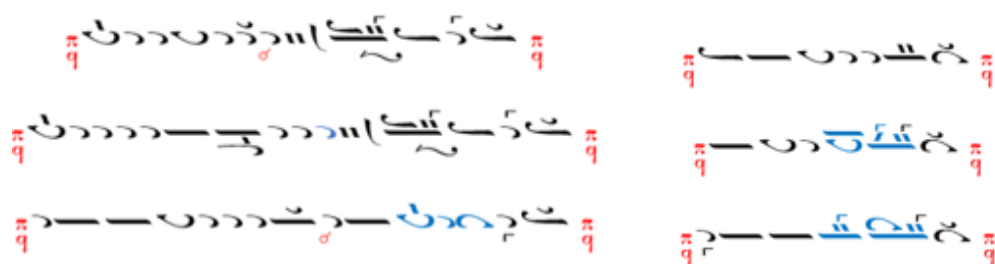
⁴⁵⁴ Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1923, p. 38-89.



Exemplu nr. 6: Formule melodice cadențiale imperfecte pe treapta ga (fa)

Primul *thesis* din coloana stângă este o dovadă a conservării tradiției autentice psaltice, prin aceea că părintele Sebastian Barbu-Bucur utilizează această formulă pe care o întâlnim în partea a doua a *Kekragariei* alcătuite în glasul I. Asupra acesteia, părintele compozitor face modificări la nivel ritmic, însă desenul melodic ascendent rămâne în mare parte nealterat. În coloana din dreapta sunt trei dintre formulele melodice cadențiale imperfecte, pe difonie, cu cele mai multe ocurențe în stihirile analizate.

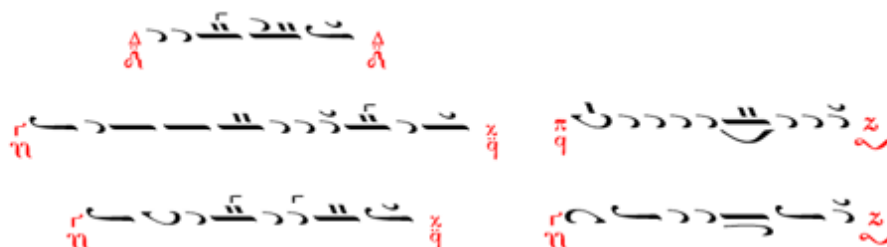
Din totalul de opt cărți de teorie a muzicii psaltice amintite mai sus, doar trei dintre acestea enumeră și treapta *pa (re)* în categoria cadențelor imperfecte. Trebuie să subliniez că aceste trei cărți fac parte din spațiul românesc, iar primul care notează baza glasului în categoria aceasta, pentru stilul stihiraric, este protopsaltul Ion Popescu-Pasărea. Părintele Sebastian Barbu-Bucur folosește formule ce cadențează pe această notă, mai ales în contextul stihirilor alcătuite după podobii.



Exemplu nr. 7: Formule melodice cadențiale imperfecte pe treapta pa (re)

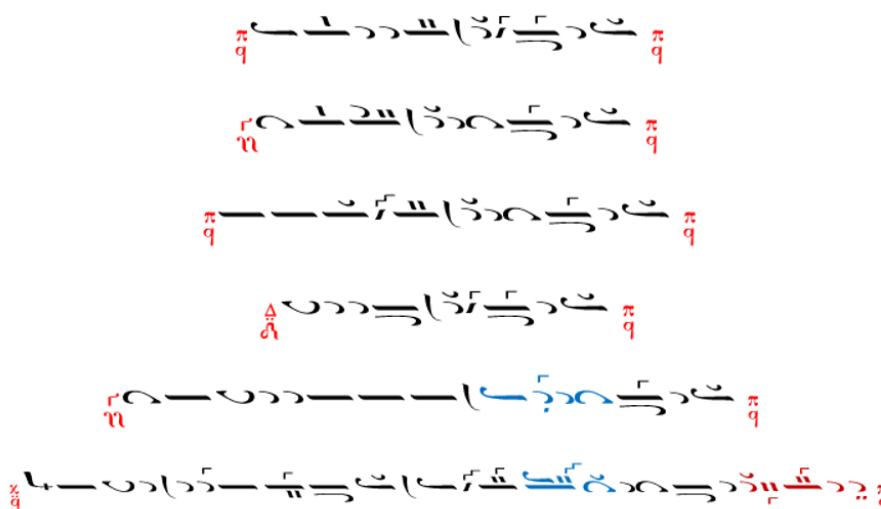
Și asupra acestor formule, părintele Sebastian Barbu-Bucur face modificări atât la nivel ritmic, cât și la nivelul calității intervalurilor. De pildă, în coloana din stânga, primele două formule sunt diferite în zona *clausulei*, datorită unei singure modificări, indicată cu albastru: în primul caz, între oligon și cele două chendime este un interval de o secundă mică, iar în al doilea caz, intervalul este mărit la o secundă mare, prin eliminarea diezului. În coloana din dreapta, am evidențiat cu albastru

modul în care compozitorul a împodobit mersul melodic descendent în două maniere diferite, făcând modificări la nivel diastematic. Treptele *di*, *ke* și *zo* completează lista sunetelor pe care cadențează formulele melodice din categoria celor imperfecte. Pe acestea le întâlnim în stihirile analizate în forma aceasta:



Exemplu nr. 8: Formule melodice cadențiale imperfecte pe treptele *di* (*sol*), *ke* (*la*) și *zo* (*si*)

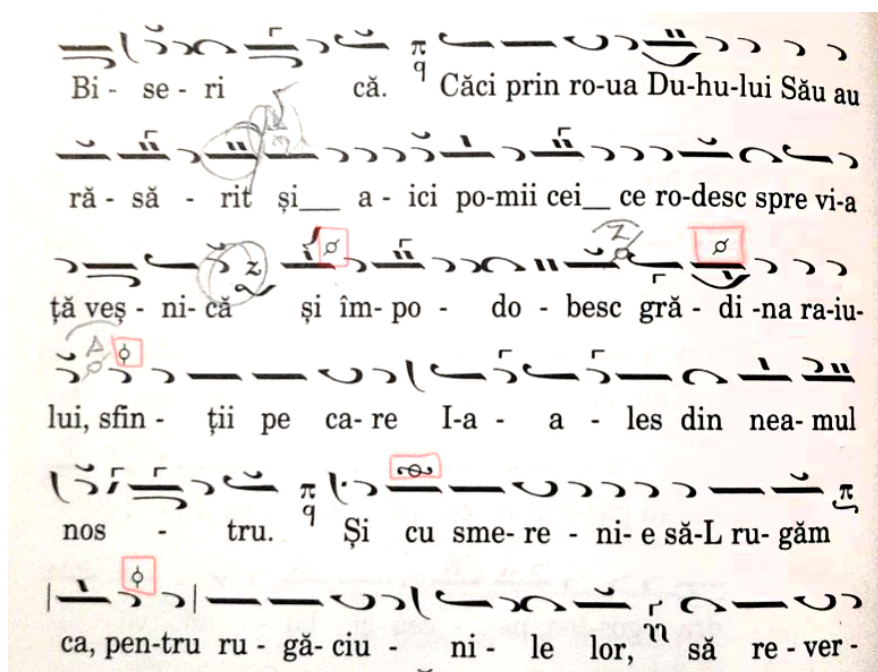
Trecem acum la categoria formulelor melodice cadențiale perfecte și finale sau concluzive, *thesis*-uri ce își găsesc finalitatea pe baza glasului, pe treapta *pa* (*re*). Acestea sunt supuse variației melodice în incipitul și partea mediană a formulei, ținând cont de accentele prozodice ale cuvintelor, însă conturul melodic al *clausulei* este asemănător aproape în toate cazurile. Trebuie să amintim că și asupra acestei părți constitutive a formulei, părintele compozitor a operat variații la nivel ritmico-diastematic, scriind analitic anumite ornamente – pe acestea le-am notat cu albastru. Totodată, deseori, în cazul stihirilor care completează o categorie imnografică specifică, de exemplu *Theotokiile* care închid șirul stihirilor *Kekragariilor* conțin și o *coda* în ultima frază melodică cu rol de cadență finală – pe aceasta am scris-o cu roșu.



Exemplu nr. 9: Formule melodice cadențiale perfecte și finale pe baza glasului

În ultimul exemplu se poate observa absența *variei*, semn consonantic sau ornamental, care este scris mai larg sau analitic de către compozitor prin utilizarea neumelor vocalice, ilustrând astfel, în plan sonor, o manieră de interpretare a formulelor care sunt precedate de *varia*.

Un alt parametru deosebit de important al metodei de analiză este modulația sau inflexiunea modulatorie, pe care teoreticienii o împart în mai multe categorii, după cum am afirmat mai sus: modulația în cadrul aceluiași gen, modulația după principiul roții și modulația într-un gen diferit.⁴⁵⁵ Părintele profesor Stelian Ionașcu definește *inflexiunea modulatorie* astfel: „trecerea, pentru scurt timp, în alte zone modale, urmată de revenirea imediată la modul inițial sau alterarea pasageră a unor trepte din scara modului respectiv”.⁴⁵⁶ În eșantionul de stihiri supus analizei, inflexiunile modulatorii au cele mai multe ocurențe, părintele Sebastian Barbu-Bucur modulând adesea din genul diatonic în cel cromatic, utilizând ftoarele pentru glasul al VI-lea pentru treapta *di* (sol), respectiv ftoara cromatică *muștaar* (*zygos*). Ftoara pentru modulația în cromaticul dur, adică în plagalul glasului al doilea, a fost pusă atât pe treapta *di* (sol), alterând astfel tetracordul inferior, dar și pe treapta *pa* (*re*²), operând modificări asupra sunetelor din tetracordul superior. Remodularea se face prin utilizarea fto-ralelor diatonice pe treptele *pa* și *di*. O stilemă a părintelui Sebastian Barbu-Bucur este modularea din diatonic în cromatic prin ftoara specifică pusă pe treapta *zo* din octava 1, de regulă, aceasta fiind precedată de o cadență imperfectă pe *zo* din octava mică.



Exemplu nr. 10: Sebastian Barbu-Bucur, *Slujba Sfinților Români*⁴⁵⁷

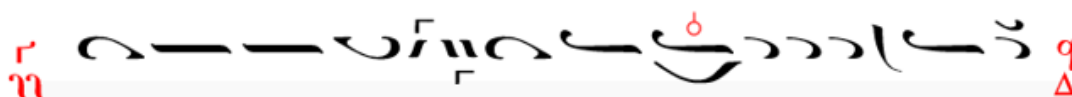
⁴⁵⁵ Pr. Lect. dr. Stelian Ionașcu, *Teoria muzicii psaltice pentru Seminariile Teologice și școlile de cântăreți*, Editura Sophia, București, 2006, p. 177-184.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁴⁵⁷ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. III, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014, p. 82.

În imaginea de mai sus, am marcat cu roșu ftoarele cromatice prin care se modulează și ftoarele diatonice care remodulează. De asemenea, în exemplul dat putem observa ambele tipuri de ftoarele cromatice specifice glasului al VI-lea. Treapta de remodulare în genul diatonic este *ga* (*fa*). Am notat cu creionul micro-formulele care alcătuiesc o frază mai mare, arătând prin aceasta că există situații când formulele melodice cadențiale imperfecte nu sunt semnalate printr-o mărturie, ci ele sunt conjugate și compun o frază mult mai extinsă. În prima parte a fragmentului de mai sus am încercuit cele două chendime sprijinite pe oligon pentru a evidenția prezența unei alte metode de compoziție, și anume prin alăturarea a două formule melodice.

O altă metodă prin care Sebastian Barbu-Bucur a realizat modulații este urmând principiul *roții*, care presupune mutarea unei formule melodice dintr-un tetracord în altul, prin aceasta realizându-se și o alterare a calității intervalelor.



Exemplu nr. 11: Modulație realizată după principiul *roții*

Această modalitate este des întrebuințată în compoziția psaltică și este foarte prezentă în imnele denumite *Mărimuri* sau *pripeale*, ce se cântă la utrenia celebrată în cinstea unui sfânt sau a unui praznic împărătesc. Părintele compozitor introduce această formulă atunci când dorește să sublinieze în plan sonor anumite cuvinte cu încărcătură gravă: păcat sau pătimiri în cazul mucenicilor etc. Modulația, în acest caz, se face prin utilizarea ftoaralei diatonice specifică treptei *ke* (*la*) pusă pe baza glasului, ceea ce face ca intervalele în sens descendent să se modifice astfel încât calitatea acestora să fie aceeași cu tetracordul *pa – ke*. Prin urmare, noul tetracord inferior *pa – di* va avea sunetul *zo* (*si*) alterat cu un *ifes*, creând un interval de secundă mică între *zo – ke*.

În stihirile analizate apar și situații în care se modulează în cadrul aceluiași gen, mai precis din glasul autentic în cel plagal, respectiv – în cazul de față – din glasul I în glasul V, prin introducerea unor formule melodice specifice ehului în care se face modulația.



Exemplu nr. 12: Modulație în cadrul aceluiași gen: autentic-plagal

Ultimul criteriu al metodei de analiză vizează relația dintre muzică și text, fapt ce vădește preocuparea compozitorului pentru a face fine sublinieri ale unor idei importante transmise prin textul imnografic în plan sonor. Aceste evidențieri sunt des întâlnite în compozițiile părintelui Sebastian Barbu-Bucur, dovedind o preocupare adâncă și temeinică pentru valorile retorice ale cuvintelor, menite să sporească înțelegerea duhovnicească din spatele cuvintelor. Procedeele aplicate

pentru a realiza acest deziderat se încadrează în sfera modulațiilor în cele mai multe dintre cazuri. În alte situații, discursul melodic este construit astfel încât să ilustreze în plan sonor o idee sugerată de text. De pildă, un exemplu din această categorie îl întâlnim în *Slujba Sfinților Români* din volumul al III-lea de cântări alcătuite de părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur, mai precis în cea de-a cincea din cele șase stihiri ale *kekragariilor* de la vecernia mare. Pentru a se putea observa mai bine relația dintre cuvânt și melos, am scris fragmentul în dublă notație.



Exemplu nr. 13: Sebastian Barbu-Bucur, *Slujba Sfinților Români*⁴⁵⁸

În exemplul de mai sus se poate observa, cu ușurință, modul în care compozitorul a ales să redea tema urcușului duhovnicesc printr-o linie melodică sinusoidală, în mers treptat ascendent pe cuvintele *a urca pe treptele*, climaxul fiind pe silaba *trep-*, urmat apoi de un mers descendent treptat. Prin această linie curbă a discursului melodic, părintele Barbu-Bucur, monah încercat fiind, sugerează munca anevoioasă pe care o are omul ce dorește să se desăvârșească în sfințenie, mersul său fiind o continuă pendulare între starea de cădere și cea de ridicare. Se poate iarăși vedea că mersul descendent – căderea – este imediat urmat de o ascensiune treptată cu valori de optimi, prin aceasta reitându-se ideea amintită cu obstinație de Sfinții Părinți, și anume ca orice cădere inevitabilă a noastră să fie imediat urmată de o ridicare a noastră din acea stare, astfel încât moartea să ne găsească în plină ascensiune duhovnicească.

O altă modalitate inedită de a evidenția această relație o întâlnim în *Slujba Sf. Cuv. Paisie de la Neamț* din primul volum al cântărilor alcătuite de părintele arhidiacon. În acest context, autorul decide să arate mutarea din planul terestru, pământesc la cel ceresc, edenic.



Exemplu nr. 14: Sebastian Barbu-Bucur, *Slujba Sf. Cuv. Paisie de la Neamț*⁴⁵⁹

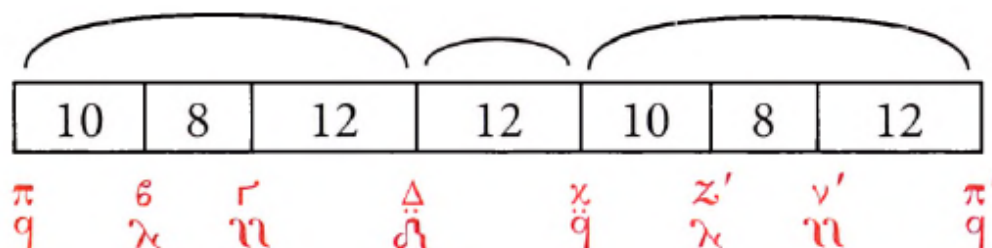
⁴⁵⁸ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. III, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014, p. 77.

⁴⁵⁹ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. I, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013, p. 410.

Exemplul de mai sus este grăitor din mai multe puncte de vedere, unele dintre ele fiind amintite mai sus, de pildă, notarea treptelor pentru ison în partitură cu litere majuscule în paranteze rotunde. Într-o altă ordine de idei, compozitorul introduce un interval de septimă mare după cadența imperfectă pe *zo* (*si*). Saltul de septimă nu ar fi atât de neobișnuit în literatura muzicală psaltică, însă acest interval este foarte rar în contextul modal al glasului I. În schimb, cunoscând dificultatea interpretării acestui interval, părintele notează sunetul de pe care pornește noua frază, iar alterarea cu diez pregătește contextul sonor în care se ajunge prin modulația în genul cromatic dur, introdus de fto-
raua glasului VI pusă pe treapta *zo'* (*si'*). Părintele Sebastian Barbu-Bucur sugerează trecerea de la planul terestru la cel ceresc prin două procedee: primul, prin introducerea unui salt de septimă mare, cu care se schimbă și registrul sonor, iar al doilea, prin modulația din genul diatonic în cel cromatic.

2.1.2.2. Glasul V

Plagalul glasului I are baza pe sunetul *pa* (*re*) și aparține genului diatonic moale, având scara formată din două tetracorduri despărțite de un ton mare. Intervalele ce alcătuiesc tetracordul sunt ton mijlociu, ton mic și ton mare. După cum am spus și la prezentarea glasului său autentic, cele două ehuri împărtășesc aceeași scară.

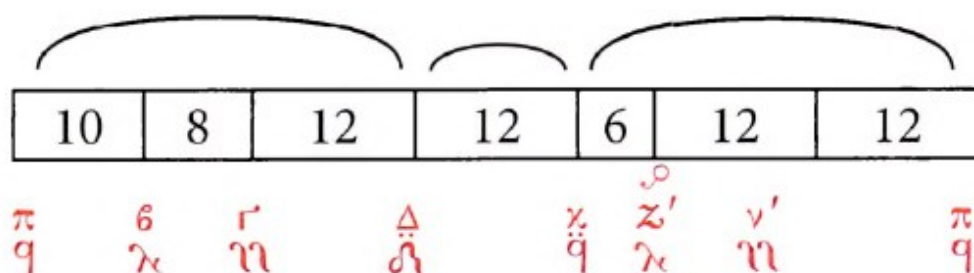


Exemplu nr. 15: Scara glasului V⁴⁶⁰

Există, cu toate acestea, diferențe în ceea ce privește treptele cadențiale, dar și un detaliu semnificativ în ceea ce privește sunetul *zo* (*si*). Dacă în glasul I, acest sunet este mobil în funcție de direcția melosului, în plagalul său, același sunet apare, cel mai adesea, alterat de fto-
raua *agem*, creându-se intervalul enarmonic *ke-zo agem*, de un sfert de ton. Prin apariția acestei alterații, scara îmbină în fapt un tetracord diatonic și unul enarmonic.⁴⁶¹

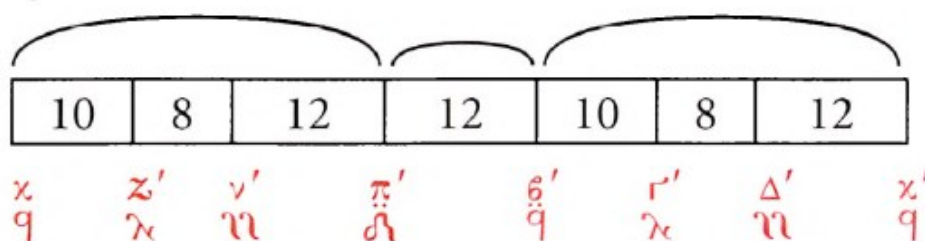
⁴⁶⁰ G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶¹ Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 164; Elena Chircev, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol. I, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, p. 68.



Exemplu nr. 16: Scara glasului al V-lea Pentafrican⁴⁶²

De asemenea, mai există o formă a acestui glas, specifică genului irmologic, în care baza se mută la o cvintă perfectă ascendentă, pe treapta *ke (la)*, devenind astfel plagalul glasului I tetrafrican. În forma aceasta a glasului, găsim cadențele imperfecte pe treptele *ni superior (do²)* și *pa superior (re²)*, iar cele finale pe baza glasului, pe *ke (la)*.⁴⁶³



Exemplu nr. 17: Scara glasului V Irmologic sau Tetrafrican⁴⁶⁴

Cântările alcătuite de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur sunt în total 169, dintre care trei sunt tropare, 21 sedelne, un condac, două doxologii mari (una este compoziția autorului și cealaltă a lui Chiril Popescu) și slava Binecuvântărilor Învierii la care se adaugă Aliluia, alcătuite de Athanasie Dincă de la Mănăstirea Căldărușani, la care părintele arhidiacon a ucenicit. Cele menționate mai sus sunt majoritatea alcătuite în plagalul glasului I tetrafrican, cu baza în *ke (la)*, urmând melosul podobiei *Pe Cuvântul*, mai ales în cazul sedelnelor. Cu privire la cântările ce pot fi încadrate în sfera stihiraricului, întâlnim în cuprinsul celor trei volume o varietate largă de stihiri, atât automele, cât și idiomele. În categoria automelelor găsim un total de 79 de stihiri, dintre care 36 compuse după modelul cântării *Cuvioase Părinte* cu baza în *pa (re)*, 32 sunt alcătuite urmând podobia *Bucură-te cămară*, în două versiuni, cu baza în *ke (la)* și *pa (re)*. Idiomele cu baza în *pa (re)* sunt 42, iar 20 cu baza în tetrafonie, pe *ke (la)*, acestea din urmă fiind întâlnite cu precădere în cazul stihirilor theotokice ce conchid grupul litiei de la vecernia mare și laudelor de la utrenie.

⁴⁶² G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁶³ Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 148.

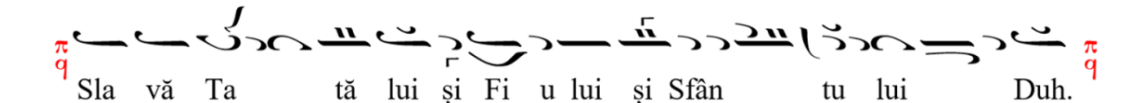
⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 147.

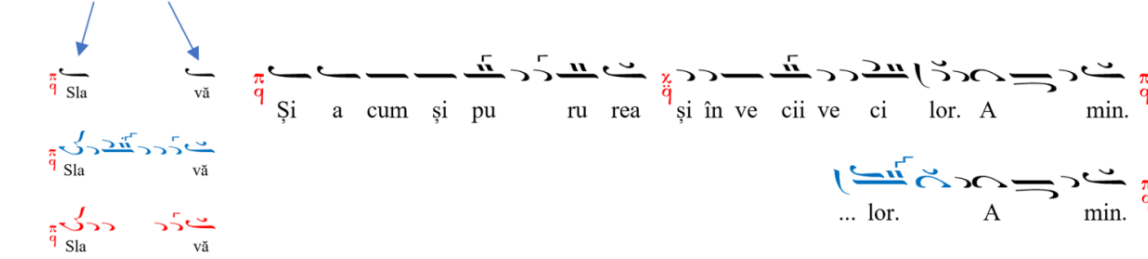
Tabel 2: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al V-lea

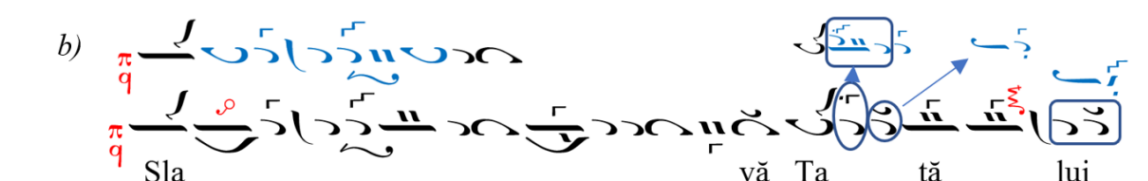
Glas	Tropare	Idiomele			Automele	Doxologie
		Stihiri	Slavă	Și acum		
5	3		29	7/16	75	2

Categoria idiomelelor este dominată de stihirile doxastice. Deși, prin prisma tradiției, acestea sunt alcătuite în stilul stihiraric concis-melismatic, proporția fiind de minim doi timpi per silabă, în cazul compozițiilor părintelui predomină cele alcătuite într-un stihiraric scurt cvasi-silabic. *Slavele* sau stihirile doxastice, precum și cele theotokice sunt precedate de stihul specific. Acestea sunt prezentate în două maniere, pe larg și pe scurt. De asemenea, atunci când cele două stihiri încheie grupul stihirilor litiei, stihoavnei sau laudelor de la utrenie, stihira Născătoarei este alcătuită în glasul V tetratonic, în stilul irmologic. Drept urmare, stihul ce o precede este scris în același stil, de pe treapta *ke (la)*. În această etapă a expunerii rezultatelor ne vom rezuma la a prezenta stihurile menționate, adăugând și versiunile în care melosul este variat la nivelul diastematic și la cel ritmic.

a) 





b) 



Exemplu nr. 18: Doxologia mică – variații

În varianta silabică a stihurilor, observăm din primul exemplu că modificările au loc în incipitul frazei melodice, iar o mică variațiune ritmică ce este, ca și în alte cazuri, o scriere pe larg a efectului variei în combinație cu apostroful, se regăsește în secțiunea cadențială a formulei. Cuvântul

slavă cade în atenția compozitorului, care oferă alte două variante de psalmodiere, una – evidențiată cu albastru – având o ușoară inflexiune ascendentă în locul celui de-al doilea apostrof, ambele cu un mers treptat descendent. Imaginea *b)* reprezintă varianta pe larg a doxologiei mici, în care, iarăși, cuvântul *slavă* este subliniat printr-un discurs melodic intens ornamentat. De asemenea, în ambele rânduri sunt introduse ftoale diatonice și enarmonice, care indică caracterul mobil a treptei *zo (si)*, fiind natural atunci când melosul urcă mai sus de acest reper sonor și este coborât când melodia urmează o curbă descendentă. Varianta a doua pentru cuvântul *slavă* nu prezintă diferențe decât la nivelul ortografiei, în schimb întâlnim pe prima silabă a cuvântului *Tatălui*, pe diferite părți de timp, o interpretare distinctă. Astfel, primul apostrof cu apli urmat de gorgon este redat prin grupul apostrof-două chendime cu apli și digorgon, urmat de doi apostrofi sub lucrarea gorgonului. Cel de-al doilea apostrof, cu clasmă, este variat cu grupul ison-apostrof cu gorgon și apli dedesubt. În același registru se încadrează și interpretarea celor doi apostrofi care închid fraza, respectiv pe silaba *-lui*, compozitorul alternând cu isonul urmat de iporoi cu apli sub efectul ritmic al digorgonului. În rândul doi am evidențiat în prima parte a formulei diferențele ortografice, pe când în secțiunea conclusivă, Sebastian Barbu-Bucur oferă iarăși o interpretare a efectului antichenomei în combinație cu oligonul, printr-un salt de terță urmat de un mers descendent până pe baza glasului.

Textul imnografic alcătuit pentru glasul al V-lea face referire, în slujbele analizate, la viața cuvioșilor, ierarhilor sau mucenicilor. O parte dintre acestea folosesc un text de obște, însemnând că acel tropar poate fi atribuit oricărui sfânt care se încadrează în categoria respectivă, schimbând doar numele celui celebrat. Într-o oarecare măsură, uniformizarea aceasta are efecte și asupra discursului melodic. Spre exemplu, dacă o stihiră, fie ea doxastică, face parte din slujba unui sfânt cuvios, probabilitatea ca textul să înceapă cu formularea *Cuvioase părinte* este foarte ridicată. În acest sens, incipitul monodiei are conturul specific podobiei omonime. Mai întâlnim un alt caz în cântările analizate, și anume *slavele* care încep cu sintagmă *să trâmbițăm*. În acest context, melosul este identic cu aceeași frază specifică din slujba Sf. Mc. Gheorghe, dacă este celebrat după Învierea Domnului.

La o primă vedere, însă, o mare parte din stihirile analizate merg pe același calapod melodic cu cel al podobiei *Cuvioase părinte*, deși vorbim despre idiomele. Conturul melodic validează tradiția psaltică, căci se observă un mers ascendent al melosului, urmat de o revenire spre baza glasului, sugerând, în mod plastic, o mișcare a valurilor. Deseori, monodia urcă până pe treapta *ke (la)*, apoi merge în registrul acut până spre *pa superior*, revine pe treapta anterioară, cadențează pe *di (sol)* și face o cadență perfectă pe *pa (re)*. Însă nu este imperativ necesar ca discursul să urmeze traiectoria amintită, ci compozitorul nuanțează și colorează melosul prin introducerea modulațiilor sau prin folosirea unor palete de formule ce evidențiază înțelesuri retorice ale textului imnografic. Iar stihirile alcătuite de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur vădesc o uluitoare imaginație și intuiție muzicală a acestuia, precum și o stăpânire deplină a aparatului formulaic. Părintele dispune de aproape întreaga scară a disdiapazonului, ambitusul cântărilor fiind, în general, de la *ke inferior* până la *ga superior*, cu toate că am întâlnit stihiri ce au limita inferioară în *di (sol)* din octava mică și treapta cea mai înaltă în

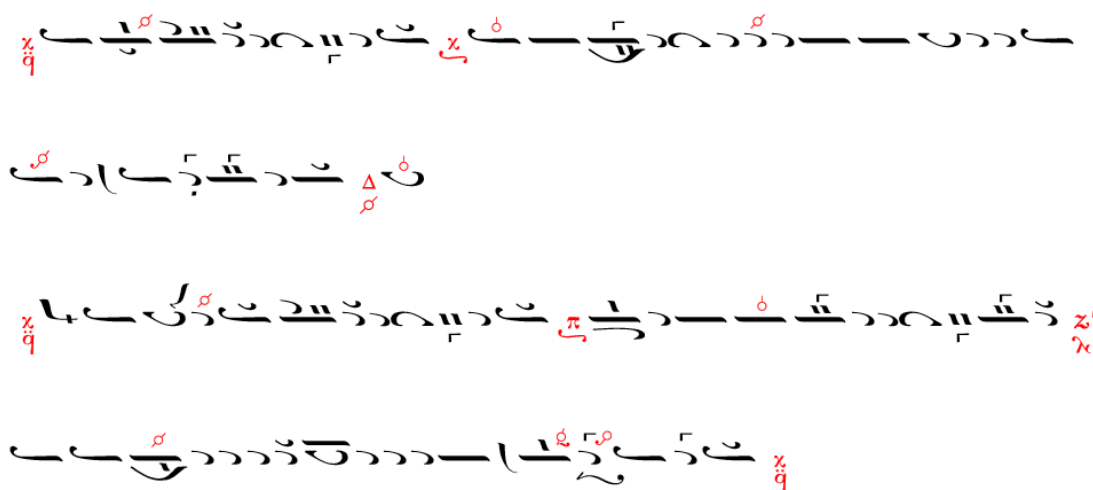
registrul acut pe *di superior* (sol²). Extensia remarcabilă a ambitusului alcătuirilor sale dovedește, pe de o parte, calitățile vocale ale compozitorului și, pe de altă parte, reclamă calități asemănătoare psalților, chiar dacă se poate aplica principiul solmizației.

Deși cele mai multe dintre stihiri urmează, nemenționat, calapodul și formule melodice specifice podobiei *Părinte Cuvioase*, arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur evită monotonia unui melos repetitiv prin mici variații, preponderent pe palierul ritmic. În imaginea de mai jos am alăturat cele mai frecvente formule melodice cu rol de cadență imperfectă pe treptele *ke* (*la*) și *di* (*sol*), în care primul *thesis* este cel standard, iar dedesubt am evidențiat cu albastru modificările pe care compozitorul le face. În mod similar altor contexte amintite, melurgul recurge la aceleași metode sau tehnici. În coloana *c*), unde sunt redată formulele cadențiale pe treapta *di*, sunt evidente schimbările, în special, la nivel ritmic. *Thesis-ul* de bază are un contur curbat care pornește din zona mediană a ambitusului, urcând până la *pa superior* urmat imediat de o linie descendentă de optimi până la treapta de cadență. În rândul al treilea, conturul este același, însă autorul augmentează timpii, făcând ca fiecare neumă să aibă o singură bătaie sau o pătrime. Mai mult, pentru ultima silabă, găsește potrivită o întârziere de la *ke* la *di*, intercalat de un triolet ce ajunge până la *ga* (*fa*). În acest mod, compozitorul nu eludează niciun sunet din formula inițială. În coloana *a*), se pot remarca variații nu numai la nivel ritmic, ci și diastematic. În coloana *b*) am adăugat formulele asupra cărora nu se aduc transformări notabile, prioritar în partea de final a *thesis*-ului.

The image displays musical notation examples for imperfect cadences, organized into three columns: a), b), and c). Each column contains several lines of notation, featuring notes, rests, and accidentals. Red markings (such as 'x', 'q', and 'A') are used to highlight specific features or transformations. Blue markings are also present in some lines, particularly in column c). The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' and 'q'.

Exemplu nr. 19: Formule cadențiale imperfecte

Melosul stihirilor alcătuite în glasul al V-lea a fost colorat prin modulații ce aparțin tuturor categoriilor stabilite de teoria muzicii ecleziastice. Paleta de formule melodice este îmbogățită atât de modulațiile dintr-un glas în altul, inflexiuni în același eh, cât și prin folosirea ftoalelor *zygos*, *kliton* și *spathi*⁴⁶⁵ sau, după cum sunt cunoscute în cărțile de teorie din spațiul românesc, *muștaar*, *nisabur* și *hisar*.⁴⁶⁶ Părintele Sebastian Barbu-Bucur întrebuițează cu destulă măiestrie formule melodice prin care să nuanțeze discursul melodic, iar aptitudinea aceasta se relevă din maniera în care alătură formulele.

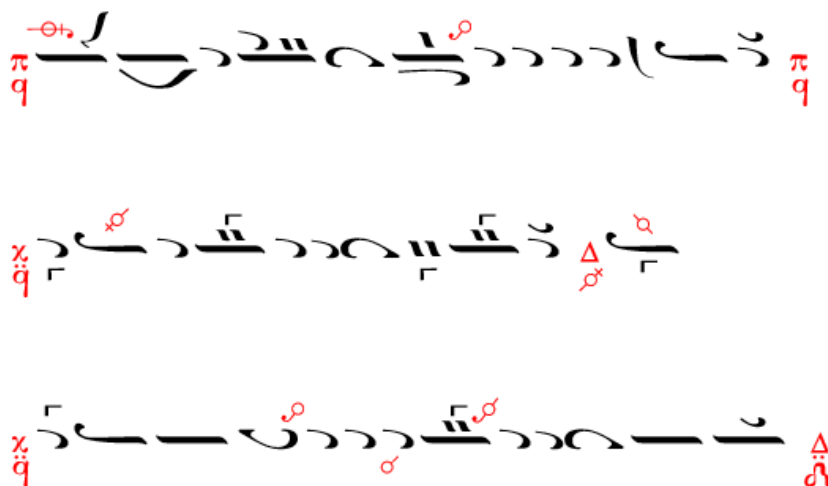


Exemplu nr. 20: Modulații

Concatenările succesive ale inflexiunilor modulatorii sunt destul de des întâlnite în melosul alcătuit de părintele compozitor. În imaginea de mai sus, am extras câteva fraze melodice în care melosul face treceri din diatonic în cromatic. Primul exemplu este semnificativ pentru trecerea succesivă din diatonic în scara cromatică, iar în secțiunea finală a frazei se face o mică inflexiune în cromaticul indicat de ftoara *kliton*, printr-o formulă uzuală sau specifică acestei scări. Următorul exemplu este grăitor pentru trecerea dintr-un glas în altul, și anume din glasul al V-lea în al VI-lea, iar apoi, de aici, în glasul IV, cu o formulă melodică ce are cadența pe *zo superior*. Se revine în plagalul glasului al II-lea, iar *clasula* frazei melodice se află sub lucrarea ftoalei diatonice pusă pe treapta *ni superior*, urmată de ftoara *agem*. Cu toate acestea, se poate considera că acel *agem* a fost utilizat pentru a sublinia încă o dată ideea atracției treptei *zo superior* atunci când melosul este în coborâre, devenind *zo ifes*.

⁴⁶⁵ Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 367.

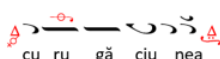
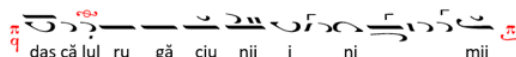
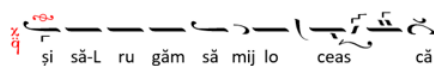
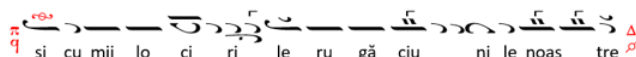
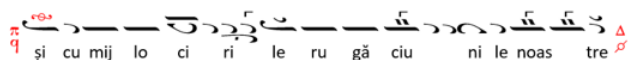
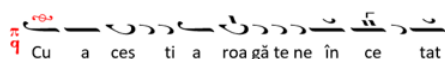
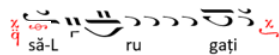
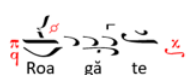
⁴⁶⁶ Ion Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 24-25.



Exemplu nr.21: Modulații într-o scară diferită

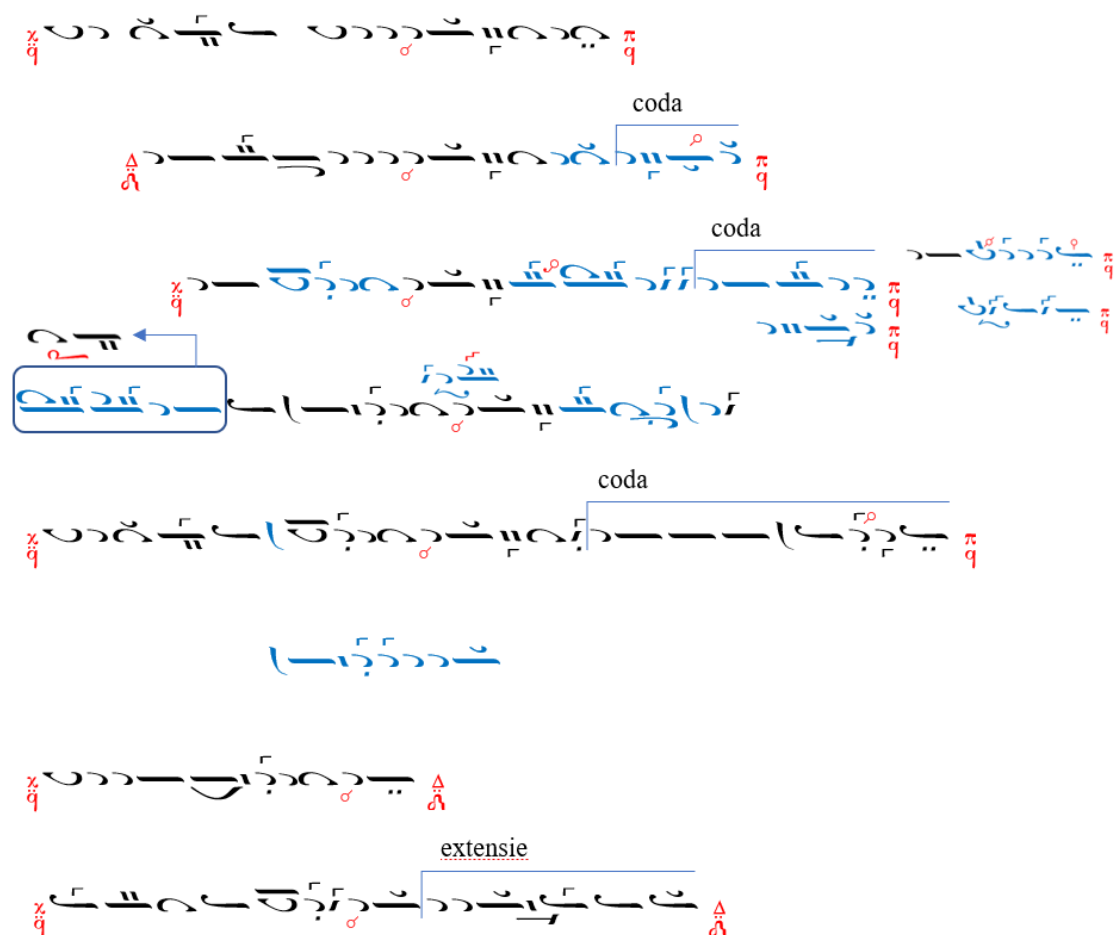
Pe lângă obișnuitele modulații în cromaticul de nuanță dură sau moale, caracteristice glasului al II-lea și plagalului său, părintele Sebastian Barbu-Bucur întrebuințează, după cum am amintit mai sus, și ftoarele diatonice, respectiv cromatice *nisabur*, *muștaar* și *hisar*. Aceasta din urmă apare foarte rar în melosul compus de melurg, fiind întâlnit doar o singură dată în totalul stihirilor analizate. În primul rând melodic întâlnim ftoarea *hisar*, urmată imediat de *agem* pe *zo superior*, prin care autorul anulează lucrarea *hisarului*, restaurând intervalul de ton mare între *ke* și *di*, care fusese *ke-di diez* înainte. Al doilea rând ilustrează un exemplu comun de formulă melodică cu ftoarea *zygos*. În ultimul rând, după *zo agem*, părintele anticipează lucrarea ftoarei *nisabur*, prin alterarea suitoare a sunetului *ga* (*fa*).

Precum în alte glasuri analizate, se poate observa o preferință a părintelui Sebastian Barbu-Bucur de a evidenția cuvintele ce intră în paleta semantică a *rugăciunii* sau sintagme ori chiar scurte fraze, prin modulații în cromaticul dur al plagalului glasului al II-lea, în mod preponderent.



Exemplu nr. 22: Inflexiuni modulatorii pe cuvântul roagă-te

Din cele două coloane este ușor să înțelegem că modulațiile au loc atât în tetracordul inferior, cât și în cel superior, pe de o parte, și, pe de altă parte, că există o vădită preferință pentru ca ideea rugăciunii să fie subliniată prin scara cromatică de nuanță dură. Doar ultima frază din coloana din dreapta conține o mică inflexiune în cromaticul moale specific glasului al II-lea autentic. Totodată, exemplele sunt grăitoare și pentru observarea modului în care sunt utilizate formulele melodice. De pildă, primele două rânduri din coloana din stânga au melosul identic, diferența constând doar în tetracordul în care se desfășoară mersul descendent al *thesis*-ului, primul fiind în cel superior, introdus prin saltul de octavă de la baza glasului, iar celălalt în tetracordul inferior. Se remarcă și scriitura din secțiunea conclusivă a penultimei formule din coloana *b*, prin saltul de terță datorat oligonului cu chendimă, sub efectul ornamental al antichenomei, tradus printr-o apogiatură posterioară, urmată de un mers descendent treptat până pe treapta *pa* (*re*).



Exemplu nr. 23: Formule cadențiale finale

În reprezentarea de mai sus am extras formula finală a stihirilor alcătuite în plagalul glasului I. În cele mai frecvente situații, fiecare tipar melodic este completat cu o *coda*, după cum se poate observa din rândurile 1, 2, 3 și 5. Rândului 3 i-am adăugat variațiile care par a fi proprii compozitorului. Nu mă refer aici la *coda* ce are în componență oligon cu clasmă aflate sub lucrarea omalonului, grup al cărui efect este redat doar cu semne vocalice în formula originală. În finalul rândului

menționat am notat două cadențe, ambele introduse printr-un salt de cvartă perfectă, *pa-di* (*re-sol*). Prima *coda* este o inflexiune modulatorie în plagalul glasului al II-lea și descrie un mers descendent treptat până în baza glasului, deasupra căruia s-a pus ftoara ce indică revenirea în scara diatonică. A doua variantă a codei descrie aceeași direcție descendentă însă într-o formă variată și cu două triolette. Rândul al patrulea prezintă o variantă deosebită a formulei cadențiale conclusive. În acest sens, menționăm redarea analitică sau pe larg a efectului *lighisimei*⁴⁶⁷, prin grupul de neume diastematice sau vocalice: petasti cu două chendime sprijinite de oligon sub lucrarea gorgonului, urmat de apostrof și două chendime pe oligon. În categoria formulelor conclusive se înscriu și cele ce cadențează pe treapta *di* (*sol*), pe care le-am adăugat în ultimele două rânduri. Ultimei formule îi este adăugată o extensie. Acestea se întâlnesc adesea în literatura muzicală psaltică tradițională și sunt utilizate mai ales în cântările alcătuite în stilul stihiraric concis-melismatic.

Criteriul de analiză care se centrează pe valoarea retorică a *thesis*-urilor este cu desăvârșire atins și în cazul stihirilor compuse în glasul al V-lea. Părintele Sebastian Barbu-Bucur întrebuițează cu aceeași măiestrie paleta de formule melodice pentru a sublinia prin discursul muzical valoarea ideatică a mesajului transmis de textul imnografic. În consonanță cu celelalte situații prezentate, compozitorul respectă cu sfințenie principiile dictate de marii clasici ai Artei Psaltice românești. Prin urmare, întâlnim *thesis*-uri ce conduc melosul înspre zona gravă a disdiapasonului, cu precădere atunci când se vorbește despre *păcat* sau *întinăciune*, precum și formule care gravitează în zona acută pe cuvintele care fac referire la planul ceresc. De asemenea, și în categoria acestor stihiri, părintele arhidiacon contrastează în plan cerescul de mundan, prin schimbarea registrelor. În acest sens, ne stau mărturie câteva formule melodice pe care le vom expune în rândurile de mai jos.

Exemplu nr. 24: Frazе melodice cu valențe retorice

Exemplele de mai sus sunt extrase din *theotokia* Indictionului din slujba Sfântului Cuvios Dionisie Exiguul, pe care o regăsim în cuprinsul primului tom de cântări ale părintelui. Se remarcă asemănarea ortografică și melodică a secțiunii conclusive a formulei extrase. De asemenea, în același

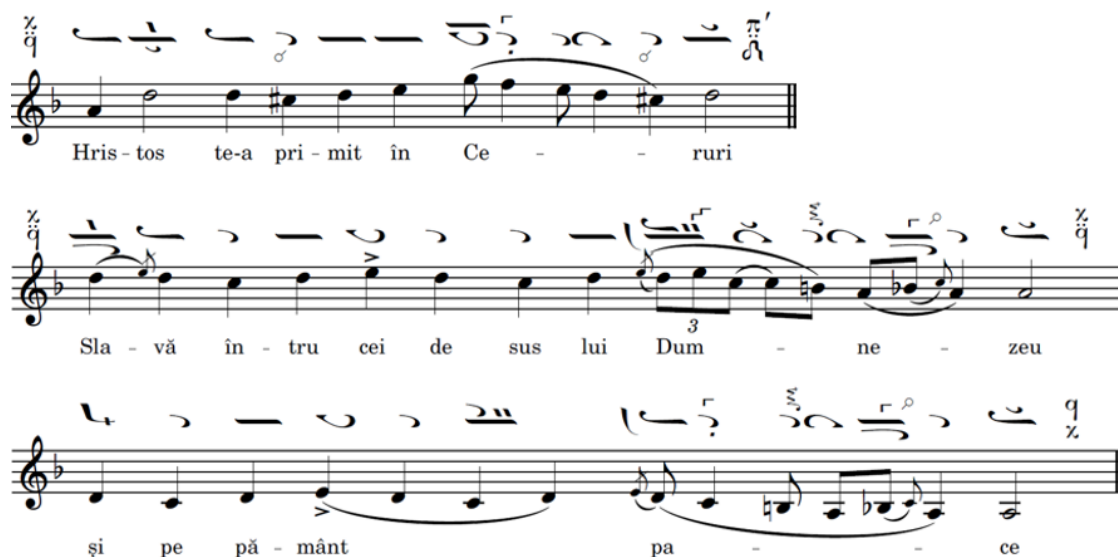
⁴⁶⁷ „Lighisma curbează mersul vocii din grav înspre acut [...] În sistima nouă, lighisma este înlocuită de omalon, în anumite situații, însă fără să fie redată cu exactitate lucrarea ei.” (G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 77).

registru se încadrează o formulă pe care o regăsim rar în literatura psaltică a zilelor noastre, dar se regăsește în manuscrisele pre-hrisantice și chiar în lucrările protopsaltului botoșănean Ioan Zmeu. Conturul melodic este rezumativ, similar cu scriitura sinoptică a manuscriselor vechii notații.



Exemplu nr. 25: Formulă cadențială imperfectă în ke inferior

Lista exemplelor în care melosul sporește sensul retoric al cuvântului este întregită de câteva fragmente ce exprimă înălțimea cerească și, pe de altă parte, binomul *ceresc-pământesc*. Asemănător cu alte locuri, părintele Sebastian Barbu-Bucur folosește aceleași mijloace de expresie, mutarea melosului în registrul acut, precum și schimbarea de planuri.



Exemplu nr. 26: Formule melodice cu rol retoric (schimbare de registru)

În primul portativ, mai precis, în secțiunea finală a formulei, se poate observa o întindere înspre limita disdiapazonului, către sunetul *di superior* (*sol*²). Din practica și literatura psaltică, acel semn diastematic reprezentat de oligon sprijinit pe petasti, se poate reda și printr-un oligon aflat sub lucrarea psifistonului. Ultimele două portative exprimă diferența dintre cele două planuri, ceresc și pământesc. De asemenea, interesant este faptul că, în mare parte, deși există diferențe ortografice, *thesis*-ul este același, numai că mutat în octava inferioară. Textul este asemănător cu incipitul *Doxologiei mari*, iar tradiția muzicală abundă în exemple similare în ceea ce privește melosul. Dăm ca exemplu bine cunoscutul incipit al *Doxologiei mari* în același glas, dar în alcătuirea lui Ghelasie Basarabeanul, introdus în *Utrenierul uniformizat*.



Exemplu nr. 27: Fragment din Doxologia Mare (schimb de registru)⁴⁶⁸

2.1.2.3. Glasul II

La fel ca și celelalte ehuri din muzica bizantină, și acesta are o istorie interesantă a formării sale. Glasul al II-lea este un mod autentic ce se formează la un interval de difonie față de baza de formare a ehurilor, adică treapta *di*. Prin urmare, conform teoreticienilor, baza glasului al II-lea ar fi *zo superior (si)*, însă, deoarece acest sunet face parte dintr-un registru mai înalt, s-a hotărât mutarea sa nu pe treapta plagalului său, *vu (mi)*, ci pe baza *di (sol)*. Motivul a fost acela de a păstra în registrul mediu frazele melodice rezultate în urma modulației în glasul al II-lea inferior.⁴⁶⁹

Trebuie specificat faptul că scările cromatice derivă din cele diatonice, prin alterarea sau *colorarea* intervalelor. Teoreticienii Noii Metode au făcut, totuși, o distincție clară între *cromatizare* și genul cromatic. Această constă în faptul că alterațiile ce modifică structura intervalelor tetracordului nu se permanentizează, așa cum e în cazul genului cromatic. Prin alterarea calității intervalice și statornicirea lor, se formează mai multe tipuri de intervale, cum ar fi: „tonul mărit (14 secțiuni), difoniile enarmonice mijlocii (16 secțiuni), triimitonul (18 secțiuni), semitonul diatonic (5 ½ secțiuni) și semitonul cromatic (6 ½ secțiuni).”⁴⁷⁰ În funcție de conținutul intervalic al tetracordurilor, se pot deosebi două nuanțe ale cromaticului: moale și dur. Nuanța moale, caracteristică glasului al II-lea și derivatelor sale, poate avea următoarele intervale în structura tetracordului: „ton mic, ton mărit până la difonie enarmonică mijlocie și semiton cromatic.”⁴⁷¹ Iar nuanța dură, specifică plagalului glasului al II-lea, are în componența sa: semiton diatonic, triimiton, semiton cromatic.⁴⁷² Având

⁴⁶⁸ Nicolae Lungu, Ion Croitoru, Pr. Grigore Costea, *Anastasimatarul uniformizat. II Utrenierul*, ed. a III-a, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2004, p. 417.

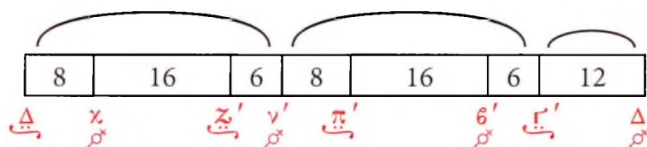
⁴⁶⁹ G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 99.

aceste distincții formulate, teoreticienii au redat în felul următor scara glasului al II-lea cromatic moale, cu baza în *di* (sol):



Exemplu nr. 28: Scara glasului al II-lea⁴⁷³

Structura tetracordică este formată dintr-un ton mic de 8 secțiuni, terța enarmonică sau difonia enarmonică și semitonul de 6 secțiuni. Scara glasului este formată din două tetracorduri suprapuse și un ton mare adăugat, o caracteristică a glasurilor autentice.⁴⁷⁴ Treptele cadențiale sunt foarte diversificate, în acord cu treptele stăpânitoare sau principale. În acest glas avem cadențe imperfecte pe *zo superior* (*si*), *ni superior* (*do*²) ca rezultat al trecerii în trifonie, *vu* (*mi*) și *ni inferior* (*do*), ca urmare a modulării în median, respectiv în plagal. Cadențele perfecte și finale se fac pe baza glasului, *di* (sol).⁴⁷⁵ Tot în această ordine de idei, este relevantă pentru lucrarea de față și specificarea manierei în care se săvârșește recitativul liturgic al stihurilor ce precedă stihirile. Recitarea începe pe baza glasului, poate urca până în difonie, pe *zo* (*si*) și să urmeze o direcție descendentă până în medianul glasului, pe treapta *vu* (*mi*), revenind apoi cu o cadență pe baza ehului.⁴⁷⁶

În cuprinsul celor trei volume de cântări alcătuite pentru Sfinții români, totalul cântărilor alcătuite în glasul al II-lea, indiferent de genul imnografic sau subtipurile ehului, este de 244 de stihiri. Dacă ar fi să le grupăm în funcție de forma imnografică, atunci sunt 10 tropare, 27 de luminânde sau exapostilarii, două condace, două sedeealne, acestea încadrându-se în sfera irmologicului. În ceea ce privește stihirarul, găsim 54 de stihiri cu baza în *di* (sol), dintre care 18 automele alcătuite după modelul cântării *Cu ce cununi de laudă* și 36 de idiomele. La acestea se adaugă 21 de stihiri doxastice și theotokice. De asemenea, în cazul stihoavnei și a cântărilor de la vecernia mică, întâlnim un total de 75 de stihiri alcătuite după podobia *Casa Efratului*, care împrumută caracteristicile glasului al VI-lea, cum ar fi baza în *pa* (*re*), în afară de nuanța sau calitatea intervalelor ce alcătuiesc tetracordurile. Tuturor acestor stihiri li se adaugă stihirile doxastice și theotokice ce se cântă după rostirea psalmului 50 la utrenie, acestea însumând un total de 62 de cântări. Având în vedere tema cercetării de față, ne vom concentra atenția doar asupra cântărilor ce intră sub incidența stilului stihiraric, tratându-le în mod separat, în funcție de genul imnografic.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 232.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 96.

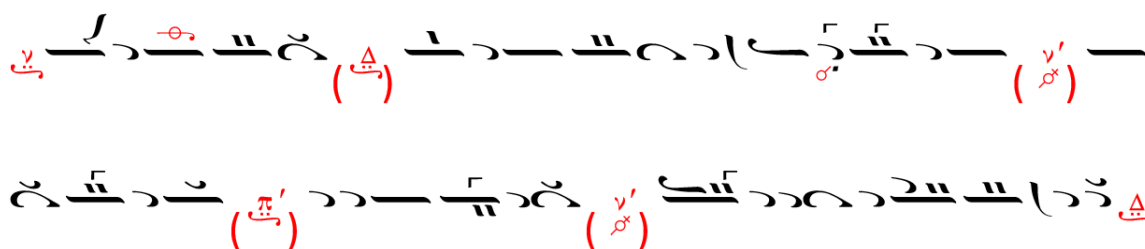
⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 232.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 233.

Tabel nr. 3: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al II-lea

Glas	Tropare	Idiomele			Automele
		Stihiri	Slavă	Și acum	
2	10	44	13	12	90

În volumul al III-lea de cântări, părintele Sebastian Barbu-Bucur face o mențiune deosebit de importantă pentru a înțelege abordarea sa componistică. Stihirile Litiei de la slujba Sfinților Martiri Brâncoveni fiind foarte extinse ca text imnografic, arhidiaconul compozitor a găsit o soluție în a combina stilul irmologic cu cel stihiraric.⁴⁷⁷ Formulele ce intră în alcătuirea melosului stihirilor analizate demonstrează afirmația melurgului. Conturul melodic se desfășoară între limitele unui ambitus foarte extins, de regulă, de la *ni* (*do*) până la *vu superior* (*mi*²) sau chiar cu extensie până la *ga superior* (*fa*²). Într-un singur caz, am întâlnit treapta *di inferior* (*Sol*) ca limita cea mai de jos. De asemenea, tot în contextul discursului melodic, este foarte des întâlnită progresia formulelor ce cadencează pe treptele *di-ni superior-pa superior-ni superior-di* (*sol-do²-re²-do²-sol*). Se întâlnește, cu precădere, în partea de final a stihirilor, de multe ori pe *di*, cadențând formula conclusivă. Referitor la tehnicile folosite, de multe ori, compozitorul nu semnalează prin mărturie cadențele, ci găsind sunete comune, încopciază două formule diferite, ori le alătură în alte cazuri.⁴⁷⁸

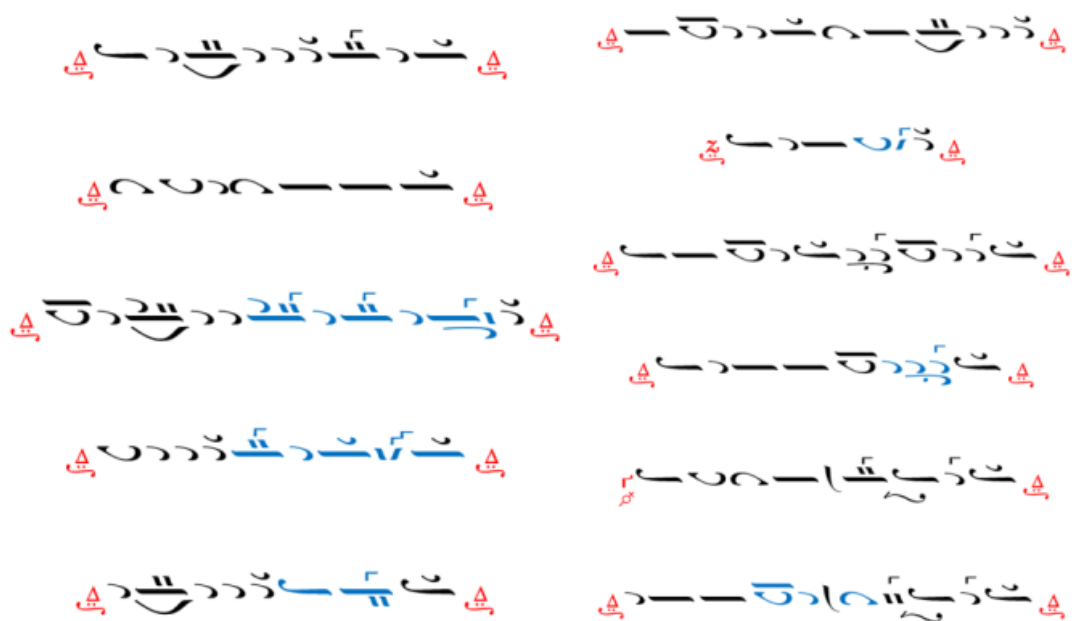


Exemplu nr. 29: Fragment melodic construit prin încopciere și alăturare

Revenind la fundamentările teoretice pentru glasul al II-lea, după cum am văzut anterior, stihurile ce preced stihira sunt intonate pe treapta de recitare *di*, coborând până la *vu*, în median, revenind apoi pe baza glasului. Cu ajutorul acestei formule, compozitorul rezumă întregul context modal al glasului, întocmai ca o apihimă. Formulele melodice utilizate sunt variate, însă, spre deosebire de alte situații, compozitorul se folosește cu multă parcimonie de variații la nivel ritmico-melodic.

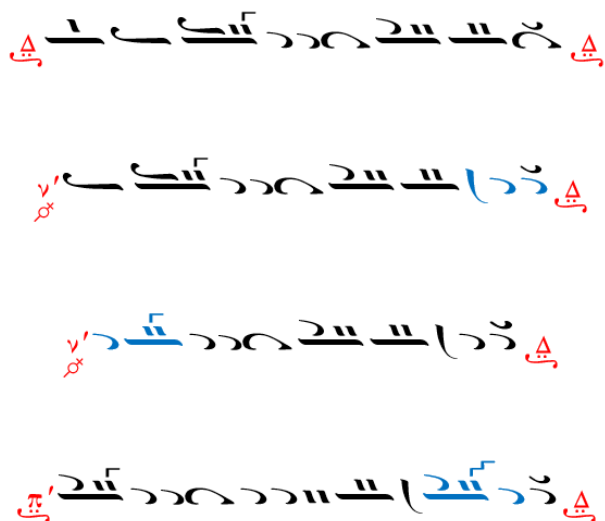
⁴⁷⁷ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români...*, ed. cit., vol. III, p. 453.

⁴⁷⁸ Mărturiile trecute în paranteză indică locul în care frazele sunt concatenate prin încopciere sau alăturare.



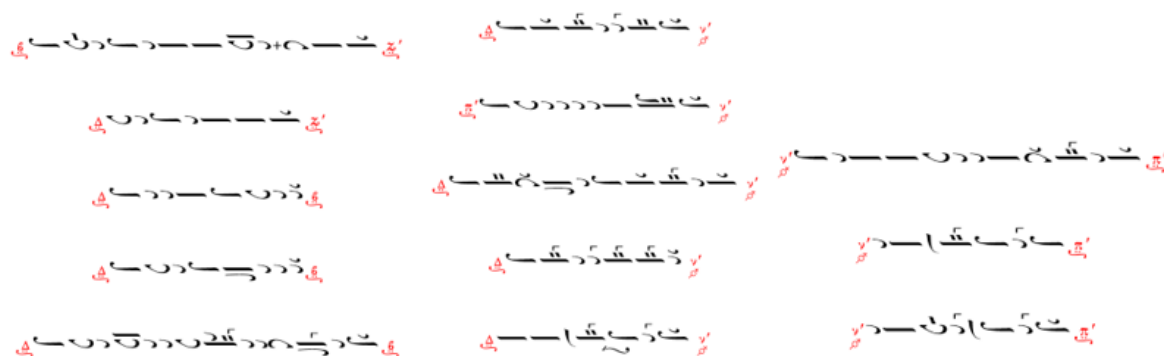
Exemplu nr. 30: Formule cadențiale imperfecte pe Di (sol)

Pe cele două coloane am redat formulele cu cadență imperfectă pe baza *di*, având cele mai multe ocurențe în alcătuirea stihirilor în ehul al doilea. Cu albastru am notat variațiile la nivel ritmic sau diastematic. Formulele din stânga au în comun mersul descendent până în zona mediană sau paramediană a glasului, pe când, în cele din dreapta, conturul melodic ajunge până în trifonia glasului. Cadențele finale pe baza glasului au, în cele mai multe dintre stihirile analizate, același contur, în care compozitorul operează foarte puține modificări. În partea finală, autorul alternează saltul descendent de terță, *zo superior-di* (*si-sol*), cu un mers treptat, pe care îl variază – după cum se poate vedea în rândul al patrulea – cu grupul de neume apostrof-două chendime sprijinite pe oligon, deasupra căror lucrează digorgonul. De altfel, această redare a melosului într-o manieră analitică poate fi corelată și cu efectul variei în combinație cu mersul treptat descendent al celor doi apostrofi.



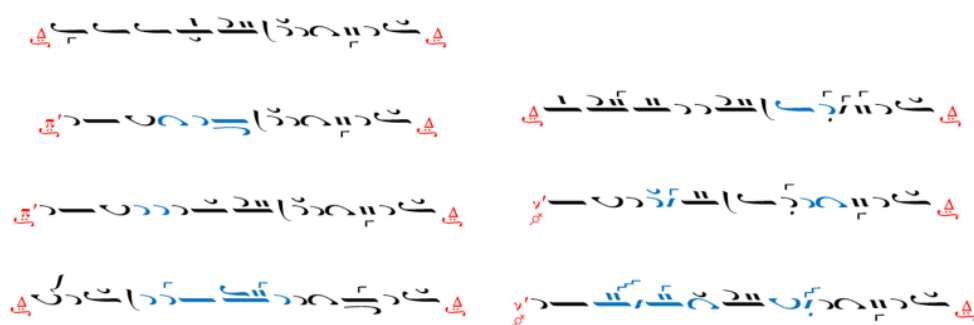
Exemplu nr. 31: Formule cadențiale finale pe Di (sol)

Din categoria treptelor care marchează cadențele imperfecte fac parte și *vu*, *zo superior*, iar în cazul în care melosul merge înspre registrul acut, pe *ni superior* (*do*²) și *pa superior* (*re*²). Stihirile alcătuite de Sebastian Barbu-Bucur au deseori în componența lor formule melodice și progresii ale discursului melodic înspre zona înaltă, cadențând pe *ni superior* și *pa superior*. Celelalte trepte sunt mai slab reprezentate în cuprinsul alcătuirilor în stilul stihiraric.



Exemplu nr. 32: Formule cadențiale pe alte trepte

În cele trei coloane am reprezentat cele mai folosite formule melodice pentru cadențele imperfecte. Fiecare stihiră, indiferent dacă face parte din categoria stihirilor kekragariilor, litiei, stihoavnei (mai rar) sau laudelor de la utrenie, ori dacă sunt stihiri doxastice sau theotokice, conține cel puțin două formule în care se cadențează pe *ni superior* (*ni*²). *Thesis*-ul respectiv este, în multe cazuri, urmat de o cadență, uneori nemarcată, pe *pa superior* (*re*²). Cadențele imperfecte în paramedianul glasului, pe treapta *ni* sunt datorate, de cele mai multe ori, modulațiilor și au un rol deosebit în plan retoric. În discursul melodic al stihirilor întâlnim și cadențele perfecte pe baza glasului, la care compozitorul aduce variații.

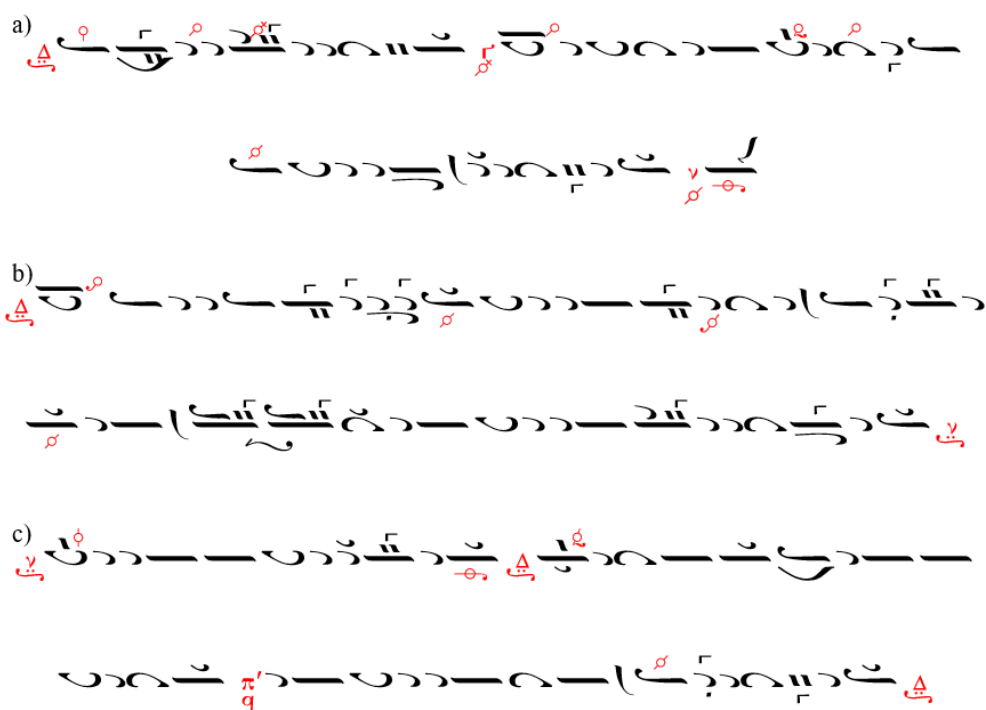


Exemplu nr. 33: Formule melodice cadențiale perfecte pe Di (sol)

Din întreaga listă, variațiile evidențiate cu albastru arată că acestea au loc la nivel diastematic înaintea *clausulei* formulei melodice, datorită textului imnografic și al accentelor cuvintelor care însoțesc melosul. Modificările la nivel ritmic, prin augmentări sau diminuări, au loc adesea în partea conclusivă, cu precădere cu rol de ornament sau de redare analitică ce oferă o altă interpretare variei. Mai trebuie menționat că, în cele mai multe formule cadențiale perfecte pe *di* (*sol*), apar mai des cele

două chendime în defavoarea oligonului cu antichenoma, eludându-se astfel lucrarea neumei cu rol de ornament. În ultima frază reprezentată în coloana din dreapta regăsim un grupaj de neume foarte des întâlnit în compozițiile lui Barbu-Bucur, prin care alege să redea lucrarea sonoră a două chendime sprijinite de oligon.

Părintele Sebastian Barbu-Bucur colorează discursul melodic prin modulații și inflexiuni modulatorii. Față de celelalte eșantioane de analiză, în cazul stihirilor alcătuite în glasul al doilea, putem întâlni modulații extinse pe mai multe fraze. Asemănarea cu alte cazuri constă în faptul că melurgul utilizează toate tipurile de modulații, cum ar fi cele dintr-un glas în altul, modulații în cadrul aceluiași glas pe principiul roții sau aceeași formulă devine subiectul unei inflexiuni din nuanța moale în nuanța dură a genului cromatic. La acestea se adaugă și ftoarele *agem*, *nisabur* (*kliton*) sau *muștaar* (*zygos*).



Exemplu nr. 34: Fragmente cu modulații

În exemplul a), preluat din slujba Sf. Ierarh Iachint,⁴⁷⁹ se observă o serie de inflexiuni modulatorii din cromaticul moale al glasului în scara diatonică, pentru ca, mai apoi, să intre în lucrare ftoara *zygos*. Aici trebuie să menționăm că autorul se abate de la cutumele teoretice, deoarece pune semnul pe treapta *ga* (*fa*), nu pe *di* (*sol*), după cum se obișnuiește. De aici și mărturia pe *ga* cu scăunașul ce indică scara ftoarei amintite. Mai remarcăm intervalul *ga-ke ifes* (*fa-lab*), care aduce aminte de mai des întâlnitul *di-zo ifes* (*sol-sib*). Mai departe, din scara lui *zygos* sau *muștaar*, compozitorul face o trecere în scara diatonică, unde *di* primește *ifes*, iar, în final, se trece în scara

⁴⁷⁹ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 1, p. 352-353.

cromatică a plagalului glasului al II-lea, schimbând intervalele tetracordului inferior *ni-ga*. Exemplul b), fragment din slujba Sf. Ioan Iacob de la Neamț,⁴⁸⁰ scoate în evidență lucrarea ftoralei *nisabur* sau *kliton*, compozitorul introducându-o și printr-o formulă melodică specifică. Este mai mult o inflexiune în scara diatonicului dur, urmată imediat de o modulare în scara cromaticului dur care se formează prin lucrarea ftoralei *nenano* pusă pe treapta *ga* (*fa*). Al treilea exemplu, din slujba Sf. Ier. Grigorie Dascălul,⁴⁸¹ ilustrează modulațiile din genul cromatic moale în cel diatonic, ce au loc aproape la fiecare început de frază. Interesant este faptul că prima frază ce cadențează pe baza glasului al II-lea primește ftoraua specifică ehului, însă, imediat după mărturie, se modulează încă o dată în scara diatonică prin ftoraua pusă pe *ni superior*. Mai mult, în acest context, Barbu-Bucur introduce o formulă melodică, mai rar întâlnită pe paleta de *thesis*-uri, ce cadențează pe *pa superior* (*re*²). Cu toate că această treaptă nu este străină de cadențele întâlnite în ehul al II-lea, scăunașul indică scara diatonică, nu cea cromatică. Fragmentul se încheie cu o frază alcătuită în scara cromaticului dur, ce finalizează printr-o cadență perfectă pe treapta *di*. Trebuie să specificăm faptul că, cel mai adesea, deși compozitorul folosește ftoraua *nenano*, aceasta nu se regăsește în componența mărturiilor, ci cea specifică glasului al II-lea, indicând scara cromaticului moale.

Relația dintre text și melos este adesea subliniată prin modulații în nuanța dură a genului cromatic, iar discursul melodic descrie o curbă descendentă până în plagalul calculat de la baza *di*, adică pe *ni* (*do*). Adesea, cuvintele fac referire la lupta împotriva diavolului sau asceza care despătimеște, distrugându-se astfel influența malefică. Pe de altă parte, nu numai prin ftoraua *nenano*, realizează compozitorul trecerea în cromaticul dur specific plagalului glasului al doilea, ci și prin *nisabur*, de pildă, atunci când textul vorbește despre biruința împotriva demonilor.



Exemplu nr. 35: Fragmente melodice cu valențe retorice

⁴⁸⁰ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 3, p. 372.

⁴⁸¹ *Idem*, p. 159.

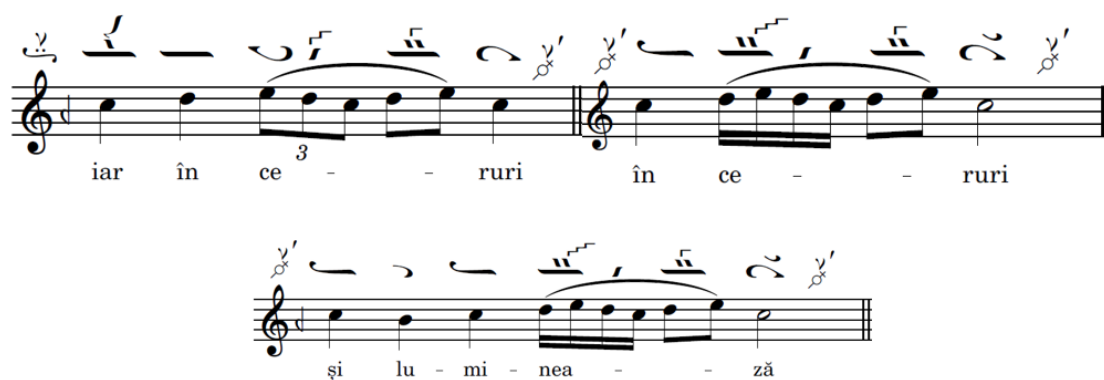
Primele două portative sunt interesante nu numai din perspectiva valențelor retorice, ci și datorită manierei în care discursul melodic este condus. De pildă, prima modulație se face prin fto-
raua *agem*, ce indică intervalul enarmonic dintre *ke-zo* (*la-si*), iar formula cadențează pe treapta *ga*. De aici, datorită lucrării fto-
ralei *nenano*, se trece în scara cromatică a glasului al VI-lea, însă introdu-
cerea fto-
ralei *nisabur*, calitatea intervalelor se schimbă, deoarece între *pa-vu* nu mai este triimitonul
specific scării plagalului II, dat fiind că sunetul *pa* primește *diez*. După o cadență imperfectă pe *ga*
(*fa*), iarăși se folosește lucrarea fto-
ralei *nenano*, conturul melodic urmându-și cursul firesc printr-o
formulă cadențială imperfectă pe noul centru modal al glasului, pe baza *ni* (*do*).

Trecând din registrul macabrului în cel al biruinței sau al experienței luminii taborice, Sebas-
tian Barbu-Bucur expune în plan auditiv și subliniază ideile menționate printr-o direcționare ascen-
dentă a discursului melodic. Din fragmentul expus mai jos, se poate observa cum compozitorul a
sugerat urcarea spre Taborul rugăciunii printr-o formulă cadențială pe *ni superior* (*do*²), iar ideea de
a fi învăluit de lumina necreată și de harul lui Dumnezeu a fost subliniată printr-o extensie înspre
acut a ambitusului către *ga superior* (*fa*²), însă fto-
raua specifică glasului al VIII-lea pusă pe *ni superior*
(*do*²) schimbă calitatea intervalelor și modul de construire al scării. Teoretic, glasul al II-lea ar putea
fi privit ca o serie de difonii alăturate, fapt care generează difonia *pa superior-vu ifes superior-ga su-
perior*, dar, în noul context modal, *pa* este atras de *vu natural*. Ideea de *lumină* mai este evidențiată
și de schimbarea scării, care din cromaticul moale al glasului al II-lea a trecut în diatonicul de nuanță
moale specific plagalului glasului al IV-lea.



Exemplu nr. 36: Fragment melodic cu rol retoric (registrul acut)

Planul ceresc, în aceste stihiri, este scos în evidență de compozitor prin conducerea melosului
în zona acută a glasului al II-lea și printr-o cadență imperfectă pe *ni superior* (*do*²), însă nu neapărat
și prin schimbarea genului scării, cum a fost în cazul prezentat anterior.



Exemplu nr. 37: Fragmente melodice cu cadență în registrul acut

Rezultatele cercetării prezentate în rândurile de mai sus permit câteva concluzii. În primul rând, compozitorul Sebastian Barbu-Bucur vădește o reală abilitate în a rămâne în sfera tradiției psaltice prin utilizarea formulelor specifice glasului. Totuși, din anumite rațiuni – retorice, cel mai adesea – melurgul introduce modulații prin trepte ce fac notă discordantă cu ceea ce paradosesc cărțile de teorie a muzicii ecleziastice. Din paletile de formule expuse anterior, se evidențiază o preferință pentru cele ce fac cadențe imperfecte pe baza glasului și pe *ni superior*, alături de care se mai pot menționa cele perfecte pe *di (sol)* și pe *ni inferior (do)*. De asemenea, analiza stihirilor revelează o preferință evidentă pentru registrul acut al glasului, extinzând melosul până în *vu superior* sau până în *ga superior*. Reamintim aici progresia formulelor ce cadențează pe treptele *di-ni superior-pa superior-ni superior-di*, foarte des întâlnită în cuprinsul stihirilor alcătuite în glasul al II-lea. În ceea ce privește modulațiile, putem nota că autorul se folosește de această tehnică prin care dorește să dea mai multă culoare melosului, de foarte multe ori și, mai ales, atunci când textul imnografic o cere. Prin urmare, de aici și generozitatea cu care muzica potențează ideile poetice ale cuvintelor. Într-un mod foarte abil, părintele arhidiacon, dovedind și o imaginație muzicală deosebită, găsește formule melodice potrivite prin care să sublinieze dramatismul morții sau al ispitelor diavolești, ori experiența harului divin și a luminii necreate.

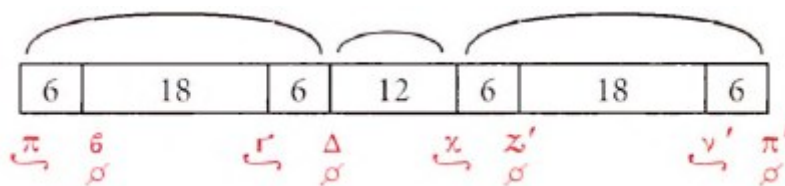
2.1.2.4. Glasul VI⁴⁸²

Înainte de a trece în revistă rezultatele cercetării, este necesară o prezentare generală a specificităților glasului al VI-lea, precizând câteva caracteristici pe care teoreticienii le-au considerat a fi fundamentale atunci când este abordat un eh, și anume: „apihima, scară, sunetele dominante și treptele cadențiale.”⁴⁸³ Glasul al VI-lea sau plagalul glasului al II-lea este un mod ce face parte din categoria

⁴⁸² Rezultatele prezentate în acest subcapitol au fost comunicate în cadrul Conferinței Internaționale de muzică și muzicologie pentru studenți „Music in Progress” desfășurată la Cremona, Italia, în perioada 18-20 aprilie 2023. Lucrarea redactată în limba engleză este intitulată *Romanian Psaltic music between tradition and innovation: analysis regarding the second plagal Echos mirrored in Archdeacon Sebastian Barbu-Bucur's compositions* și se află în curs de publicare.

⁴⁸³ Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 145.

cromaticului dur, ceea ce înseamnă că intervalele componente ale tetracordului sunt: „semiton diatonic, triimiton și semiton cromatic.”⁴⁸⁴



Exemplu nr. 38: Scara glasului al VI-lea⁴⁸⁵

În imaginea de mai sus, se poate scara întrebuițată de stihirile alcătuite în cadrele acestui stil. După cum se poate observa, scara glasului al VI-lea este formată din două tetracorduri, *pa – di (re-sol)* și *ke – pa' (la-re²)* unite printr-un ton de legătură, *di – ke (sol-la)*. Diaconul Grigore Panțiru a tradus această scară și în numărul de secțiuni din care este format un tetracord: 7-18-3, iar tonul de legătură are 12 secțiuni, echivalentul secunde mari.⁴⁸⁶

În ceea ce privește sunetele dominante ale acestei scări, Chrysanthos de Madytos scrie în cartea sa, *Mega Theoretikon*, că acestea sunt *pa (re)*, *di (sol)* și *ke (la)*⁴⁸⁷, iar Georgios Konstantinou specifică mai multe trepte: „Glasul are ca trepte principale (îndeosebi în cântările papadice): Pa, Ga, Ke și Pa superior, dar și Pa, Di, Zo superior și Pa superior, când melodia urcă în trifonie (de obicei, în cazul cântărilor stihirarice).”⁴⁸⁸ Situația treptelor cadențiale caracteristice acestui eh devine mai nuanțată în cărțile de teorie odată ce consultăm cărțile de teorie mai noi. Astfel că, după ce am luat în considerare fiecare *theoretikon* din spațiul românesc la care am avut acces, adăugând la acestea *Mega Theoretikon*-ul scris de episcopul Chrysanthos de Madytos, deci un total de 11 surse bibliografice⁴⁸⁹, am putut observa că cele mai recente cărți de teorie oferă mai multe sunete pentru cadențele imperfecte decât celelalte. Astfel, conform acestora, în ceea ce privește cadența perfectă, există un consens în toate cele 11 variante, și anume treapta *pa (re)*, baza glasului. Cadențele finale se fac pe baza

⁴⁸⁴ Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 258.

⁴⁸⁶ G. Panțiru, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁸⁷ Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁸⁸ Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁸⁹ Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, translated by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010, p. 167; Macarie Ieromonahul, *Theoretikon*, Viena, 1823; Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Tipografia proprie, București, 1945, p. 128; Nicolae Severeanu, *Curs elementar de musica orientală (bisericească)*, Tipografia Alessandru Georgescu, Buzău, 1900, p. 28; Ioan Zmeu, *Extract din teoria muzicii eclesiastice*, Tipografia Cărilor Bisericești, București, 1903, p. 13; Ion Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia Cărilor Bisericești, București, 1923, p. 55; Grigore Panțiru, *Notația și ehurile bizantine*, Editura Grafoart, București, 2021, p. 239; Prof. Nicolae Lungu, Pr. Prof. Gr. Costea, Prof. I. Croitoru, *Gramatica muzicii bisericești „psaltice”*, f. ed., București, 1997, p. 95; Pr. Lect. dr. Stelian Ionașcu, *Teoria muzicii psaltice pentru Seminariile Teologice și școlile de cântăreți*, Editura Sophia, București, 2006, p. 136-138; Georgios Konstantinou, *op. cit.*, vol. I, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012, p. 258; Prof. Protopsalt Laurențiu Truță, *Theoretikon: Suport de curs online teoretic și practic de muzică psaltică unit cu Antologhion – Repertoriu de bază al cântărilor de la strană și Podobiile cu aplicații în Metrica Bizantină*, vol. 1, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2020, p. 316.

glasului, iar unele surse consemnează și treapta *di (sol)*. În ceea ce privește cadențele imperfecte, treptele *di (sol)* și *ke (la)* sunt cele mai des amintite, iar în ultimele două cărți de teorie li se adaugă acestora următoarele trepte: *ga (fa)*, *zo' (si)* și *pa' (re²)*. Unele dintre aceste trepte sunt rezultatele unor modulații ce au loc în tetracordul superior, după cum vom vedea la momentul expunerii rezultatelor referitoare la modulații.

Consultând conținutul volumelor, am catalogat un total de 114 stihiri alcătuite în glasul al VI-lea, dintre care 41 sunt stihiri doxastice și 24 theotokice, la care se adaugă 43 de stihiri idiomele. Pe lângă acestea, am întâlnit doar 10 stihiri automele, al căror melos urmează calapodul structural al podobieii *Toată nădejdea*, împărțind scara glasului al II-lea și treptele cadențiale specifice. Pentru cercetarea de față, mi-am concentrat atenția asupra stihirilor idiomele, doxastice și theotokice, eșantionul de analiză însumând un total de 108 stihiri.

Tabel nr. 4: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al VI-lea

Glas	Tropare	Idiomele			Automele
		Stihiri	Slavă	Și acum	
6		43	41	24	10

În toate cele 108 stihiri analizate, se întâlnesc formule melodice cadențiale pentru toate treptele menționate, ba mai mult, apar trepte atipice, introduse prin modulații, cum ar fi *ni (do)* sau *di (sol)* în octava mică. Există o preferință pentru treapta *di (sol)* în cazul cadențelor imperfecte, iar treapta *ke (la)* este utilizată uneori cu rol de cadență perfectă, datorită modulației după principiul roții, adică prin mutarea centrului modal de pe baza glasului pe treapta a cincea. În unele situații, părintele Sebastian Barbu-Bucur utilizează formule melodice cadențiale imperfecte pe baza glasului, pe *pa (re)*. Cu privire la cadențele finale, există o anumită preferință pentru *finalis*-urile pe treapta a IV-a, și anume pe *di (sol)*, cu precădere în cazul stihirilor *doxastice* și *theotokice*.

Tot în acest segment al lucrării, trebuie precizate câteva detalii referitoare la ambitusul cântărilor alcătuite de Sebastian Barbu-Bucur, căci acestea ne pot oferi câteva indicii cu privire la destinatarul acestor compoziții. Iar această abordare nu este singulară, căci există cercetători care, observând anumite tipare ale ambitusurilor unor cântări alcătuite de psalții-compozitori, au dedus în ce registru vocal se încadrau, deoarece aceștia trebuiau să fie capabili să interpreteze ceea ce cântau. De pildă, părintele Ion Isăroiu, preocupându-se de personalitatea și creația compozitorului de muzică psaltică Ghelasie Basarabeanu, a observat că o bună seamă dintre cântările sale sunt alcătuite folosind registrul mediu și acut al scărilor, de aici posibilitatea ca acesta să fi fost tenor.⁴⁹⁰ După cum am mai spus anterior, ambitusul extins arată, atât cultura vocală a compozitorului, cât și pretențiile sale față de psalții ce urmează să abordeze acest repertoriu.

⁴⁹⁰ Ion Isăroiu, *Ghelasie Basarabeanu: personalitate marcantă a muzicii bizantine*, Editura Universității Pitești, Pitești, 2008, p. 31.

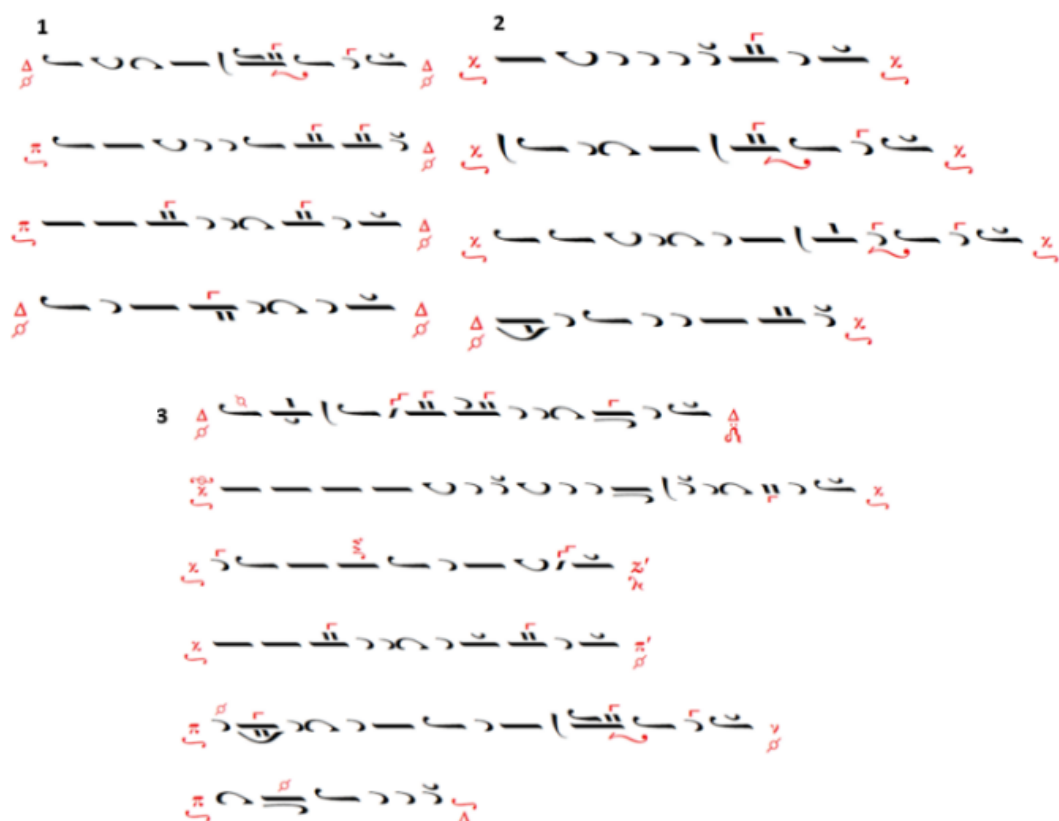
În cazul stihirilor analizate pentru lucrarea de față, discursul melodic se desfășoară adesea în registrul mediu spre acut, cu extensii în cel grav, în anumite situații. Ambitusul cel mai întâlnit se încadrează în limitele unei none sau decime, însă, în cazul unor stihiri mai ample, de pildă doxastikia de la vecernia Sf. Voievod Neagoe Basarab,⁴⁹¹ ambitusul este mult mai extins, pornind de la treapta *di (sol)* din octava mică și ajungând până pe sunetul *ga (fa)* din octava a doua, deci aproape două octave, utilizând astfel aproape întreaga scară teoretică a disdiapazonului. Revenind la discursul melodic alcătuit de părintele Sebastian Barbu-Bucur, putem afirma că acesta este unul treptat, fără salturi mari, cu excepția anumitor situații când dorește o schimbare rapidă de registru. În acel context, compozitorul folosește salturi de septimă, octavă sau nonă, dar pe care, din motive pedagogice sau de a înlesni gândirea intervalică, notează deasupra neumei vocalice litera grecească potrivită pentru noul sunet. Totodată, experiența dirijorală se vedește prin notarea isonului atunci când melosul cere aceasta, mai precis atunci când se modulează. Un alt detaliu ce dovedește o cunoaștere temeinică a tradiției psaltice și a ehurilor bizantine este acela că isonul notat nu are o funcție armonică în relație cu monodia alcătuită. Așadar, „isonul, în ciuda faptului că ei coexistă cu melodia, este o «subglăsuire» a bazei glasului de început sau a diferitelor glasuri ce se succed pe parcursul melodiei”.⁴⁹²

Împărțirea materialului sonor al stihirilor analizate, a relevat faptul că există cântări formate din două secțiuni și mai multe fraze și alte cazuri de stihiri, în special doxastikii sau theotokii, care sunt formate din șapte secțiuni.⁴⁹³ În acest segment al lucrării de față, putem expune cele mai utilizate formule melodice pe treptele de cadență imperfectă, într-o variantă standard, dispunând exemplele în trei mari coloane.

⁴⁹¹ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 1, p. 267-269.

⁴⁹² G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 368.

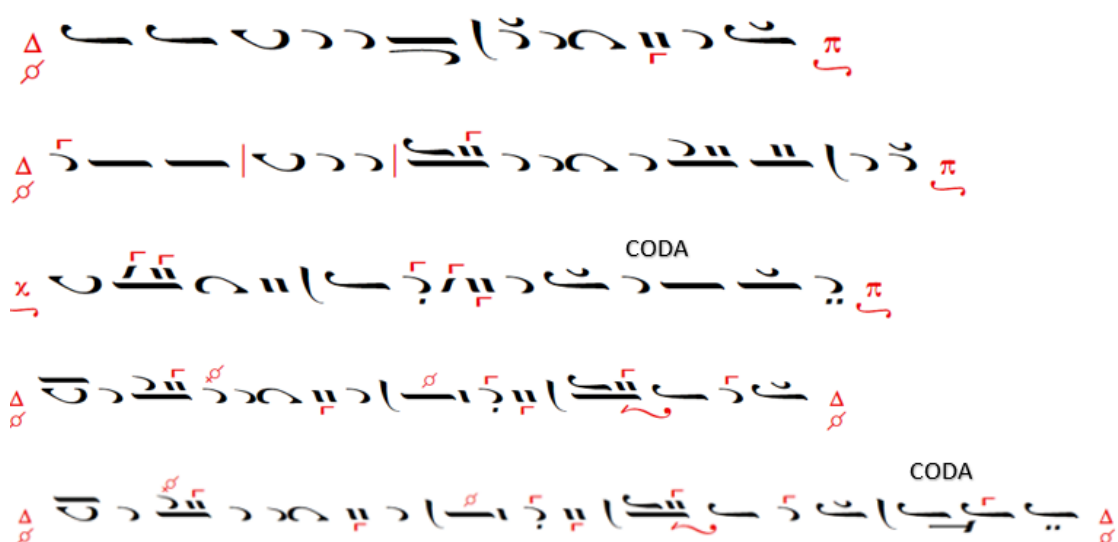
⁴⁹³ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 2, p. 128.



Exemplu nr. 39: Formule cadențiale imperfecte

Așadar, în coloana 1, sunt date ca exemplu patru dintre cele mai utilizate formule ce cadențază pe treapta *di* (*sol*). La acestea se adaugă mici variații ritmico-melodice în funcție de silabele cuvintelor care sunt sub aceste formule. În coloana 2, sunt formule melodice pe treapta a V-a a glasului al VI-lea, pe sunetul *ke* (*la*). Față de cele amintite în prima coloană, acestea sunt utilizate mai rar de Sebastian Barbu-Bucur, iar în cărțile vechi de teorie, treapta *ke* (*la*) era amintită rareori.

În coloana 3, am exemplificat *thesis*-urile ce cadențază pe trepte atipice, și ele sunt rezultatele unor modulații și au, adesea, un important rol în sublinierea unor idei poetice exprimate în textul imnografic. Cadențele pe treptele *di* (*sol*) și *zo'* (*si*) din această ultimă coloană sunt specifice glasului IV Aghia, și sunt des întâlnite în literatura psaltică. Formula cadențială pe treapta *ke* (*la*), deși are un contur melodic asemănător cu cea a cadenței perfecte pe baza glasului, după cum vom vedea, este utilizată cu rol de cadență imperfectă, și doar în situația în care textul se încheie cu punct, se consideră cadență perfectă.

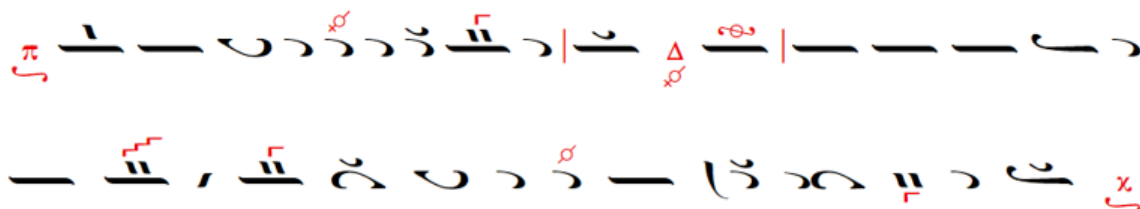


Exemplu nr. 40: Formule cadențiale perfecte

În imaginea de mai sus, am ilustrat formulele melodice cu rol de cadență perfectă pe baza modulului și finală pe treptele *pa* (*re*) și *di* (*sol*). Primul exemplu din coloană este o formulă cadențială perfectă pe centrul modal al glasului al VI-lea, în varianta sa nesupusă variației. De regulă, variațiile ritmico-melodice se produc în incipitul și zona mediană a formulei, *clausula* rămânând, de cele mai multe ori, intactă în ceea ce privește desenul melodic. Cadențele finale pe treapta *di* (*sol*) au cele mai multe ocurențe în stihirile analizate alcătuite de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur. Acestor formule cadențiale finale li se mai adaugă, în anumite stihiri, o *coda*, ce are un rol precis în dinamica liturgică a serviciului religios.

Stihirile alcătuite în glasul al VI-lea ne oferă posibilitatea de a observa un spectru foarte larg în ceea ce privește modulațiile introduse de părintele Sebastian Barbu-Bucur, deoarece acesta utilizează mai multe tipuri de modulații mai extinse sau mai restrânse la nivelul extensiei și cât mai variate. În cadrul stihirilor supuse analizei, sunt introduse modulații aproape în fiecare stihiră, cazurile în care să nu existe cel puțin una/stihiră sunt foarte izolate și au legătură, de regulă, cu extensia mică a textului imnografic. Însă, părintele Sebastian Barbu-Bucur apelează de foarte multe ori la categoria inflexiunilor modulatorii, mai precis, arătând o preferință pentru modulații de scurtă durată din genul cromatic în genul diatonic, cu precădere în tetracordul superior. De pildă, doar în primul volum de cântări care cuprinde 48 de stihiri compuse în glasul VI stihiraric, arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur utilizează 152 de inflexiuni modulatorii, dintre care 118 în scara genului diatonic, și 48 de modulații, dintre care 27 după principiul roții și restul ca rezultate ale unor modulații mai extinse, ca de exemplu, prin trecerea dintr-un glas în altul, cu precădere din glasul VI în glasul IV aghia.

Prin aceasta, păstrează legătura cu ceea ce au afirmat predecesorii săi cu privire la caracterul diatonic, introdus prin modulație, al celui de-al doilea tetracord în cazul glasului al VI-lea⁴⁹⁴. Despre această modificare diatonică a intervalelor din cel de-al doilea tetracord, arhidiaconul Răzvan-Constantin Ștefan afirma că „din aceste împletiri ale liniilor melodice cu cele diatonice, rezultă caracterul specific al melodicii ehului II plagal, care stă sub semnul contrastului clar-obscur și al fondului întunecat pe care sunt presărate pete de lumină”⁴⁹⁵.



Exemplu nr. 41: Fragment cu inflexiuni modulatorii succesive

În exemplul muzical de mai sus, preluat din stihira după Evanghelie de la utrenia celebrată în cinstea Sfinților Mucenici de la Niculițel, Zotic, Atal, Camasie și Filip⁴⁹⁶, se poate vedea modul în care compozitorul a ales să împletească două tipuri de modulații sau, mai precis, a utilizat o inflexiune modulatorie în cadrul aceluiași gen, prin utilizarea ftoralei *zygos* – în fraza a doua a celei de-a treia secțiuni – respectiv, o modulație după principiul roții, prin permutarea centrului modal de pe baza glasului pe treapta a V-a în fraza a treia din aceeași secțiune.

În prefața *Bazului teoretic și practic al muzicii bisericești*, Anton Pann atrăgea atenția asupra discordanței dintre melos și cuvânt în traduceri muzicale de secol XIX⁴⁹⁷, subliniind astfel necesitatea existenței unei relații de congruență între semnificația cuvântului și redarea acestuia în planul muzical. De pildă, cuvintele ce sugerează înălțimea sau măreția lui Dumnezeu, cerul sau planul paradisiac pot fi evidențiate printr-un *thesis* care se desfășoară în registrul acut, iar cuvintele care fac referire la planul material sau la păcate, pot fi redade muzical prin formule melodice ce cadentează în registrul grav.

De această practică a ținut cont întru totul compozitorul Sebastian Barbu-Bucur în alcătuirea monodiilor sale, astfel că întâlnim adesea formule melodice cu valențe retorice, menite să sublinieze anumite cuvinte în planul muzical. Din stihirile analizate se poate observa că anumite cuvinte se pretează acestui procedeu, de exemplu cuvintele care ilustrează planul ceresc, măreția lui Dumnezeu, înălțimea duhovnicească a sfinților sau bucuria sunt scoase în relief de compozitor printr-un melos care se desfășoară în planul mediu spre acut. Pe de altă parte, idei precum închinarea la idoli

⁴⁹⁴ Ion Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 56; Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura Grafoart, București, 2021, p. 242; Pr. Stelian Ionașcu, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁹⁵ Răzvan-Constantin Ștefan, *op. cit.*, p. 341.

⁴⁹⁶ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 3, p. 44.

⁴⁹⁷ Anton Pann, *op. cit.*, p. XXXVI.

sau suferințele mucenicești sunt ilustrate melodic prin formule melodice cadențiale în registru grav. Din motive ce țin de extensia limitată a lucrării de față, vom da doar câteva exemple, care să susțină cele afirmate mai sus, cu mențiunea că aceste formule melodice sunt des întâlnite în cele trei volume de cântări alcătuite de Sebastian Barbu-Bucur.

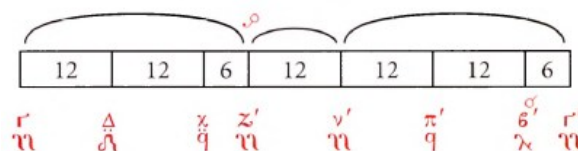
The image shows two musical examples. The first example is for the phrase "Ma re ești, Doam ne și mi nu nat". It features a melodic line with a final cadence marked by a red 'Δ' symbol. The second example is for the phrase "de în chi na rea i do leas că", also showing a melodic line with a final cadence marked by a red 'Δ' symbol. Both examples include the lyrics in Romanian and a corresponding musical staff with notes and rests.

Exemplu nr. 42: Fragmente melodice cu rol retoric (acut-grav)

În imaginea de mai sus sunt patru exemple muzicale ce ilustrează cele enunțate mai sus, astfel că în coloana din stânga sunt redată două formule melodice cadențiale în dublă notație.⁴⁹⁸ După cum se poate observa, melodia este conturată în registrul acut în ambele cazuri, utilizând o cadență imperfectă pe treapta *pa'* (*re*²). În coloana din dreapta, am extras două formule melodice⁴⁹⁹ care cadențează pe sunetul *di* (*g*) în octava mică, însă în contextele lor, au rol cadențial diferit: în primul exemplu – vorbind despre „închinarea idolească” fraza se încheie cu o virgulă, deci avem o cadență imperfectă; în cel de-al doilea caz – unde se ilustrează textul „de sabie ai fost lovit”, fraza se încheie cu punct, *thesis*-ul dobândind astfel rol de cadență perfectă.

2.1.2.5. Glasul al III-lea

Glasul al III-lea median, cel care face subiectul prezentei cercetări, se întrebuințează în cazul cântărilor alcătuite în stilul irmologic sau stihiraric.⁵⁰⁰ Baza glasului este în *ga* (*fa*), iar treptele dominante sunt *ga* (*fa*), *ke* (*la*) și *pa* (*re*). Cadențele imperfecte se fac pe *ke* (*la*), cele perfecte pe *pa* (*re*), iar cele finale pe treapta *ga* (*fa*).⁵⁰¹



Exemplu nr. 43: Scara glasului al III-lea⁵⁰²

⁴⁹⁸ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 1, p. 149; Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 2, p. 81.

⁴⁹⁹ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 1, p. 316, 213.

⁵⁰⁰ G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁰¹ Chrysanthos Madytos, Chourmouzos Chartophylax, Konstantinos Terzopoulos, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰² G. Konstantinou, p. 176.

Stihirile alcătuite în glasul al III-lea sunt foarte variate, încadrându-se în sfera mai multor genuri imnografice. În cele trei volume de cântări alcătuite de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur am găsit 74 de cântări, iar marea majoritate a stihirilor compuse sunt sedelne, condace, luminânde și troparele sfinților.

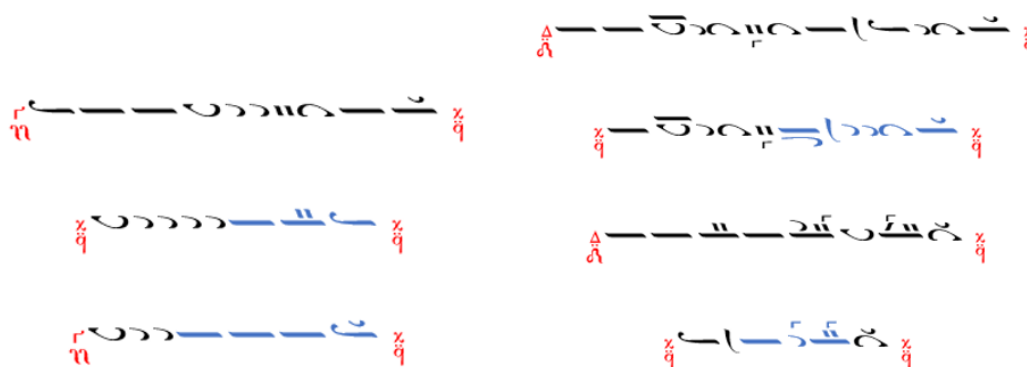
Tabel nr. 5: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al III-lea

Glas	Tropare	Idiomele			Automele
		Stihiri	Slavă	Și acum	
3	5	7	2	3	7

Acestea se regăsesc în cuprinsul slujbei vecerniei mici, mari și utreniei. În ceea ce privește stilul stihiraric scurt, regăsim stihirile kekragariei de la vecernia mare a Sf. Ier. Antim Ivireanul, slava și theotokia litiei pentru Sf. Ier. Grigorie Dascălul. Revenind la cântările de la slujba utreniei, de regulă, în cazul sedelnelor, acestea sunt alcătuite după podobiile: *Fecioara astăzi*, *De frumusețea*; iar luminânda este compusă după modelul podobiei *Cercetatu-ne-ai pe noi*. Așadar, dacă ar fi să facem o sumă a stihirilor alcătuite în stihiraricul scurt, notăm opt strofe, șase din primul volum și două din ultimul. Dacă ar fi să tratăm cu multă acribie împărțirea genurilor imnografice în subgenurile monodiei bizantine, doar stihirile kekragariei s-ar încadra în stihiraricul scurt și stihirile doxastice și theotikiile, adică patru în total, s-ar încadra în stihiraricul concis-melismatic. La acestea se adaugă stihirile din cadrul vecerniei mici, de regulă având o întindere redusă. Patru strofe după *Doamne strigat-am*, alcătuite după melodia podobiei *Crucii Tale ne închinăm*, și o theotokie de la stihoavna vecerniei închinată Sf. Mucenici de la Niculițel. Condacele, luminânde, sealele se încadrează în stilul irmologicului scurt. Datorită faptului că numărul stihirilor ce se încadrează în stilul stihiraric este foarte restrâns și pentru că, totodată, o parte din acestea sunt automele, fiind alcătuite după modelul troparului *Să se veselească cele cerești*, vom prezenta rezultatele analizei separat.

Stihirile kekragariei de la vecernia Sf. Ier. Antim Ivireanul sunt în număr de patru, iar prima observație ce se poate face este legată de ambitusul cântărilor, fiecare încadrându-se în limitele unei none, *ni-pa'* (*do-re*²). Prezența cadențelor pe *ni* (*do*), face ca acest glas să fie paramedian, nu median. Discursul melodic are un mers treptat, fără salturi mari care să rupă curgerea firească a melosului. La nivel diastematic, intervalul cel mai mare este de o septimă mică, *pa-zo ifes* (*re-sib*). Tot aici, menționăm că raportul este de un timp/silabă, doar în *clausula* formulei melodice o silabă primește doi timpi. Fiecare stihiră este precedată de un stih ce cadențează pe treapta *pa* (*re*), deci în zona mediană a glasului al III-lea, o marcă a stihiraricului. De asemenea, tot la nivelul discursului melodic, remarcăm prezența barelor de măsură care indică trecerea din ritmul binar în cel ternar. La acestea se adaugă și notarea pauzelor de un timp, acestea fiind relevante în împărțirea melosului în fraze sau secțiuni.

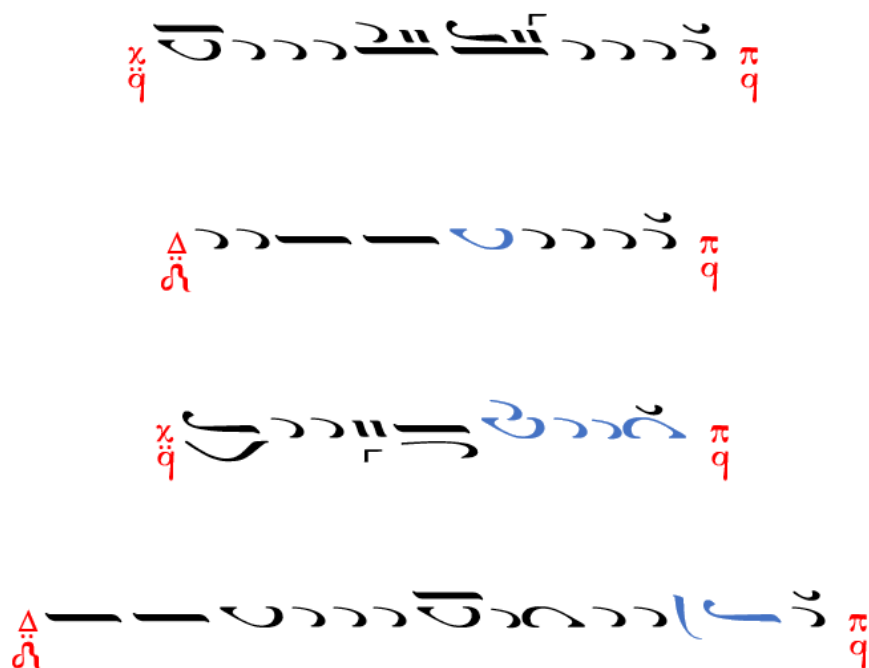
La nivelul *thesis*-urilor, Sebastian Barbu-Bucur se folosește de formulele melodice ce se încadrează, mai curând, în sfera irmologicului scurt decât a stihiraricului scurt. Cu toate acestea, păstrează treptele cadențiale specifice glasului al III-lea inferior median, pe care le-am precizat în rândurile de mai sus. Ponderea cea mai mare o au formulele ce fac o cadență imperfectă pe treapta *ke* (*la*), fiind urmate de cadențele perfecte pe *pa* (*re*). De asemenea, tot aici menționăm întrebuințarea *thesis*-urilor ce cadențează în paramedian, pe *ni* (*do*). Cadențele finale sunt făcute pe baza glasului, pe *ga* (*fa*), având, aproximativ, același contur melodic.



Exemplu nr. 45: Formule cadențiale imperfecte pe treapta *ke* (*la*)

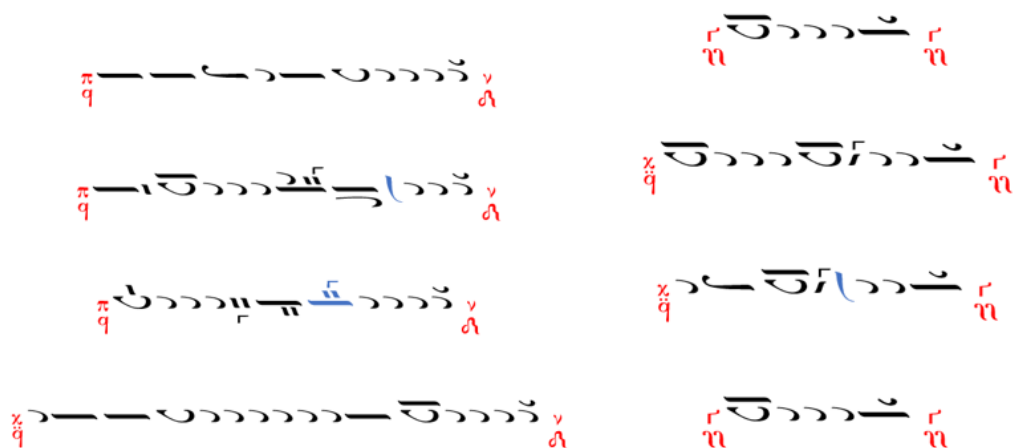
În imaginea de mai sus se regăsesc formulele melodice pe difonia glasului al III-lea median, indicând o cadență imperfectă pe treapta *ke* (*la*). Am notat cu albastru variațiile la nivel ritmic și diastematic, însă conturul melodic al melosului este, în mare parte, asemănător. În ceea ce privește ortografia, nu se pot ridica obiecții. Autorul notează cu multă minuțiozitate fiecare eveniment sonor, însă nu în detrimentul tradiției autentice. Se observă o utilizare sporită a neumelor diastematice, prin aceasta înțelegând că melodul a dorit să consemneze redarea exactă a formulei, lăsând loc de minimale interpretări personale ale psaltului.

Melosul *thesis*-urilor ce sunt utilizate pentru a marca o cadență perfectă pe treapta *pa* (*re*) poate fi descris ca având un contur descendent treptat până la intervalul de cvartă perfectă, *di-pa* (*sol-re*), ce are loc în *clausula* formulei. La acestea se adaugă mici variații la nivel ritmic. Ultimul exemplu din coloana de mai jos ilustrează introducerea *variei* și întârzierea lui *vu* (*mi*) spre *pa* (*re*), aici fiind locul unei silabe accentuate, ce primește trei timpi, față de doi, cum este în cazul celorlalte variante.



Exemplu nr. 46: Formule cadențiale perfecte pe treapta pa (re)

Același mers melodic descendent, de data aceasta în paramedian, poate descrie melosul *thesis*-urilor ce cadențiază pe treapta *ni* (*do*). Acestea apar rar în cuprinsul celor patru stihiri analizate. Discursul melodic se finalizează pe baza ehului, pe sunetul *ga* (*fa*), formula fiind foarte asemănătoare, cu mici diferențe la nivelul ritmic și al ornamentației.



Exemplu nr. 47: Formule cadențiale pe treapta ni (do)

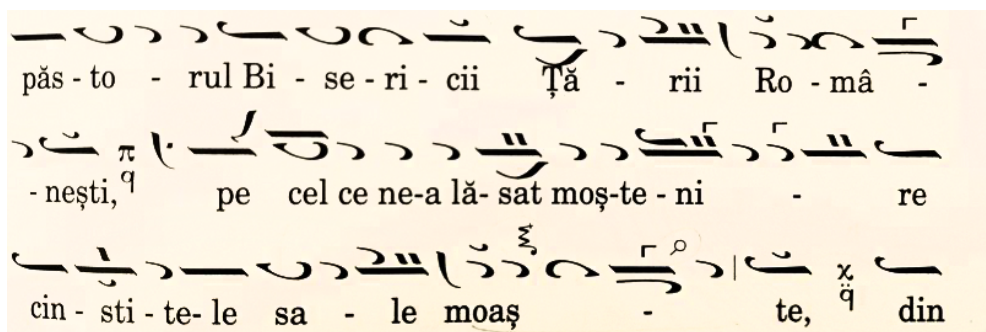
În stihirile analizate întâlnim o singură modulație din glasul al III-lea în plagalul glasului al II-lea, în sintagma *pe Care roagă-L*, prin notarea ftoalei *nenano* pe treapta *ga* (*fa*), formula având un mers descendent treptat până pe sunetul *ni* (*do*), melosul reintrând în glasul de bază prin ftoarea specifică ehului al III-lea, trecută pe sunetul *ga* (*fa*).



Exemplu nr. 48: Inflexiune modulatorie prin ftoraua nenano pe cuvântul roagă-L⁵⁰³

Slava litiei ce se săvârșește în cadrul vecerniei mari închinată Sf. Ier. Grigorie Dascălul este mai elaborată melodic decât stihirile prezentate mai sus. Atât *slava*, cât și *theotokia*, sunt precedate de stihurile rediate integral cu melos, cadențând în median. În cele ce urmează, ne vom opri atenția asupra stihirei doxastice, care este alcătuită îmbinând formule melodice specifice stilului irmologic scurt cu cele ale stihiraricului scurt. Deși indicația mărturie sugerează scara diatonicului dur, remarcăm în debutul discursului melodic prezența ftoralei *agem*, ceea ce face ca melosul să se desfășoare în granițele enarmonicului. Ambitusul cântării este mai extins decât în cazul stihirilor de după *Doamne strigat-am*, limitele fiind *ni-vu superior* (*do-mi*²).

Sebastian Barbu-Bucur concatenează mai multe formule melodice ce cadențează pe trepte ce nu sunt de regulă utilizate în glasul al III-lea inferior median, cum ar fi *ni superior* (*do*²), *di* (*sol*) sau *ga* (*fa*), aceasta din urmă fiind rezervată cadenței finale. Trebuie precizat că anumite cadențe nu sunt semnalate prin mărturia specifică, ci intră în corpusul unei formule melodice mai extinse. Formulele ce se finalizează în baza glasului sunt urmate de o pauză de un timp, sugerând o cadență perfectă. Pe de altă parte, introducerea acestor trepte indică o modulație în sfera plagalului IV trifonic, cu care are în comun baza glasului, *ga* (*fa*), și cadențe pe treptele *di* (*sol*) și *ni* (*do*). În cuprinsul acestei stihiri, întâlnim o singură formulă melodică care cadențează pe treapta *pa* (*re*), fiind urmată de un *thesis* mai extins pe care îl regăsim și în paleta de formule specifică plagalului glasului I, în stilul stihiraric scurt. Cu ajutorul acesteia, autorul extinde ambitusul cântării până la *vu superior* (*mi*²) din zona acută a disdiapazonului. Se remarcă în *clausula* formulei mobilitatea sunetului *zo* (*si*), care în coborâre este natural, prin lucrarea ftoralei specifice ehului plagalului al III-lea, iar la revenire primește un *ifes*, devenind *zo ifes* (*sib*).



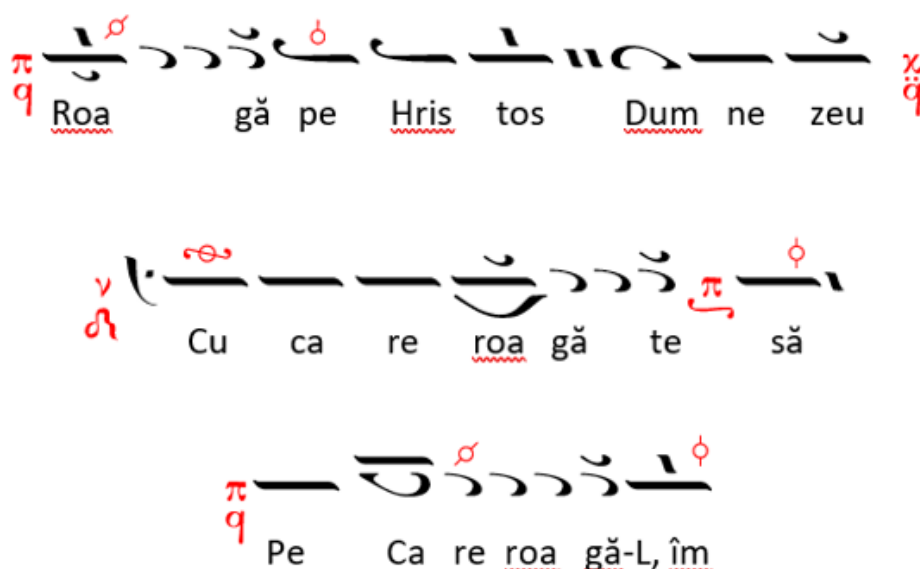
Exemplu nr. 49: Mobilitatea treptei *zo superior* (*sib*)⁵⁰⁴

⁵⁰³ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 1, p. 310.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, vol. 3, p. 137.

În general, formulele ce cadențează pe treapta *ke* (*la*) se încadrează în categoriile celor prezentate mai sus. Tot așa și în cazul cadențelor în paramedian. Deși, în mod obișnuit, nu se întâlnesc cadențele perfecte pe baza glasului în cuprinsul cântării, cele care se regăsesc în discursul melodic analizat au același desen melodic cu formula cadențială finală.

În cazul stihirilor de după *Doamne strigat-am* sau de la stihoavnă, modulațiile sunt rare. Însă, în majoritatea cântărilor alcătuite în glasul al III-lea, atunci când apare în textul imnografic îndemnul *roagă-te* sau alte forme ale cuvântului în aceeași arie semantică, autorul subliniază acțiunea rugăciunii printr-o modulație în scara cromaticului dur al plagalului glasului al II-lea. Aceste inflexiuni se pot observa în stihirile doi și patru de la stihoavna vecerniei Sf. Noului Mucenic Ioan Valahul, în stihira a patra de după *Doamne strigat-am* de la slujba Sf. Ier. Antim Ivireanul.



Exemplu nr. 50: Modulații în scara cromatică de nuanță dură pe cuvântul *roagă*

În *doxastika Litiei*, amintită în rândurile de mai sus, Barbu-Bucur sugerează pogorârea luminii cunoștinței prin schimbarea planurilor prin care trece discursul melodic. Stihira începe cu îndemnul către credincioși de a se lumina cu lumina cunoștinței de Dumnezeu, și continuă celălalt hemistih cu sublinierea că sfântul pomenit o revarsă peste Biserica neamului, prin lucrarea sa. Dacă îndemnul „să ne luminăm” culminează pe treapta *ni superior* (*do*²), conturul melodic are o traiectorie descendentă până când cadențează în paramedian, pe treapta *ni* (*do*).



Exemplu nr. 51: Fragmente melodice cu rol retoric (schimbare de registru)⁵⁰⁵

Formulele melodice din al doilea hemistih ne indică o modulație în plagalul glasului al IV-lea trifonic, în care baza *ni* (do), se mută la o cvartă perfectă ascendentă, pe treapta *ga* (fa), ce coincide cu centrul modal al glasului al III-lea. De aici și cadențele pe treapta *di* (sol), nemarcată prin mărturia specifică, și pe *ni* (do).

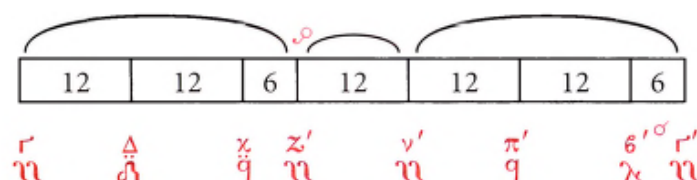
2.1.2.6. Glasul al VII-lea

Chrysanthos de Madytos a menționat că plagalul glasului al III-lea are două scări, în funcție de stilul în care se încadrează melosul, papadic, stihiraric și irmologic. Interesantă aici este istoria sau rațiunile care au condus la cele două variante. Conform teoreticienilor, orice glas plagal se construiește coborând la o cvintă perfectă, astfel că acest mod nu își are baza în *zo* (si), ci în *zo ifes* (sib). De aici, denumirea de *varis*, adică greu. Cu toate acestea, după cum menționează Konstantinou citându-l pe Chrysanthos, treapta *zo ifes* (sib) era considerată de antici ca fiind foarte instabilă. Pe cale de consecință, s-a mutat centrul modal pe baza glasului al III-lea. De asemenea, un alt detaliu care a generat necesitatea unei diferențieri este modul de construcție al scării. Dacă pentru cântările papadice și cele din categoria irmoaselor calofonice, scara s-a format după sistemul diapason, având centrul pe *zo natural inferior* (si), în cazul cântărilor stihirarice și irmologice, scara se construiește după principiul roții. De aici rezultă *zo ifes* (sib) ca bază a glasului al VII-lea *varis*, însă, după cum am menționat, luate în considerare instabilitatea bazei și similitudinile calității intervalelor *zo ifes-pa* (sib-re) cu *ga-ke* (fa-la), baza glasului VII stihiraric sau irmologic a fost mutată pe sunetul *ga*.⁵⁰⁶ Scara glasului este, prin urmare, construită din două tetracorduri despărțite de un ton mare. Tetracordul este format din două tonuri mari urmate de un semiton, după cum se poate vedea în imaginea de mai jos.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 136–137.

⁵⁰⁶ Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 168; G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁰⁷ G. Konstantinou, *op. cit.*, 187.



Exemplu nr. 52: Scara glasului al VII-lea⁵⁰⁸

Deși, în mod tradițional, glasul al VII-lea este considerat a fi enarmonic, adică are în componența sa intervalul enarmonic sau sfterul de ton, teoreticienii subliniază că, în cazul stihirilor, melosul se apropie de forma enarmonică în cadențe, atunci când se pune ftoraua *agem* pe treapta *ga* (*fa*) sau prin alterarea lui *vu* sau *zo* cu ifes. Konstantinou menționează ca trepte principale ale glasului *ga*, *di* și *ni superior*, iar cadențele imperfecte și perfecte pe *ga* și *di*, câteodată și pe *pa* sau *ni*, situație în care se întâmplă modulații în plagalul glasului I, respectiv plagalul glasului al IV-lea. În mod evident, cadențele finale se fac pe baza glasului.⁵⁰⁹ Spre deosebire de glasul său autentic, atunci când stihira este precedată de un stih, recitativul se face pe baza glasului, urcând spre *di* (*sol*) și revenind apoi pe baza glasului, nu în median ca la glasul al III-lea.⁵¹⁰

În volumele cercetate, Sebastian Barbu-Bucur a alcătuit melosul în glasul al VII-lea pentru trei stihiri de la stihoavnă, una de la litie, o luminândă și un tropar al Născătoarei.

Tabel nr. 6: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al VII-lea

Glas	Tropare	Idiomele			Automele
		Stihiri	Slavă	Și acum	
7	1	4	0	0	0

Având în vedere eșantionul restrâns de cântări, vom expune rezultatele cu privire la cele trei stihiri ale stihoavnei și cea de la litie, luându-le rând pe rând. În cadrul slujbei închinată Sfinților Martiri Brâncoveni, prăznuiți în 16 august, imnografii au alcătuit textul stihoavnei de la vecernia mare pe glasul al VII-lea. Sebastian Barbu-Bucur, spre deosebire de alte cazuri, a trecut stihurile ce premerg stihirilor, însă s-a rezumat doar la text, neindicând un recitativ și cadența specifică. Primul aspect la care ne oprim este ambitusul cântărilor. Melosul primelor două stihiri se încadrează în aceleași granițe de o nonă, *ni-pa superior* (*do-re*²), însă, în ultimul tropar, Sebastian Barbu-Bucur extinde, din rațiuni retorice, și mai mult limita acută, ajungând la un ambitus de undecimă, *ni-ga superior* (*do-fa*²).

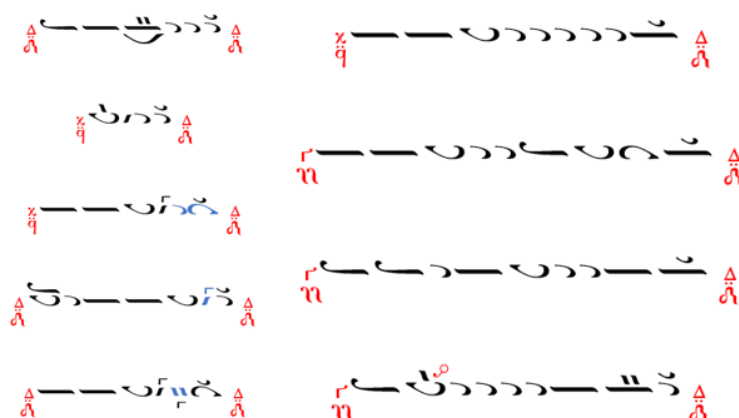
Specificitatea fiecărui glas se vedește nu numai în elementele ce țin de sunete dominante sau trepte cadențiale, ci și în formulele melodice. După cum am amintit mai sus, teoreticienii muzicii eclesiastice au consemnat că în glasul al VII-lea stihiraric, melosul are cadențe imperfecte și perfecte

⁵⁰⁸ G. Konstantinou, p. 187.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ Ibidem.

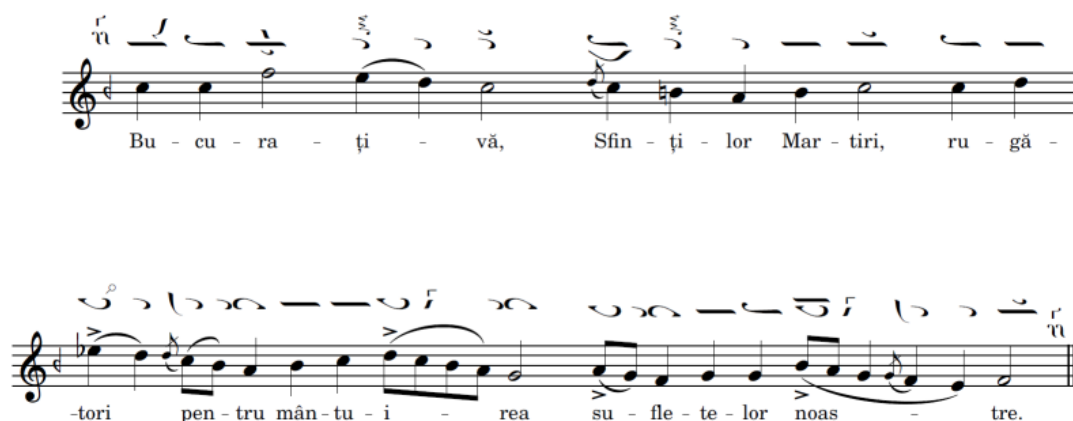
pe treptele *di* (*sol*) și *ga* (*fa*), dar și pe *ni* (*do*) sau *pa* (*re*). În cazul celor trei stihiri analizate se regăsesc toate cadențele, în afară de cea în plagalul glasului I, pe treapta *pa* (*re*). La acestea se adaugă cadențe pe *ni superior* (*do*²).



Exemplu nr. 53: Formule cadențiale imperfecte pe treapta *di* (*sol*)

În coloanele de mai sus sunt redată formulele melodice cadențiale pe treapta *di* (*sol*), iar în coloana din dreapta am însemnat cu albastru variațiile care s-au făcut la nivel ritmic. Diferențele diastematice sunt minore, iar mersul descendent treptat este comun ambelor variante. Formulele melodice pentru cadențele pe treptele *ga* (*fa*) și *ni* (*do*) sunt comune cu cele pe care le regăsim în cuprinsul discursului melodic al glasului al III-lea. Cele ce se fac pe baza glasului au același contur melodic ce gravitează în jurul sunetului *ga* (*fa*), în care treapta *vu* (*mi*) este atrasă către centrul modal al ehului. Totodată, același mers descendent caracteristic formulelor cadențiale pentru treapta *ni* (*do*) îl întâlnim și în cazul stihirilor analizate.

În rândurile de mai sus am menționat ambitusul foarte mare al celei de-a treia stihiri de la stihoavna vecerniei Sfinților Martiri Brâncoveni și am specificat faptul că această extensie în registrul acut poate fi justificată de rațiuni retorice, pentru ilustrarea relației dintre melos și cuvânt. Textul imnografic are o dimensiune doxologică la adresa sfinților mucenici și, totodată, este un îndemn: *Bucurați-vă, Sfinților Martiri*, rugători pentru mântuirea sufletelor noastre. Melosul gravitează în tetracordul superior al scării în cazul textului marcat cu italic, după care revine cu o cadență imperfectă pe *di* (*sol*), nemarcată prin mărturie, culminând cu o cadență perfectă conclusivă pe *ga* (*fa*). Cuvântul *Bucurați-vă* este redat în registrul acut al tetracordului superior, printr-un salt de cvartă perfectă după care revine treptat descendent și cadențează pe sunetul *ni superior* (*do*²). Această alegere, de a sublinia termenul amintit, poate sugera un strigăt plin de exaltare. Un al doilea cuvânt care este reliefat este *rugători*; și acesta este redat în limitele zonei acute a scării glasului, de data aceasta cu *vu superior* (*mi*²) coborât cu *ifēs*, diferit față de ipostaza anterioară, când același sunet este natural, prin lucrarea *ftoralei*.



finală care încheie stihira, fiind elaborată melismatic pe un cuvânt format din două silabe, *milă*. Trebuie să menționez că, în cazul acestei stihiri, compozitorul se apropie mai mult de paleta de formule specifică acestui eh, ancorându-se mai temeinic în tradiția autentică. În mod evident, melosul nu este foarte melismatic, proporția dintre silabă și timp fiind, în general, de un timp per silabă. Cu toate acestea, cadențele perfecte pe baza glasului sunt mult mai extinse ca timpi, o silabă primind între doi sau patru timpi.

La fel ca și în stihirile stihoavnei, nici aici compozitorul nu abuzează de modulații, introducând doar o inflexiune modulatorie în scara cromatică a ftoarei *zygos*. Prin această ftoara care se notează, de regulă, pe sunetul *di* (*sol*), calitatea intervalelor tetracordului inferior se modifică în felul următor: *di-ga diez* (*sol-fa#*), *vu natural-pa diez* (*mi-re#*).⁵¹²



Exemplu nr. 56: Modulație prin ftoara *nenano*⁵¹³

Inflexiunea în scara cromatică ce provine din glasul *nenano*, are un rol retoric, prin care compozitorul dorește să evidențieze sintagma *ocările răbdate*. Dacă *ftoara*, etimologic, înseamnă *stricare*, atunci prin alterarea cursului firesc al melosului în scara originară a plagalului glasului al III-lea, Barbu-Bucur sugerează disonanța dintre *ocară* și *fapta bună*, malformarea sufletească pe care o creează injuria.

2.1.2.7. Glasul al IV-lea

Dacă am calcula baza glasului al IV-lea pornind de la *di* (*sol*), atunci am ajunge la *pa superior* (*re*²), însă, după cum am menționat și în alte rânduri, o astfel de bază era impracticabilă, de aceea s-a mutat baza la octava descendentă sau la o heptafonie descendentă, pe *pa* (*re*). Astfel, ajungem la baza glasului al IV-lea stihiraric, ce poate fi considerat, de fapt, un eh ce îmbină două glasuri, I autentic inferior și IV *leghetos*.⁵¹⁴

π q	δ x	γ n	Δ A	χ q	ζ' x	ν' n	π' q
10	8	12	12	10	8	12	
	8	12	10	12	8	12	10
	δ x	γ n	Δ A	χ q	ζ' x	ν' n	π' q

Exemplu nr. 57: Scara glasului al IV-lea⁵¹⁵

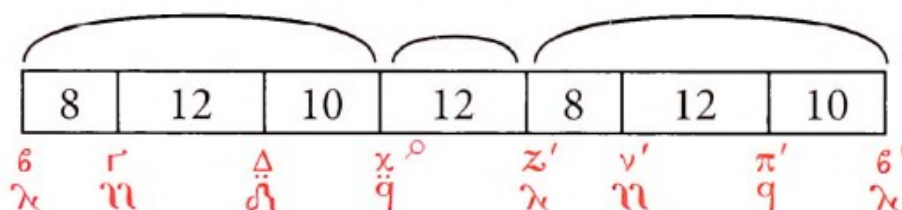
⁵¹² G. Konstantinou, *op.cit.*, p. 367.

⁵¹³ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 2, p. 78.

⁵¹⁴ *Idem*, p. 163.

⁵¹⁵ *Idem*, p. 164.

Forma *leghetos* este specifică genului irmologic și, teoretic, ar putea fi considerată ca plagalul glasului al II-lea diatonic – dacă am lua în considerare modul de calcul al bazei *vu (mi)* – însă a fost atașat glasului al IV-lea, fiind asimilat ca median.⁵¹⁶ Este demn de menționat faptul că teoreticienii consideră această formă mediană ca fiind în afara octoihieii, deoarece nu s-au alcătuit texte imnografice pentru acest glas, ci a fost folosit doar în cazul *cratimelor* sau *irmoaselor calofonice* sau al altor cântări ce aparțin genului papadic.⁵¹⁷ Forma *leghetos* are următoarea scară și, luând în calcul calitatea intervalelor ce compun tetracordul, aparține genului diatonic de nuanță moale:



Exemplu nr. 58: Scara glasului al IV-lea *leghetos*⁵¹⁸

În cuprinsul celor trei volume de slujbe al căror melos a fost compus de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur, întâlnim doar două stihiri alcătuite în glasul al IV-lea stihiraric, cu baza în *pa (re)*, însă acestora li se adaugă alte stihiri în cuprinsul cărora întâlnim formule melodice caracteristice stilului stihiraric, cu toate că baza menționată este *vu (mi)*. Restul sunt în forma specifică genului irmologic, *leghetos*. Însă, cele care au baza în *di (sol)*, sunt troparele și pot fi considerate o formă a glasului al II-lea cromatic, fiind marcate cu ftoara specifică acestui eh. Dacă ar fi să trecem în revistă cântările pe categorii, atunci am avea 17 tropare, 78 de sedelne, 2 condace, 11 luminânde și 19 prochimene, la care se adaugă patru stihiri care alcătuiesc prima grupă a antifoanelor de la utrenia glasului al IV-lea. În ceea ce privește genul stihiraric, se regăsesc un total de 95 de stihiri automele și doar 65 de idiomele.

Tabel nr. 7: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al IV-lea

Glas	Tropare	Idiomele			Automele
		Stihiri	Slavă	Și acum	
4	17	41	11	11	117

După cum am menționat și mai sus, marea majoritate a cântărilor sunt alcătuite în forma *leghetos*. De aceea, vom prezenta în continuare aspectele ce țin de treptele cadențiale caracteristice glasului al IV-lea median sau *leghetos*. Sunetele principale ale glasului sunt *vu (mi)*, *di (sol)* și *zo superior (si)*. Melosul face cadențe imperfecte pe treptele *di (sol)*, *zo superior (si)* și *pa superior (re²)*, iar

⁵¹⁶ *Idem*, p. 156.

⁵¹⁷ *Ibidem*, nota 108.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 156.

cele perfecte și finale, pe baza glasului, *vu (mi)*. În acest glas se poate observa o specificitate comună cu a altor ehuri prezentate mai sus, și anume mobilitatea sunetului *zo superior (si)*⁵¹⁹.

Analiza stihirilor arată că, spre deosebire de celelalte cazuri, ambitusul cântărilor alcătuite de Sebastian Barbu-Bucur în ehul al IV-lea este mai restrâns, adesea melosul mișcându-se între granițele unei septime sau unei octave. Sunt și excepții, de pildă o cadență în *di inferior* și apariția treptei *pa superior (re²)*, astfel lărgindu-se ambitusul la mărimea unei duodecime sau undecime, după caz. În ceea ce privește treptele cadențiale, acestea se încadrează, într-o pondere mare, în categoria celor sta-tornicite de teoreticieni. Pe lângă acestea, întâlnim cadențe pe treptele *ni (do)*, și *ni superior (do²)*, de obicei indicând o modulație. Spre deosebire de stihirile al căror melos este condiționat de rigorile și particularitățile unei podobii, idiomele sunt alcătuite în acord cu specificul stihiraricului scurt. Ra-portul dintre silabă și timp este de o silabă per bătaie, iar în secțiunile finale, o silabă primește doi sau mai mulți timpi. Astfel, compozitorul se încadrează în linia tradițională de construcție a melosului stihiraricului scurt. Trebuie amintit că autorul vine în ajutorul psaltilor, scriind stihurile ce preced fiecare stihiră în parte. Interesant este faptul că, acolo unde nu se menționează că stihirile ar fi alcă-tuite glasul al IV-lea autentic, cu baza în *pa (re)*, stihurile, în a doua jumătate, cadențează pe treapta *vu (mi)*, deși direcția melosului tinde către treapta specifică, *pa (re)*.

Stihurile care preced stihirile doxastice și theotokice cadențează pe sunetul *pa (re)*. Există o versiune standard, pe care compozitorul Barbu-Bucur brodează, lărgind discursul muzical.

The image displays two examples of musical notation for stichirai, labeled 'a.' and 'b.'. Each example consists of a main line of notation with lyrics underneath, and a smaller line of notation below it, likely representing a variation or a different part of the same piece. The notation is in a traditional Gregorian chant style, using square neumes on a four-line staff. The lyrics are in Latin. In example 'a.', the lyrics are 'Sla vă Ta tă lui și Fi u lui și Sfân tu lui Duh' and 'și Sfân ...'. In example 'b.', the lyrics are '...cum și pu ru rea și în ve cii ve ci lor. A...' and 'Și a cum și pu ru rea și în ve cii ve ci lor. A min.'. The notation includes various musical symbols such as neumes, bar lines, and clefs.

Exemplu nr. 59: Stihurile stihirilor doxastice și theotokice (standard-variații)

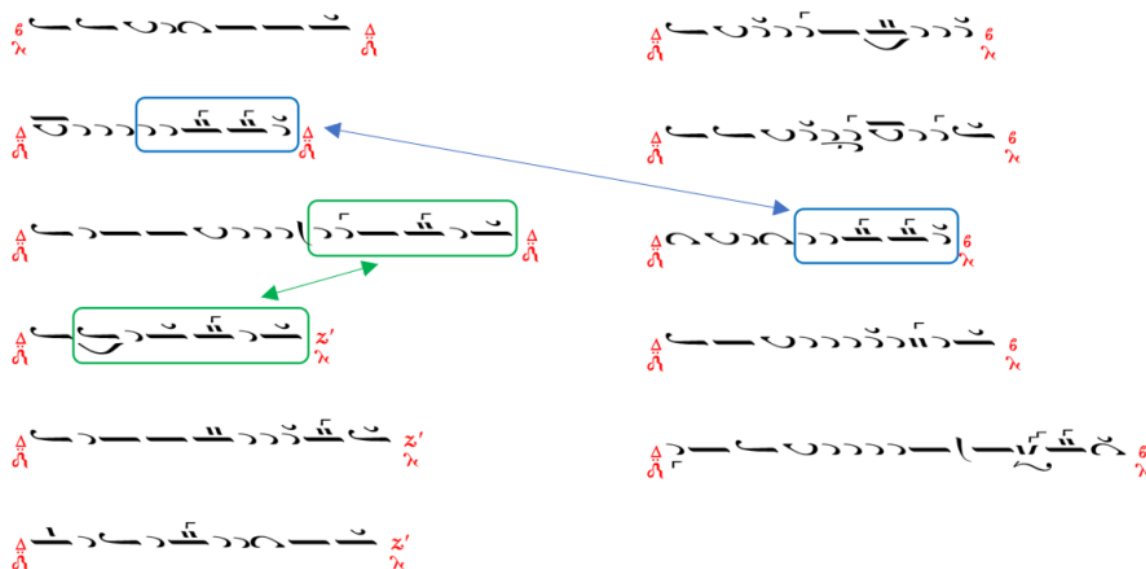
În exemplele ilustrate mai sus am alăturat variantele stihurilor amintite ce se regăsesc în cuprinsul cântărilor alcătuite de părintele Sebastian Barbu-Bucur. Doxologia mică care anticipează

⁵¹⁹ *Idem*, p. 157.

stihira doxastică se bucură de variante elaborate, cu precădere în secțiunea mediană a stihului pe cuvintele *și Fiului*. Nu numai la nivelul diastematic și ritmic există diferențe, ci și la cel al scării muzicale, prin prezența ftoralei diatonice pe treapta *zo superior* (*si*). Din tradiția orală, în glasul al IV-lea autentic, dacă melosul nu merge mai sus de sunetul menționat, atunci ar deveni *zo ifes* (*sib*), iar caracterul natural îl păstrează atunci când discursul melodic depășește bariera respectivă.

Categoria cadențelor imperfecte este completată de formule melodice pe baza glasului. În cuprinsul stihirilor nu am întâlnit cadențe pe treapta *pa superior*, posibil datorită faptului că nu au fost alcătuite în glasul al IV-lea pe *pa*. Însă, pe lângă treptele teoretice, se adaugă, după cum vom vedea, alte cadențe pe sunetele *di inferior* (*sol*) sau *ni superior* (*do²*). Mai jos, am extras formulele melodice cu cele mai multe ocurențe în totalul stihirilor analizate, mai precis cele care fac cadențele imperfecte. Pe acestea le-am așezat în două coloane, încercuind structurile melodice asemănătoare.

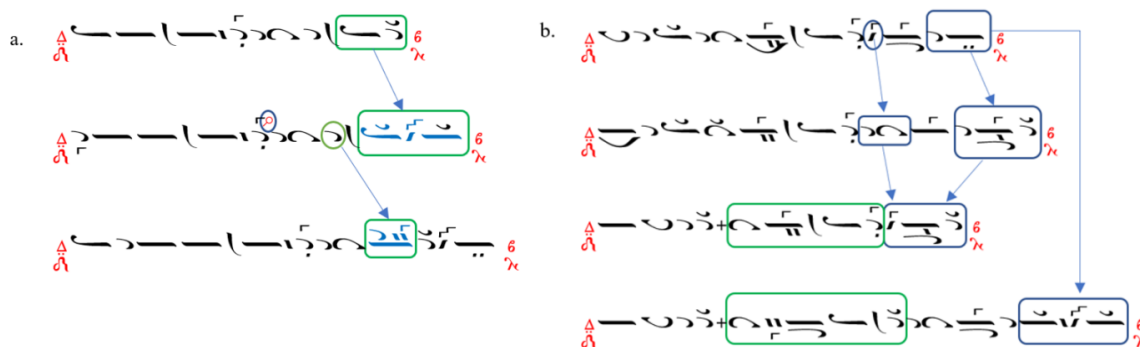
După cum se poate vedea, există similitudini în ceea ce privește melosul, cum ar fi în cazul rândurilor trei și patru din coloana din stânga. Contextul amintit întrebuintează un melos identic, cu sens ascendent până pe treapta de cadență, dar în registre diferite. Pe de altă parte, remarcăm un *thesis* în rândul al doilea din coloana dreaptă, pe care îl regăsim în paleta de formule a altor ehuri, cum ar fi al II-lea autentic sau plagalul glasului al IV-lea. De aici, putem deduce că o formulă melodică nu este, în mod necesar, circumscrisă unul anumit eh, ci poate migra în alte genuri, fie diatonic, fie cromatic, indiferent de nuanță. Ultimele două rânduri melodice cu cadență imperfectă pe baza glasului descriu același mers ca o cupolă, ascendent-descendent, dar *clasula* este diferită, prima fiind mai rudimentară în ornamentație. În cazul formulei următoare, secțiunea conclusivă apare ca un adaos melismatic la ceea ce a fost scris anterior.



Exemplu nr. 60: Formule cadențiale imperfecte

Eșantionul generos de stihiri alcătuite în glasul al IV-lea autentic ne pune la dispoziție o bogată paletă de formule melodice cadențiale finale, din care ies în relief anumite fraze melodice variate

la nivelul ritmico-melodic de compozitorul Sebastian Barbu-Bucur. Formulele au un caracter melismatic, iar variațiile se petrec atât în secțiunea mediană, cât și în cea finală sau conclusivă.



Exemplu nr. 61: Formule cadențiale perfecte pe baza glasului (leghetos)

În cele două coloane de mai sus am expus formule melodice cadențiale finale pe care le-am extras din stihirile idiomele și din cele doxastice ori theotokice. În coloana din stânga, am ilustrat o formulă cadențială des întâlnită în alcătuirile psaltice ale părintelui compozitor, iar deosebirile constau atât la nivelul ritmic-melodic, cât și la cel al calității intervalelor scării glasului. În rândul al doilea remarcăm prezența ifesului pe treapta *zo superior*, fapt care, iarăși, readuce în atenția psaltului manifestarea în plan concret, auditiv, a legii atracției, care face în coborâre ca sunetul să fie alterat coborâtor cu bemol, devenind din *zo natural*, *zo ifes*. Rândul al treilea conține o broderie a apostrofului, deși melosul este identic între formula doi și trei. Astfel, apostroful din rândul doi este scris mai pe larg, printr-o broderie superioară, redată de grupul de neume apostrof-două chendime sprijinite pe oligon. În același registru se încadrează și *clausula* primului rând melodic în coloana *a*, redat în rândul doi printr-un alt grup de neume ce merge în subtonul glasului, pe treapta *pa (re)*, după care revine pe treapta finală și baza ehului, *vu (mi)*.

În coloana din dreapta, primul rând melodic reprezintă o formulă cadențială a cărei direcție se îndrepta spre treapta *pa (re)*, însă autorul a modificat cadența prin lucrarea oligonului. Noua formulă melodică se bucură de mici variații la palierul ritmic și diastematic, precum și la cel ortografic. În cel din urmă caz, autorul a alternat mersul descendent treptat, din secundă în secundă, prin intermediul iporoiiului cu gorgon sau elafronului continuu, având același efect. O altă diferență la nivelul ortografiei psaltice se poate observa între rândurile trei și patru. Atragem atenția asupra formulei din rândul al treilea care este sintetizată în secțiunea finală a *thesis*-ului, folosind elemente comune formulelor unu și doi, și eliminând oligonul cu antichenoma, aflate sub lucrarea gorgonului.

Cu privire la relația dintre melos și textul imnografic, tehnicile componistice întrebuintate de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur sunt aceleași precum cele amintite în prezentarea rezultatelor analizei celorlalte glasuri. Mergând pe linia sugerată de marii clasici ai muzicii psaltice românești, Anton Pann și Macarie Ieromonahul, și părintele arhidiacon a redat în plan auditiv abisul morții, greutatea surghiunului, precum și înălțimile cerești.

Formulele melodice pe care acesta le-a introdus în stihirile analizate sunt, în proporție covârșitoare, modulații sau mici inflexiuni în alte glasuri. În exemplul *a* redat mai jos, preluat din stihira a III-a a laudelor utreniei din slujba Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul,⁵²⁰ se poate sesiza nu numai o modulație din diatonicul glasului al IV-lea autentic în cromaticul moale al glasului al II-lea autentic pe sintagma *neîncetata rugăciune*, ci și o trecere din nuanța moale în cea dură a plagalului său, printr-o formulă cu o direcție descendentă a melosului până pe treapta *ni* (*do*), pe cuvintele *le-ai omorât*.

În aceeași ordine de idei, am evidențiat că în contextul semantic similar al *morții*, autorul a utilizat o formulă melodică identică cu exemplul precedent, pe cuvântul *moarte*. Exemplul *b* pune laolaltă o modulație din glasul al IV-lea autentic în cel cromatic dur, plagalul ehului al II-lea, prin intermediul ftoalei *nenano* așezată pe treapta *di* (*sol*). Acestei modulații prin ftoa *i* se alătură și una fundamentată pe principiul roții, în care baza glasului se mută la o cvintă descendentă, noua bază devenind *di inferior* (*Sol*). Formula melodică a fost extrasă din a doua stihiră a Litiei de la vecernia celebrată în cinstea Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi,⁵²¹ iar ea subliniază două planuri diferite în care sfântul amintit a pățit nedreptățile celor din jur, injustiții formatoare, prin care acesta a devenit mărturisitor. Pățimirea este redată prin mersul descendent al melosului în scara cromaticului dur, iar cuvintele *necinste și surghiun* cadențează mult sub baza obișnuită a ehului analizat. *Di inferior* (*Sol*), o treaptă cadențială foarte străină de glasul al IV-lea autentic, poate sugera, cu multă ingeniozitate din partea compozitorului, greutatea surghiunului și durerea înstrăinării, precum și depărtarea de casă.

a. și prin ne - în - ce - ta - ta ru - gă - ciu - ne le-ai o - mo - răt
min - te de moar - te

b. Pen - tru a - ceas - ta, ai pă - ti - mit ne - cin - ste și sur - ghiun

Exemplu nr. 62: Fragmente melodice cu rol retoric (modulație)

Exemplul al treilea, redat mai jos, preluat din stihira a III-a a laudelor utreniei de la slujba Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul, este o ilustrare potrivită pentru maniera în care compozitorul a redat

⁵²⁰ Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. I, p. 489.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 209.

două realități antitetice, singurătatea pustiei și comuniunea cerească a cetelor îngerești. *Thesis*-ul care însoțește cuvântul *pustiei* este similar celui menționat în exemplul *a*. Contrastul dintre cele două formule este subliniat și de faptul că melosul, după cum se poate observa în primul portativ, grăvitează în partea inferioară a tetracordului *ni-di*, atingând și limita lui *zo inferior*, și cunoaște o evoluție ascendentă treptată cu o cadență imperfectă pe treapta *di (sol)* continuată de o formulă ce se odihnește pe treapta *ni superior*, pe cuvintele *în cetele Lui cerești*.

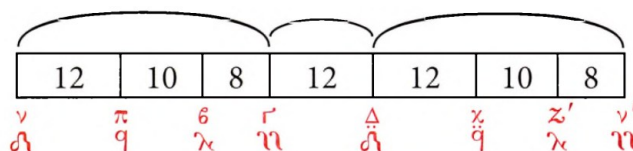


Exemplu nr. 63: Fragmente melodice cu rol retoric (cadență registru acut)⁵²²

În exemplul *a*, se regăsește o tendință recurentă a compozitorului de a sublinia ideea rugăciunii prin modulații în genul cromatic, aici de nuanță moale. După cum am văzut și în alte stihiri, Sebastian Barbu-Bucur a găsit potrivită scara cromatică pentru evidențierea cuvintelor sau grupurilor de cuvinte ce fac parte din arealul semantic al cuvântului *rugăciune*. Dacă alte stihiri alcătuite în glasurile deja prezentate conțin preponderent inflexiuni în cromaticul dur atunci când textul vorbește despre tema recurentă a rugăciunii sau mijlocirii, în situația de față, cromaticul de ambele nuanțe este reprezentat într-un mod foarte echilibrat.

2.1.2.8. Glasul al VIII-lea

Acest glas, care derivă din glasul IV autentic, se încadrează în genul diatonic moale și are o scară formată din două tetracorduri despărțite de un ton mare de 12 secțiuni, *ga-di (fa-sol)*. Nuanța moale face ca structura intervalelor ce alcătuiește tetracordul să fie formată din ton mare, ton mijlociu și ton mic, iar baza glasului este *ni (do)*.⁵²³



Exemplu nr. 64: Scara glasului al VIII-lea⁵²⁴

⁵²² Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 2, p. 369.

⁵²³ Georgios Konstantinou, *op. cit.*, p. 101.

⁵²⁴ Ibidem.

Treptele principale ale glasului sunt *ni* (*do*), *vu* (*mi*), *di* (*sol*) și *ni superior* (*do*²). Pe treptele *vu*, *di* și *ni superior* se fac cadențele imperfecte, cele perfecte pe baza glasului și pe treapta a V-a, pe *di* (*sol*), iar formula cadențială conclusivă se face pe *ni* (*do*). Un detaliu semnificativ ce ține de interpretarea corectă a scării glasului este că, dacă melosul urcă până la *zo* (*si*), atunci sunetul primește un *ifes*, devenind *zo ifes* (*sib*), iar dacă melosul ajunge până în heptafonie, atunci în urcare *zo* (*si*) rămâne natural și va fi alterat cu *ifes* când melodia are o traiectorie descendentă.⁵²⁵ Mai trebuie adusă o completare cu privire la formele derivate ale acestui eh, și anume glasul al VIII-lea trifonic, în care centru modal *ni* se mută la o cvartă perfectă ascendentă pe treapta *ga* (*fa*). De la noua bază se calculează structura intervalelor tetracordului, ca și cum ar fi de la *ni* (*do*), rezultând o scară cu *zo ifes* (*sib*), precum și noi trepte cadențiale specifice.



Exemplu nr. 65: Scara glasului VIII de pe *ni* (*do*) și trifonic de pe *ga* (*fa*)

În cuprinsul slujbelor alcătuite pentru sfinții români găsim un total de 237 de cântări care pot fi încadrate în diferite categorii imnografice. La o privire de suprafață, ponderea cea mai mare o au stihirile automele, adică cele compuse pe calapodul unor podobii, cum ar fi *O, preaslăvită minune*, *Pe înțelepciunea*, *Ce vă vom numi pe voi sfinților*, *Porunca cea cu taină*, pentru a le aminti pe cele mai întrebuițate. Marea majoritate a idiomelelor o reprezintă stihirile doxastice și theotokice, unele dintre acestea fiind alcătuite după modelul cântărilor lui Dimitrie Suceveanu sau Ion Popescu-Pasărea, cum ar fi stihira *Mulțimile călugărilor*. În general, troparele și condacele sunt compuse în plagalul glasului al IV-lea trifonic, cu baza în *ga*. De asemenea, acolo unde este cazul, Sebastian Barbu-Bucur compune condacul și răspunsurile pentru citirea Acatistului sfântului. Revenind la cântările alcătuite în stilul stihiraric, după cum am notat mai sus, multe dintre acesta sunt automele și respectă modelul cântării *O, preaslăvită minune*, iar altele după podobia *Ce vă vom numi pe voi sfinților*. Sedelnele de la utrenie sunt alcătuite după podobia *Pe înțelepciunea* sau *Porunca cea cu taină*. Prin urmare, avem 30 de stihiri după *Doamne strigat-am*, dintre care 27 automele și doar 3 idiomele. Se adaugă cele 22 de la laudele utreniei, dintre care doar 6 sunt automele și restul idiomele. Slavele și stihirile theotokice care închid șirul stihirilor kekragariilor, stihoavnelor, litiei și laudelor sunt în întregime idiomele și însumează un total de 66 de stihiri. De asemenea, Barbu-Bucur a introdus câte o versiune pentru *Lumină lină* și *Acum slobozește*, și un *Fericit bărbatul*, facerea lui Ghelasie Basarabeanul, preluat din ms. 4484 BAR, f. 25-29. Tot în această ordine de idei, pentru cântările

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 102.

irmologice, avem următoarea numărătoare: 13 tropare, 18 condace (afară de cele de la Acatist), 48 de sedelne și o singură luminândă.

Tabel nr. 8: Tabel al eșantionului de analiză al stihirilor în glasul al VIII-lea

Glas	Tropare	Idiomele			Automele	Alte cântări		
		Stihiri	Slavă	Și acum		Fericit bărbatul	Lumină lină	Acum slobozește
8	15	16	38	29	50	1	1	1

Categoria imnografică în care se încadrează stihirile slavelor de la vecernie și utrenie este bogată în conținut. Toate acestea prezintă mai multe asemănări cu privire la ambitus, formule melodice, modulații și, chiar, la relația dintre text și melos. În ceea ce privește ambitusul, părintele Sebastian Barbu-Bucur a folosit cu generozitate registrele disdiapasonului, melosul alcătuit gravitând între limitele lui *di inferior* (*Sol*) și *vu superior* (*mi*²). Cu câteva excepții, discursul melodic urmează coordonate similare, mers treptat, fără salturi mari. Treptele cadențiale, ce apar ca niște borne pe parcursul desfășurării evenimentului sonor, sunt cele indicate și de teoreticieni, excepție făcând doar acelea care sunt introduse ca urmare a unei modulații. Acestea din urmă sunt, cu precădere, inflexiuni modulatorii din diatonicul moale al plagalului glasului al IV-lea în cromaticul moale al glasului al II-lea sau în nuanța dură a plagalului. În continuare, vom prezenta mai pe larg rezultatele cercetării stihirilor idiomele, oprindu-ne atenția pe slave și stihirile theotokice. Motivul pentru care mi-am concentrat atenția asupra lor este stilul stihiraric concis-melismatic în care au fost scrise și, în același timp, pentru că sunt idiomele, deci au melodie proprie. Așadar, aici se dezvoltă plener imaginația compozitorului, care se manifestă liber, neîngrădit de exigențele unei podobii.

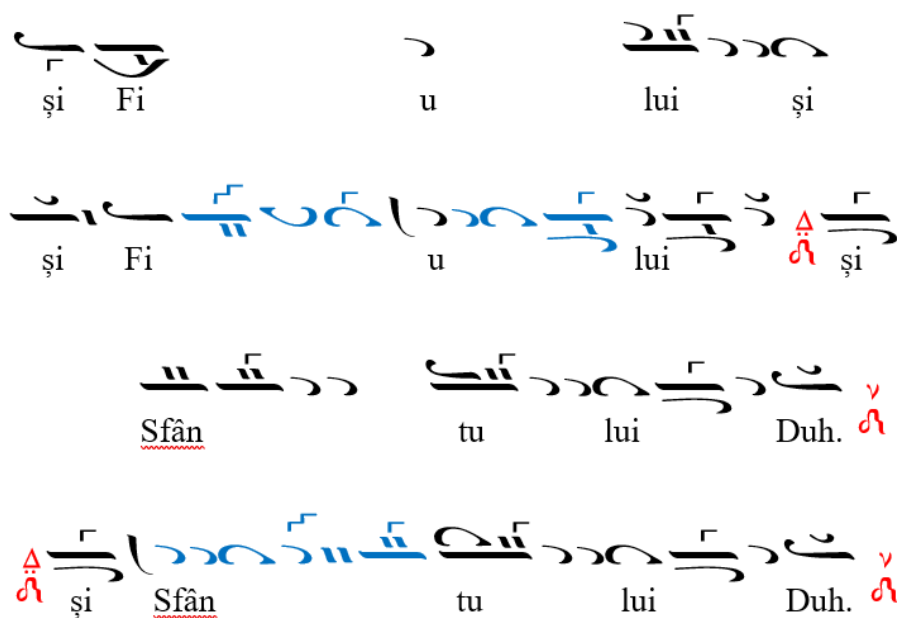
Fiecare stihiră, fie că este doxastică, fie theotokie, este precedată de stihologia specifică. Slavele sunt precedate de doxologia mică, iar cele închinare Născătoarei, de stihul *Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin*. Trebuie să precizăm de la bun început că, din punct de vedere stilistic, părintele compozitor se încadrează în cutumele tradiției psaltice, alcătuind slave în stihiraric concis-melismatic, iar stihirile *Născătoarei* în irmologicul scurt. Adesea, cele din urmă sunt stihiri anastasime sau împart același text: *Fecioară nenuntită*⁵²⁶ sau *Stăpână, stăpână*, în funcție de momentul slujbei. Compozitorul optează pentru linie melodică foarte ornamentată în cazul stihurilor, însă există situații când melosul este silabic, mai ales în cazul stihului *și acum...*, atunci când încheie grupul stihurilor stihoavnei vecerniei sau laudelor de la utrenie.

⁵²⁶Mai apare și varianta *Fecioară* ceea ce nu știi de mire.



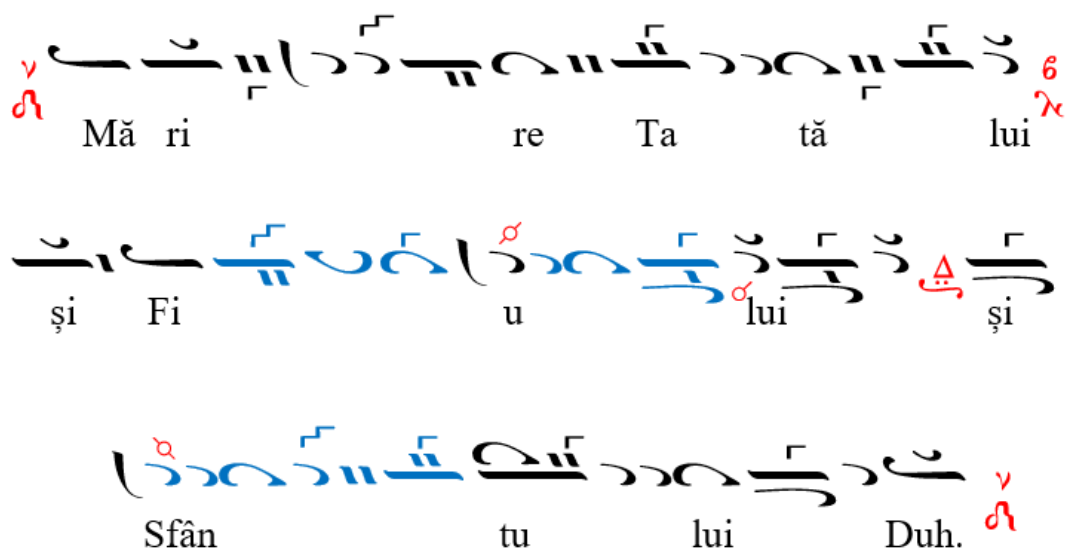
Exemplu nr. 66: Exemple melos pentru doxologia mică

Exemplul din imaginea de mai sus redă varianta cea mai des utilizată de arhidiaconul compozitor, la care am adăugat ca text dubla ipostază a incipitului textului: *mărire* sau *slavă*, cea din urmă fiind folosită mai des. Însă, există în cuprinsul stihirilor analizate, variante mai elaborate melodic mai ales în partea a doua a stihului, pe care le voi reda mai jos.



Exemplu nr. 67: Melos elaborat al doxologiei mici

Aici am împărțit textul în două părți, arătând în primul rând și al treilea versiunea standard, iar în rândurile doi și patru, o variantă mai ornamentată a melosului. De asemenea, variațiile nu au fost făcute numai la nivelul ritmic și diastematic, ci și la cel al modulațiilor. În imaginea de mai jos se poate observa o scurtă modulație în rândul al doilea din scara diatonicului moale în cea a cromaticului dur, revenind în scara de bază în rândul al treilea.



Exemplu nr. 68: Modulații în cadrul melosului doxologiei mici

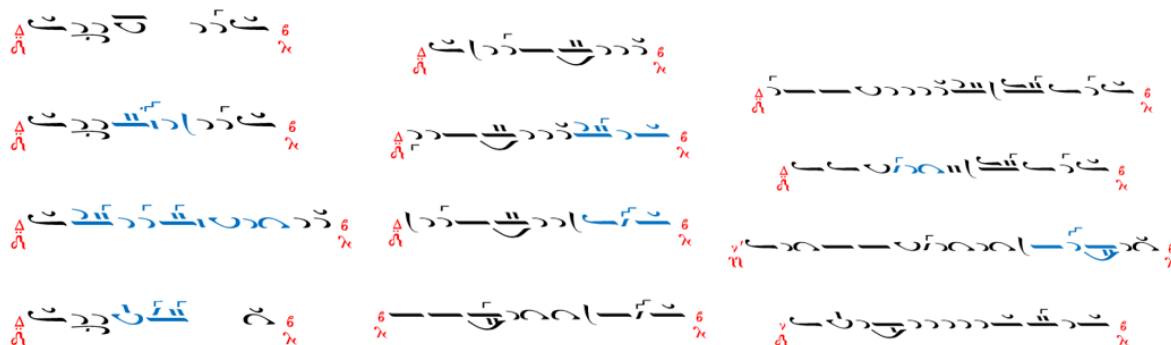
În cazul stihului *Și acum și pururea și în vecii vecilor. Amin*, Sebastian Barbu-Bucur se folosește de două variante muzicale diferite în ceea ce privește stilul melosului, după cum am amintit și în rândurile de mai sus.



Exemplu nr. 69: Două variante ale melosului stihului pentru theotokie (stihiraric-irmologic)

Din exemplul de mai sus se poate observa, pe de altă parte, și o diferență dintre stilul stihiraric și cel irmologic. Diferența evidentă, pe lângă caracterul melismatic al primelor două rânduri melodice, este aceea a raportului timp per silabă. Dacă în rândul trei observăm proporția de o bătaie pe silabă, în varianta ornamentată, aproape fiecărei silabe îi sunt alocate doi timpi, fiind evident un indicativ al stilului stihiraric. Cele două stihuri sunt ornamentate prin adăugarea neumelor diastematice și ritmice, iar prin notarea minuțioasă sau analitică a melosului, se înțelege dorința compozitorului de a consemna o anumită manieră de interpretare a stihurilor. Această tehnică se observă și în

cazul altor formule melodice, cum ar fi câteva dintre cele ce cadențează pe treptele *vu* (*mi*), *di* (*sol*) sau *ni superior* (*do*²).

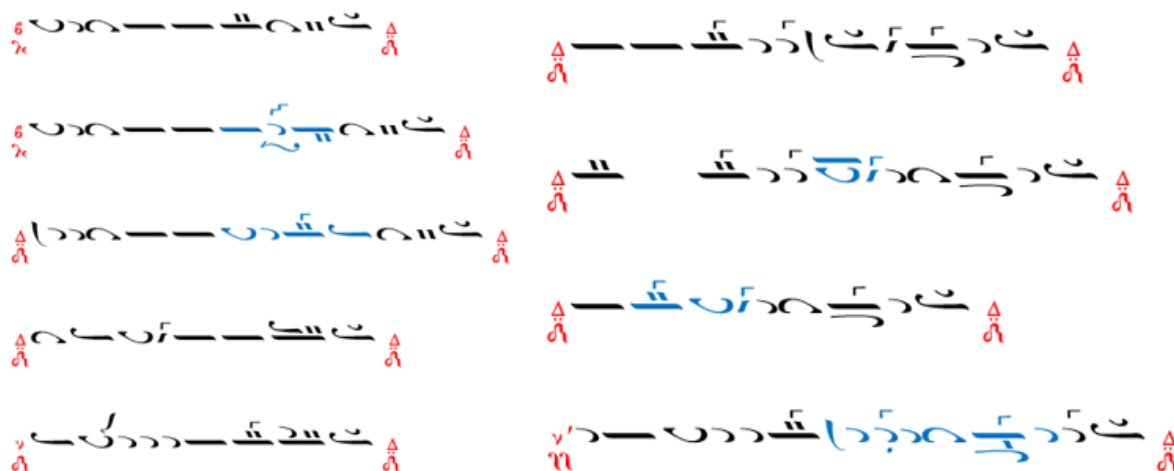


Exemplu nr. 70: Formule cadențiale imperfecte pe treapta *vu* (*mi*)

Am evidențiat cu albastru variațiile melosului pe care le-a propus părintele Sebastian Barbu-Bucur, în mai multe stihiri doxastice din cuprinsul celor analizate. Din câte se poate observa, toate versiunile de interpretare gravitează în registrul mediu, cadențând pe treapta *vu* (*mi*). Diferențele constau în utilizarea, cu precădere, a neumelor diastematice, îmbogățind astfel discursul muzical. De regulă, după cum se poate observa din prima coloană, cele mai multe variații au loc în partea finală a formulei melodice, redând cu fidelitate o nouă interpretare a *petasti*-ului cu oligon. De pildă, lucrarea *petasti*-ului poate fi sugerată de oligonul cu o chendimă pe care s-a pus cele două chendime, ambele aflate sub lucrarea digorgonului cu apli. De asemenea, cei doi apostrofi sub care se află antichenoma cu apli, pot fi redați, cu o mică diferență la nivel ritmic, de apostroful și cele două chendime puse pe oligonul cu rol de sprijin, urmate de doi apostrofi.

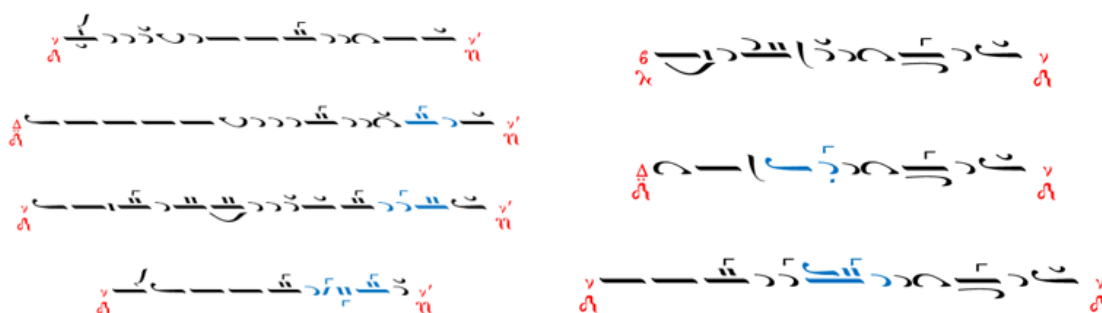
În prezentarea glasului am amintit de faptul că pe treapta *di* (*sol*) se pot face cadențe imperfecte și perfecte. Acestea se regăsesc în stihirile alcătuite de arhid. Sebastian Barbu-Bucur, unele dintre ele având și variații melodico-ritmice. Desenul melosului formulelor care fac cadență perfectă pe pentafonia ehului este asemănător celui al opririlor pe baza glasului. Mai jos, am așezat formulele melodice cu cele mai multe ocurențe, pe două coloane. În stânga sunt cele care fac cadențe imperfecte, iar în dreapta cele perfecte. Din categoria formulelor cadențiale perfecte pe treapta *di* (*sol*), trebuie să menționăm modificările ce se pot observa în rândurile doi și patru. În primul caz, compozitorul propune o interpretare a *variei*, făcând un salt de terță, urmat de un mers descendent treptat prin lucrarea iporoiului cu *gorgon* și a elafonului continuu. În cel de-al doilea caz, *clausula* este variată la nivel ritmic și melodic în mod ingenios. Se remarcă sincopa de după *varia*, și saltul de terță cu antichenoma, ce poate fi considerat o variantă de interpretare a tradiționalului oligon cu gorgon aflat sub lucrarea antichenomei. În coloana din stânga, se poate întâlni un exemplu de scriere analitică a interpretării oligonului cu două chendime, ce poate fi cântat cu ajutorul grupului de neume oligon, apostrof, două chendime cu oligon, aflate sub efectul ritmic al digorgonului și sub lucrarea neumei consonantice elafon. De asemenea, în rândul al treilea este extrasă o altă variație a aceleiași

formule, de data aceasta redată cu grupul petasti, apostrof, două chendime sprijinite de oligon aflate sub gorgon, urmat de ison. Toate aceste variante de interpretare gravitează în jurul sunetelor *ga-di-ke* (*fa-sol-la*), urmând ca formula să cadențeze pe treapta *di* (*sol*).



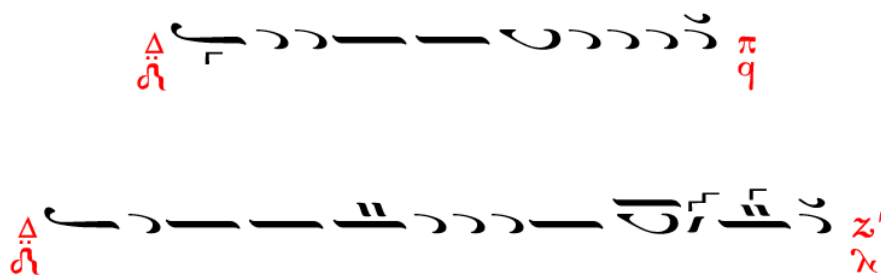
Exemplu nr. 71: Formule cadențiale imperfecte și perfecte pe treapta *di* (*sol*)

Lista formulelor melodice cadențiale poate fi completată pe baza stihirilor alcătuite de Sebastian Barbu-Bucur cu *thesis*-uri pe treptele *ni superior* (*do*²) și pe *ni* (*do*). De obicei, primele au și un rol important în potențarea valențelor retorice ale unor cuvinte sau idei poetice sugerate de imnograf. Cadențele perfecte pe baza glasului prezintă similitudini în partea finală a formulei melodice, însă există o libertate în a se varia melosul la începutul sau zona mediană a *thesis*-ului.



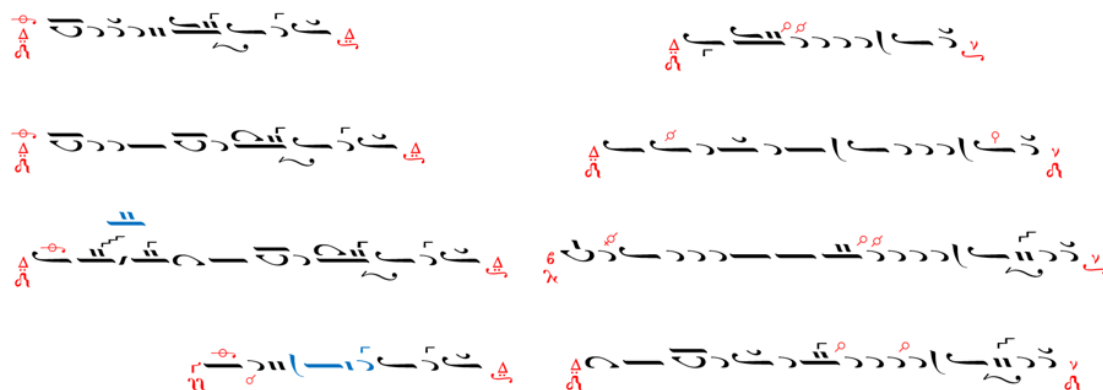
Exemplu nr. 72: Formule cadențiale imperfecte și perfecte pe treptele *ni superior* (*do*²) și *ni* (*do*)

Compozitorul Sebastian Barbu-Bucur respectă cu multă rigoare exigențele teoretice ale fiecărui glas, folosindu-se mereu de formule melodice care cadențează pe treptele specifice. În două cazuri, însă, folosește două fraze ce cadențează pe două trepte străine de glasul al VIII-lea, stilul stihiraric. În volumul al doilea al autorului întâlnim o cadență pe treapta *pa* (*re*), iar în primul volum una pe *zo superior* (*si*). Cel mai probabil, acestea sunt rezultate ale unor modulații, în primul caz, într-o altă formă a glasului al VIII-lea, iar în al doilea, în glasul al IV-lea.



Exemplu nr. 72: Formule cadențiale imperfecte pe alte trepte

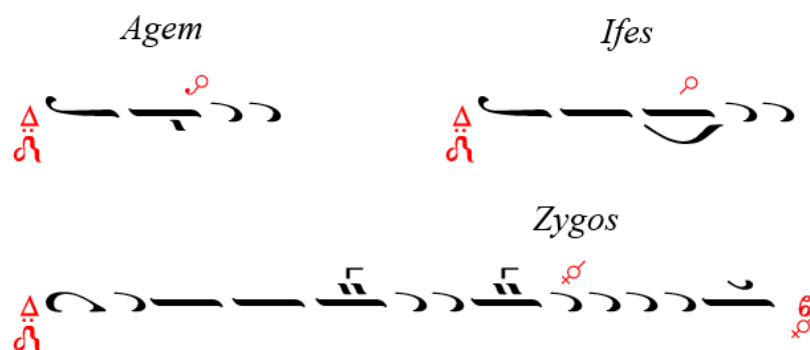
Din stihirile slavelor pe care le-am analizat, am putut sesiza faptul că fiecare dintre acestea conține cel puțin o modulație. Cele mai dese sunt cele în cromaticul moale al glasului al doilea, având și același discurs melodic, la care se adaugă unele cu foarte mici variații. În imaginea de mai jos am notat *thesis*-ul care are cele mai multe ocurențe, precum și variantele sale. În al treilea rând am indicat cu albastru scrierea pe scurt a grupului de oligon cu două chendime sub trigorgon, ipsili și oligon cu două chendime sub lucrarea gorgonului. Grupajul acesta poate fi o variantă de interpretare a oligonului cu două chendime de deasupra. În aceeași categorie pot fi încadrate modulațiile în cromaticul dur al plagalului glasului al II-lea, în special atunci când conturul melodic are o traiectorie descendentă până în *ni* (*do*) sau *di inferior* (*Sol*). În coloana din dreapta am așezat cele mai utilizate formule care conțin scurtele inflexiuni modulatorii în ehul II plagal. Ultimele două rânduri prezintă o redare analitică a lucrării variei în combinație cu isonul, fiind tradusă în plan sonor prin grupajul ison-două chendime-apostrof cu digorgon, aflate sub lucrarea elafonului. Acesta în sine, totuși, produce același efect, însă aici poate avea rolul de *legato*. În rândul al patrulea este o frază cu același contur melodic, însă intervalele sunt alterate cu *ifes*.



Exemplu nr. 73: Fragmente melodice ce conțin modulații în scara cromatică

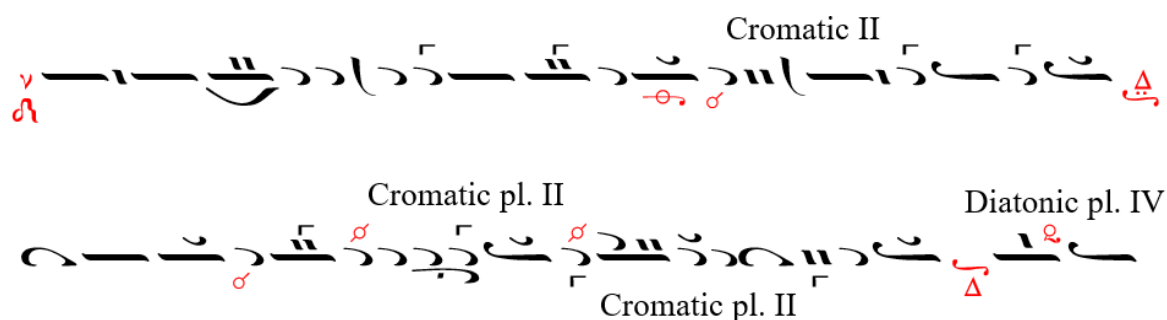
Acestea indică o trecere dintr-un glas în altul, însă părintele Sebastian Barbu-Bucur introduce și scurte inflexiuni modulatorii cu ajutorul ftoalelor cromatice sau enarmonice, ftoale care schimbă calitatea intervalelor scării, însă nu într-un mod constitutiv. Atunci când melosul ajunge până în *zo superior* (*si*), dar nu trece mai sus, ci revine în registrul mediu al primului tetracord,

compozitorul pune pe treapta amintită ftoara *agem* sau, câteodată *ifes*. În cele mai multe cazuri, *agem* este folosit când există saltul de difonie sau terță, *di-zo superior* (*sol-si*), urmat de *ke* (*la*), iar *ifes* pe *zo superior* (*si*) este, adesea, pus atunci când se ajunge la acel sunet prin mers treptat, nu printr-un salt. Inflexiunea, de această dată, într-o altă scară cromatică se face prin ftoara *zygos*.



Exemplu nr. 74: Inflexiuni modulatorii

Pe lângă aceste scurte modulații, în stihirile analizate apar fraze melodice concatenate prin care se fac treceri din diatonicul moale în cromaticul moale, apoi în cel dur și se revine în diatonicul moale al plagalului glasului al IV-lea.



Exemplu nr. 75: Modulații succesive în cadrul aceluiași gen, prin schimbarea de nuanță

Exemplul de mai sus, preluat din *slava stihoavnei* de la vecernia Sf. Ier. Teodosie de la Brazi, ilustrează modulații după mai multe principii. Prima modulație este dintr-un glas în celălalt, cea de-a doua modulație se face într-o altă nuanță a aceluiași gen cromatic, a treia se face după principiul roșii, în care se mută baza *pa* (*re*) pe treapta *di inferior* (*Sol*), iar remodularea în glasul al VIII-lea sau plagalul ehului IV se face printr-un salt de cvartă perfectă pe baza modulului, *ni* (*do*).

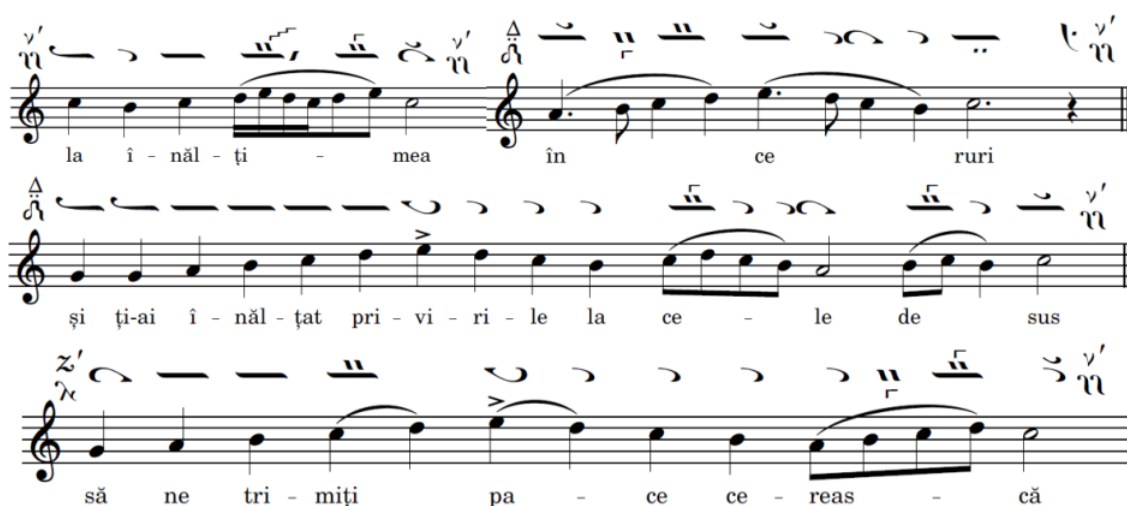
Relația dintre melos și textul imnografic se vedește în repetate rânduri în stihirile doxastice și theotokice analizate. Sebastian Barbu-Bucur evidențiază sau subliniază anumite cuvinte sau echivalente semantice ori idei poetice prin mai multe formule melodice. Prima categorie la care ne vom opri sunt cuvintele a căror importanță este sporită de compozitor, cum ar fi *rugăciune* sau sintagmele ce conțin verbul *a ruga* sau *a se ruga*. Tot aici se înscriu cuvintele ce sugerează ideea de înălțime, plan ceresc sau, dimpotrivă, suferință, pătimire, pământ. Precum în cazul altor glasuri, cererea imnografului, *să te rogi* sau *și te roagă*, este subliniată, adesea, de compozitor prin modulații în glasul al II-lea

sau plagalul său, ori prin trecerea în scara cromatică generată de ftoara *zygos*. Formulele melodice aflate sub lucrarea ftoalei amintite anterior au, aproape în toate aparițiile în stihirile analizate, același contur melodic.



Exemplu nr. 76: Redarea cuvintelor din sfera semantică a rugăciunii

La începutul prezentării rezultatelor pentru glasul al VIII-lea am amintit de ambitusul foarte extins al stihirilor doxastice și theotokice. Limitele apar în urma introducerii unor formule melodice cu vădit rol retoric. De pildă, *vu superior* (*mi*²) apare adesea în *thesis*-uri care sunt puse în legătură cu termeni ce fac referire la planul ceresc. De asemenea, și limita inferioară a ambitusului apare, cel mai adesea, din dorința de a ilustra abisul, adâncimea.



Exemplu nr. 77: Fragmente melodice cu rol retoric (registrul acut)

Un alt exemplu foarte grăitor îl întâlnim în stihira dogmatică a glasului al VIII-lea, *Împăratul cerurilor*. Textul imnografic are un conținut hristologic fundamental pentru învățătura de credință a Bisericii, în care mărturisește că Hristos are două firi, cea dumnezeiască și cea omenească, fiind o singură persoană. Cuvintele sunt deosebit de semnificative: *Dumnezeu desăvârșit și om desăvârșit*.

Pentru a sugera învățătura hristologică despre Persoana divino-umană Hristos, Sebastian Barbu-Bucur vedește o inteligență muzicală deosebită prin utilizarea unei formule melodice cu un contur melodic similar, însă în registre diferite.



Exemplu nr. 78: Fragmente melodice cu rol retoric (schimbare de registru)

Un alt fragment în care compozitorul Sebastian Barbu-Bucur schimbă registrele pentru a sublinia în plan auditiv ideile poetice ale textului imnografic îl găsim în exemplul de mai jos. Aici autorul construiește discursul muzical pe două planuri, unul care cadențează pe *ni superior* (*do*²) pe cuvântul *lăudăm*, silaba accentuată a cuvântului primind patru timpi, iar celelalte două silabe câte doi. În al doilea hemistih, *și cu dragoste îngeunchem*, compozitorul face un salt descendent în heptafonia glasului, iar de pe baza acestuia conduce melosul în jos până pe treapta *di inferior* (*Sol*), însă adaugă și o modulație care mută centrul modal al ehlui în plagal, astfel că din *ni* (*do*), baza modului devine *di inferior* (*Sol*). Modulația și formula cadențială descendentă însoțesc cuvântul *îngeunchem*. În acest mod, Barbu-Bucur sugerează dragostea ce se exprimă prin dimensiunea latreutică și cinstirea înaltă, prin conducerea melosului în registrul acut, iar prosternarea adâncă este subliniată prin mersul descendent până la limita inferioară a ambitusului și, aş mai adăuga, modulația ar putea fi tradusă ca transformarea pe care o trăiește creștinul prin actul de profundă smerenie al prosternării.



Exemplu nr. 79: Fragmente melodice cu rol retoric (registrul acut-grav)

Ca o însumare a celor prezentate mai sus, părintele Sebastian Barbu-Bucur a reușit să alcătuiască melosul stihirilor în plagalul ehului al IV-lea sau în glasul al VIII-lea cu multă măiestrie. Se vedește, ca și în alte cazuri, o atenție deosebită acordată relației dintre text și melos. Cel din urmă poartă în plan auditiv forța ideilor poetice conținute în imnografie. Caracteristicile discursului melodic se încadrează în sfera tradiției artei psaltice, în sensul în care melosul este curgător, uneori cu salturi mai dificile, inflexiuni modulatorii sau chiar modulații în lanț, treceri dintr-un glas în altul, dintr-o nuanță în alta sau chiar în cadrul aceluiași glas după principiul roșii. Tehnicile componistice aplicate în construcția frazelor relevă o cunoaștere temeinică a melosului psaltic ancorat în tradiția psaltică autentică, totuși cu câteva nuanțe personale. Acestea, de altfel, evidențiază și latura sa pedagogică, deoarece compozitorul caută să ușureze munca psaltilor la nivel interpretativ, pe de o parte, iar pe de altă parte, facilitează evitarea eterofoniei, favorizând cântarea în ansamblu a stihirilor. Prin intermediul scrierii analitice a formulelor melodice, compozitorul stabilește cu concretețe maniera de interpretare a *thesis*-urilor, diminuând libertatea psaltilor în a-și impune propria viziune, cel puțin în cazul în care – după cum ziceam – la strană oficiază slujba un grup psaltic.

2.2. Creația psaltică în stil stihiraric a arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur raportată la alți melurgi

Particularitățile, prin excelență, se văd prin lentila analizei comparative. Părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur a acordat o atenție sporită alcătuirii slujbelor sfinților români adunate în trei tomuri de dimensiuni considerabile, însumând peste 1500 de pagini. Structura și conținutul acestora sugerează că părintele a gândit volumele ca fiind suficiente pentru oficierea oricărei slujbe dedicate unui sfânt român. Având acest deziderat în minte, autorul a pus la dispoziția psaltilor toate stihirile și troparele ce alcătuiesc corpusul serviciilor religioase a laudelor zilnice (vecernia mică, vecernia mare și utrenia), adăugându-le și pe cele ce sunt specifice unui alt praznic în jurul căruia gravează ziua de celebrare a unui anumit sfânt. Tot în această ordine de idei, în cuprinsul volumelor amintite există versiuni muzicale ce se bucură de mai multe variante care circulă în practica și repertoriile stranei. În acest sens, se pretează o analiză comparată a melosului variantelor, pentru a vedea în ce manieră a evoluat monodia și prin ce se distinge compozitorul Sebastian Barbu-Bucur de ceilalți melurgi. O examinare mai temeinică asupra morfologiei și sintaxei alcătuirilor psaltice ale părintelui arhidiacon ar putea confirma dacă ideea sa referitoare la construirea și definirea muzicii psaltice românești se traduce și în melosul compus de acesta.

În continuare, vom reda conținutul imnografic comun pe care îl regăsim și în alte volume sau antologii de muzică bizantină, limitându-ne doar la cele în limba română, dar căutând să punem împreună cât mai multe versiuni muzicale ale acelorași stihiri. Pasul următor este să prezentăm mai pe larg, la fiecare caz în parte, prin ce se deosebește sau se aseamănă compozițiile părintelui

arhidiacon. Din cuprinsul celor trei volume de cântări închinare sfinților români, 104 texte imnografice au corespondent muzical în alte surse. La acest total nu am adăugat stihirile anastasime⁵²⁷, nici prosomiile care, de regulă, sunt introduse cu menținea *însăși podobia*, sau *după Macarie Ieromonahul* sau *Ion Popescu-Pasărea*, în alte cazuri. Sursele pe care le-am luat în calcul sunt din creația muzicală a lui Ghelasie Basarabeanul⁵²⁸, Visarion Ieromonahul⁵²⁹, Anton Pann⁵³⁰, Dimitrie Suceveanu⁵³¹, Nectarie Schimonahul⁵³², Ion Popescu-Pasărea⁵³³, Amfilohie (Athanasie) Iordănescu⁵³⁴, la care se adaugă pentru două slujbe diferite, episcopul Gherontie Nicolau și protopsaltul Alexandru Gheorghiu. Autorii menționați au activat în veacurile al XIX-lea și al XX-lea și, cu certitudine, opera lor muzicală manuscrisă, dar și tipărită, a fost bine cunoscută de cercetătorul Sebastian Barbu-Bucur. Deși textele imnografice sunt comune, melosul prezintă diferențe pe care le vom prezenta pe larg în rândurile de mai jos. Trebuie menționat că am organizat stihirile comune celor șase izvoare muzicale analizate într-un tabel pe care l-am atașat în anexe.

2.2.1. Slujba Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)

Sărbătoarea închinată Sfântului Ierarh Iosif a fost așezată în perioada praznicului Înălțării Sfintei Cruci (14 septembrie), iar această proximitate face ca slujba acestuia să conțină trei stihiri ale Praznicului. Alcătuite în plagalul ehului al II-lea după *podobia Toată nădejdea*, am găsit alte două variante muzicale ce îmbracă același text, o versiune în *Stihirarul* lui Visarion Ieromonahul și una în volumul omonim al lui Nectarie Vlahul sau Protopsaltul.

⁵²⁷ O analiză a *kekragariilor* alcătuite de părintele Sebastian Barbu-Bucur în raport cu celelalte versiuni din *Anastasi-matarele* anterioare, din care au fost relevante și particularitățile de construcție ale compozițiilor a fost făcută și publicată de Elena Chircev, „Tradiție și modernitate în creația psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur”, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. XXVI, nr. 2, 2011, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2011, p. 56-67.

⁵²⁸ Ghelasie Basarabeanu, *Doxastar*, colecția „Izvoare ale Muzicii Românești”, vol. XI C, cântări adunate, transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de arhid. Sebastian Barbu-Bucur și pr. Ion Isăroiu, Editura Muzicală, București, 2006.

⁵²⁹ Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul I (septembrie-decembrie)*, Colecția „Biblioteca Paisiană”, seria „Antologia psaltică 1”, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Iași, 2022; Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul II (ianuarie-august)*, Colecția „Biblioteca Paisiană”, seria „Antologia psaltică 2”, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Iași, 2013.

⁵³⁰ Anton Pann, *Noul Doxastar*, tomul I, Tipografia Pitarului Konst. Pepcovici, București, 1841.

⁵³¹ Dimitrie Suceveanu, *Idiomelar. Tomul I (septembrie-decembrie)*, ediție îngrijită de Ierom. Ioan Butnariu, Chilia Buna-Vestire, Schitul Sfântul Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, Editura Magic Print, Onești, 2023.

⁵³² *Stihirarul*, Colecția „Buket Muzical Athonit”, vol. 7, trad. Ierodiacon Ioan Lacoschitiut, Editura Evanghelismos, București, 2007.

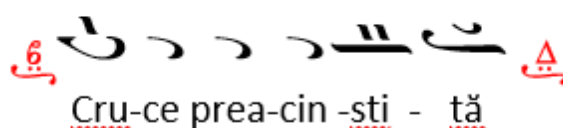
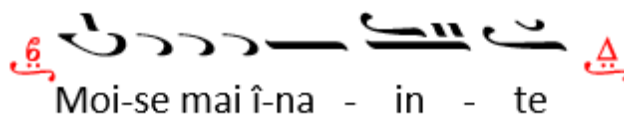
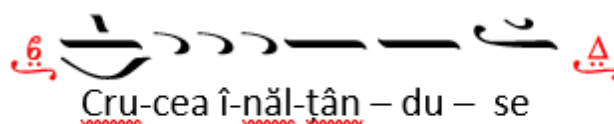
⁵³³ Ion Popescu-Pasărea, *Noul Idiomelar*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1933.

⁵³⁴ Amfilohie Iordănescu, *Noul Doxastar*, volumul I, Colecții Muzicale Bizantine Inedite, studiu introductiv Mariu-Nicolae Șerban, coordonatori științifici prof. univ. dr. habil. Nicolae Gheorghiu și CS III dr. Cătălin Cernătescu, ediție facsimil îngrijită de George Matei, George Antoneac, Dragan Olariu și Mihai Dobre, Editura Universității de Muzică București, 2023; Amfilohie Iordănescu, *Noul Doxastar*, volumul II, Colecții Muzicale Bizantine Inedite, coordonatori științifici prof. univ. dr. habil. Nicolae Gheorghiu și CS III dr. Cătălin Cernătescu, ediție facsimil îngrijită de George Matei, George Antoneac, Dragan Olariu și Mihai Dobre, Editura Universității de Muzică București, 2023;

Analiza comparată a celor trei variante relevă diferențe nu numai la nivelul melosului, pe care le vom expune mai jos, ci și la nivelul topicii. Chiar în prima parte a primei stihiri se întâlnesc expuneri diferite ale aceleiași idei poetice, nu neapărat prin utilizarea altor cuvinte, ci prin inversarea ordinii sintagmelor. Însă această nouă așezare a cuvintelor în versiunea lui Barbu-Bucur nu influențează în vreun fel sintaxa discursului muzical. Îndreptându-ne atenția asupra melosului, observăm diferențe notabile la nivelul formulelor melodice. Deși vorbim despre o podobie sau prosomie, toate cele trei variante utilizează *thesis-uri* diferite, deși primele două versiuni sunt mai asemănătoare în ceea ce privește stilul în care sunt alcătuite.

Dacă Visarion Ieromonahul și Nectarie Protopsaltul optează pentru un discurs melodic melismatic, specific noului stihiraric, într-o expunere a formulelor pe larg, Barbu-Bucur se apropie mai mult de melosul irmologicului scurt. Conturul melodic al compozițiilor acestuia din urmă este preponderent silabic, proporția fiind de o silabă/timp, la cadențe silabele primind doi timpi. Pe când, în cazul celorlalți doi melurgi, aproape fiecare silabă primește doi timpi, iar cele accentuate sunt evidențiate prin melisme extinse pe o durată mai mare. În principiu, treptele cadențiale pentru această podobie sunt *di (sol)* pentru cadențele imperfecte și *vu (mi)* pentru cele perfecte și finale. Ele se regăsesc în variantele primilor doi compozitori exclusiv, fără a fi adăugate altele. În versiunea mai recentă, Barbu-Bucur introduce o cadență imperfectă pe treapta *ni (do)*, ca urmare a unor mici inflexiuni modulatorii. Acestea din urmă apar în fiecare stihiră din cele trei analizate, aproximativ în partea mediană a textului imnografic, de fiecare dată trecând din scara cromaticului în cea a diatonicului, de unde se revine în scara inițială.

Revenind la discursul muzical, se poate observa că fiecare versiune în parte încearcă să aplice coerent principiul prosomiei la textele imnografice nealcătuite conform metricii bizantine. Însă, deși dispunerea textului nu permite ca accentele metrice ale podobiei originale să fie în sintonie cu cele prozodice, compozitorii utilizează formule melodice specifice podobiei pentru toate cele trei stihiri. De asemenea, Barbu-Bucur caută să utilizeze aceeași formulă melodică atunci când textul este similar sau când o frază are aproximativ același număr de silabe, cum se întâmplă, de pildă, în fraza melodică cu care se începe fiecare stihiră în parte.



Exemplu nr. 80: Formule melodice cadențiale pe di (sol)

2.2.2. Slujba Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)⁵³⁵

Cântările prin care Biserica cinstește viața și faptele minunate ale Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul, prăznuit la data de 20 noiembrie, au fost pentru prima dată alcătuite pe text românesc de protopsaltul și dascălul de psaltichie Ghelasie Basarabeanu. În această versiune, notată în câteva manuscrise, dintre care un *Stihirar-Doxastar* autograf din 1840, slujba cuviosului conține doar stihirile slavei și *theotokiilor* de la vecernia mare și cele ce închid grupul stihirilor laudelor de la utrenie. Trebuie menționat că *bogorodișnile* au un conținut ce face referire la praznicul Nașterii Domnului, așa-numite stihirile ale Înainteprăznuirii.

Slujba completă a sfântului cuvios a fost alcătuită pentru prima dată în anul 1947 de episcopul Gherontie Nicolau, om foarte apreciat în epocă pentru calitățile sale muzicale și interpretative, datorită stăruitoare rugăminți a exarhului Olteniei, arhimandritul Theofil S. Niculescu. O a treia versiune și ultima este cea alcătuită de părintele arhid. Sebastian Barbu-Bucur și introdusă în primul volum de *Cântări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, în anul 2013. Pentru obiectivul acestei cercetări, analiza comparată a celor trei versiuni devine foarte relevantă, deoarece ele indică evoluția melosului într-un interval de timp ce se întinde pe aproximativ trei secole.

Pentru că este vorba de cinstirea unui sfânt cuvios, imnografia pune la dispoziție compozitorilor un șablon, o slujbă de obște, în care se schimbă doar numele sfântului, textul rămânând același. Din acest motiv se poate lărgi eșantionul stihirilor luate în calcul, prin adăugarea altor versiuni muzicale alcătuite de Visarion Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu și Amfilohie Iordănescu. De

⁵³⁵ Rezultatele acestui subcapitol au constituit subiectul comunicării intitulate „Saint Gregorios Decapolites Service: the evolution of melos in Romanian psaltic versions” prezentate în cadrul lucrărilor Simpozionului Tinerilor Cercetători „Romeo Ghircoiașiu”, ediția a VII-a, organizată de Școala doctorală „Sigismund Toduță” a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca în 28 noiembrie 2024.

asemenea, în cazul stihirilor Înainteprăznuirii vom aplica aceeași suplimentare a materialului supus analizei.

Primul nivel al analizei se oprește la imnografia compusă în cinstea Sfântului Grigorie Decapolitul. În acest sens, așa cum am afirmat mai sus, cinci stihiri de dimensiuni considerabile au constituit baza pentru acest subcapitol. Dintre acestea, patru sunt scrise în plagalul glasului al IV-lea și doar unul în plagalul glasului al II-lea. Evident, există mici diferențe lexicale între cele trei versiuni imnografice, dar nu au forța să influențeze discursul melodic într-o manieră categorică. De menționat este, în acest context, adăugarea sintagmei *cu rugăciunile tale* în versiunea din 2013 a lui Sebastian Barbu-Bucur, care lipsește în celelalte două versiuni, textul imnografic încheindu-se cu cerința *mântuiește neamul nostru*. Este de la sine înțeles că această scurtă adăugire lexicală a generat introducerea unei noi fraze muzicale la sfârșitul stihirei, însă nu schimbă ideea poetică a textului.

Al doilea nivel al analizei ocupă un spațiu mai generos în economia prezentului subcapitol, deoarece ne concentrăm pe formulele melodice sau *thesis*-urile care alcătuiesc discursul muzical psaltic. Urmând abordarea comparativă a celor trei versiuni luate în considerare, este ușor de observat că există diferențe notabile în extensia melodică a frazelor. În cele mai multe cazuri, Ghelasie Basarabeanu folosește formule mai bogate din punct de vedere melismatic decât ceilalți doi compozitori. Această realitate este foarte grăitoare și utilă în încercarea de a înțelege evoluția melosului. Pe de o parte, se pot observa mai multe moduri de interpretare a unor *thesis*-uri, deoarece Ghelasie a scris foarte amănunțit, cu ajutorul semnelor diastematice, în timp ce, în versiunile ulterioare, autorii se mulțumesc să le scrie pe scurt, lăsând psaltilor libertatea interpretării, în conformitate cu tradiția orală în care sunt ancorați.

În exemplul de mai jos, preluat din *slava* care încheie laudele utreniei, se pot vedea diferențele dintre versiunile analizate, la care am adăugat versiunea din *Idiomelar* (1856) a lui Dimitrie Suceveanu, care a fost preluată și ușor modificată de episcopul Gherontie Nicolau.

G.B.
(1840)
2006

Mul - ți - mi - le că - lu - gă - ri - lor

D.S.
1856

Mul - ți - mi - le că - lu - gă - ri - lor

G.N.
1947
(2002)

Mul - ți - mi - le că - lu - gă - ri - lor

S.B.B.
2013

Mul - ți - mi - le că - lu - gă - ri - lor

Exemplu nr. 81: Slava laudelor de la Utrenie (prima frază)

Din prima frază a stihirei indicată ca exemplu, se poate observa că discursul melodic compus de Ghelasie Basarabeanu (G.B.) este mult mai extins. În ceea ce privește raportul timp/silabă, în cazul primului cuvânt, *mulțimile*, silaba accentuată *-ți*, are patru bătăi și un mers melodic sinusoidal, iar în celelalte versiuni, același caz este evidențiat doar de accentul dat de neuma *petasti* (S.B.B.) sau *oligon petasti* (†G.N.). Treapta *vu* (*mi*) indică o cadență imperfectă, fiind specifică glasului al VIII-lea. În al doilea portativ, remarcăm o redare mai ornamentată a cadenței, episcopul Gherontie brodând pe treptele principale *di-ga-vu*, notate cu albastru.



Exemplu nr. 82: Cadență imperfectă pe *vu* (*mi*)

În exemplul 2, pe primul portativ, am notat formula melodică standard specifică glasului al VIII-lea, așa cum apare în versiunea lui Gherontie Nicolau. În al doilea, am transcris versiunea de interpretare a aceleiași formule, așa cum apare în *doxastikia* stihoavnei vecerniei mari. După cum se poate vedea, am notat cu roșu neumele distincte care conduc melodia într-o direcție mult mai ornamentată, dar elementele comune rămân aceleași. Trebuie remarcat faptul că diferențele nu se limitează doar la nivelul diastematic, ci și la cel ritmic. Începutul formulei se păstrează exact, cu precizarea că Ghelasie Basarabeanu introduce isonul susținut de oligon, deoarece a dorit să sublinieze silaba care se află sub neumă. Același loc este evidențiat de Barbu-Bucur într-o manieră diferită, pe care o vom aduce în discuție în rândurile de mai jos.

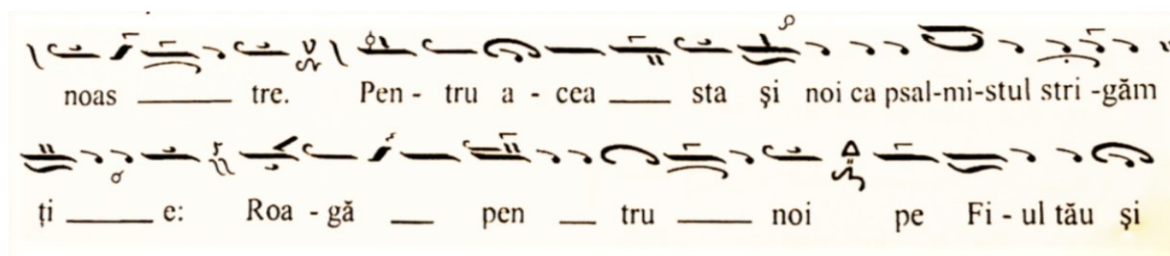
În ultima secțiune a aceleiași stihiri – cea în care îi cerem Sfântului Grigorie să mijlocească pentru mântuirea noastră – observăm diferențe notabile în discursul melodic al cuvântului *roagă-te* (rugăciune).

Exemplu nr. 83: Slava stihoavnei (ultima secțiune)

Toate cele trei versiuni pornesc de la heptafonia bazei glasului și arată o direcție descendentă, dar pe trepte cadențiale diferite. Acest lucru este posibil datorită ftoalei prin care s-a modulat din diatonicul moale al plagalului IV în cromaticul dur al plagalului II. În versiunea lui Ghelasie, melodia este mult mai ornamentată decât celelalte, cadențând pe difonia noului glas. În celelalte două cazuri analizate, vedem același contur melodic descendent finalizat pe aceeași treaptă cadențială, singurele diferențe constând în calitatea intervalelor – generate de modulații – și durata primului sunet, precum și în ornamentația de pe penultima silabă a cuvântului din versiunea lui Barbu-Bucur.

Un alt detaliu semnificativ legat de abordarea aceluiași text în stiluri psaltice diferite se găsește în stihira *David a glășuit mai înainte, theotokia* stihoavnei. Primele două versiuni analizate sunt compuse cu ajutorul unei palete formulate specifice stilului stihiraric scurt, dar Sebastian Barbu-Bucur compune melodia pentru același text în irmologicul scurt. Această opțiune generează diferențe la nivelul *thesis-urilor*, discursul melodic este silabic, foarte puțin ornamentat, iar raportul este de un timp/silabă. În consecință, pe lângă utilizarea unei noi palete de formule melodice, apar și alte trepte cadențiale, cum ar fi cele imperfecte pe *pa (re)*.

Prin exemplul de mai sus putem trece la un alt nivel de analiză comparativă, și anume modulația. Ele apar adesea în discursul melodic compus de cei trei compozitori, mai ales în legătură cu anumite cuvinte. Cel mai adesea am întâlnit mici inflexiuni modulatorii și rapide reveniri în modul de bază, cum ar fi, de exemplu, ieșiri scurte din cromatica dură a plagalului II în zona diatonică, modulația având loc în registrul mediu spre acut sau, mai precis, în tetracordul superior al scării plagalului glasului al II-lea. Modulații extinse pe mai multe fraze se regăsesc în *doxastikia* stihoavnei în versiunea lui Ghelasie și în *theotokia* aceluiași loc în viziunea muzicală a episcopului Gherontie. Modulațiile indicate sunt semnificative, deoarece ilustrează două moduri diferite de trecere de la un glas la altul. În acest sens, o modulație în cadrul acelorași ehuri conform principiului roții⁵³⁶ (*trochos*) o găsim în compoziția episcopului tomitan. Aici compozitorul decide să introducă o frază specifică aceluiași mod, dar specifică stilului tropăresc, deoarece, prin modulare, baza plagalului IV de pe *ni (do)* se mută pe *ga (fa)*, deci la o cvartă distanță.



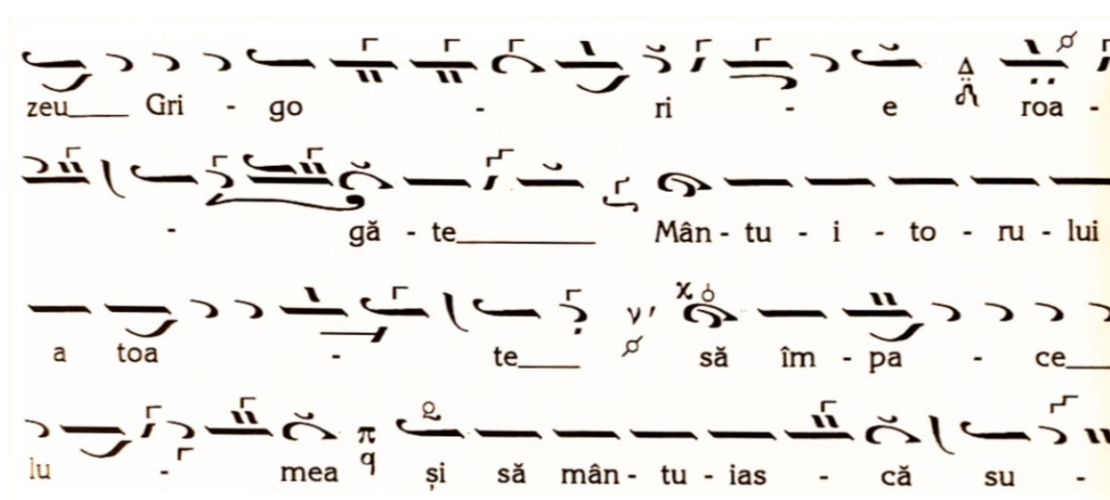
Exemplu nr. 84: Modulație după principiul roții⁵³⁷

⁵³⁶ Pr. lect. univ. dr. Stelian Ionașcu, *op. cit.*, p. 180.

⁵³⁷ Episcop Gherontie Nicolau, *op. cit.*, p. 34.

Este interesant faptul că în acest exemplu, episcopul Gherontie doar semnalează ieșirea de la stilul stihiraric scurt în cel de tropar prin treapta specifică *ga* (*fa*), prin formula folosită și prin saltul de cvartă *ga – zo agem* (*fa-si b*), dar nu indică prin *ftora* revenirea la modul de bază, ci introduce o formulă melodică specifică stihiraricului scurt.

O modulație mult mai extinsă poate fi găsită în stihira menționată mai sus, alcătuirea lui Ghelasie Basarabeanu (exemplul 5). În secțiunea care încheie textul imnografic al *slavei* de la stihavnă, compozitorul face un adevărat tur de forță trecând de la un glas la altul.⁵³⁸ În exemplul de mai jos, prin *ftoraua* introdusă, Ghelasie părăsește scara diatonică moale a plagalului IV și trece în cromaticul dur al plagalului II, apoi de aici intră în diatonicul primului eh, după care revine la glasul de bază.



Exemplu nr. 85: Modulație dintr-un glas în altul⁵³⁹

Următorul nivel al analizei se referă la relația dintre melodie și cuvânt sau la modul în care melurgii aleg să redea idei poetice în planul sonor. De exemplu, în secțiunea finală a stihira *După ce te-ai născut tu*, *theotokia* laudelor de la utrenie compuse în plagalul modului al IV-lea, episcopul Gherontie Nicolau și arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur ilustrează diferența dintre planul cersc și cel teluric prin schimbarea registrelor, spre deosebire de Ghelasie, care acordă o importanță mai mare altui cuvânt.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 181.

⁵³⁹ Ghelasie Basarabeanu, *op. cit.*, p. 59.

The image displays a musical score for three voices: G.B. (1840), G.N. (1947), and S.B.B. (2013). The score is divided into two systems. The first system corresponds to the text 'ce - ea ce ești în cer' and the second system to 'și pe pământ slă - vi - - tă'. Each system contains three staves, one for each voice. The G.B. staff uses a soprano clef, G.N. uses an alto clef, and S.B.B. uses a bass clef. The music features various melodic lines, including ascending and descending phrases, and rests. The lyrics are written below the corresponding staves.

Exemplu nr. 86: Relație text-muzică (ceresc-pământesc)

După cum am afirmat în rândurile de mai sus, compozitorii au ales să reproducă relația celest-pământească prin schimbarea registrelor. Prin urmare, fraza sau hemistihul *ceea ce ești în cer* (care sunt în cer) este ilustrată auditiv printr-o direcție ascendentă care cadențează pe heptafonia sau octava bazei glasului plagalului al IV-lea, iar al doilea hemistih *și pe pământ slăvită* (și glorificat pe pământ), revine la tetracordul inferior, cadențându-se, după caz, pe baza ehului (G.N.) sau pe difonia glasului (S.B.B.). Totuși, se vedește preferința lui Ghelasie Basarabeanu de a sublinia ideea poetică de glorificare simultană în cele două planuri, divin și teluric, prin accentuarea cuvântului *slăvită*. Aici, Ghelasie introduce un salt de octavă pe prima silabă a cuvântului, apoi conturează o direcție treptată în jos până la baza modului. Această alegere este la fel de inspirată ca și celelalte abordări ale aceleiași idei – mai frecvente în literatura muzicală psaltică – deoarece, așa cum am subliniat mai sus, evidențierea cuvântului *slăvită* poate sugera doxologia ambelor planuri în același timp, legând eternul de efemer.

O altă modalitate de a face lumină asupra sensului retoric al unui cuvânt poate fi prin introducerea de inflexiuni modulatorii, cum este cazul termenului *durere* (exemplul 7), pe care Sebastian Barbu-Bucur a ales să-l evidențieze cu ajutorul ftoalei *zygos*, prin care se face trecerea la genul cromatic, creând un tetracord *ga diez* (*fa#*), *vu* (*mi*) și *pa diez* (*re#*).⁵⁴⁰ În plus față de noul context modal, arhidiaconul adaugă *ke ifes* (*lab*).

G.B. 1840

G.N. 1947

S.B.B. 2013

cu du - re - re

cu du - re - re

cu du - re - re

Exemplu nr. 87: Relația text-muzică (*durere*)

Fragmentul de mai sus este grăitor nu doar pentru modul în care Barbu-Bucur a ales să sublinieze valența retorică a cuvântului *durere*, ci și pentru faptul că, în contextul aceleiași idei poetice, compozitorul folosește o formulă melodică diferită față de celelalte două – despre care am vorbit mai sus.

2.2.3. Slujba Sf. Ap. Andrei (30 noiembrie)⁵⁴¹

Slujba Sfântului Apostol Andrei, în versiunea lui Suceveanu, este mult mai scurtă, iar cea alcătuită de Sebastian Barbu-Bucur este completă, punând la dispoziție întreaga slujbă a vecerniei mari și a utreniei. La slujba de seară găsim în ambele variante *slavele* și *theotokiile* ce încheie grupul stihirilor de după *kekragarie*, de la litie și de la stihoavnă, precum și troparul Sfântului, iar la slujba

⁵⁴⁰ Georgios Konstantinou, *Teoria și practica muzicii bisericești*, vol. I, ediția a II-a revizuită și adăugită, traducere din limba greacă, exemple muzicale, exemplificări audio (melos) și îngrijire ediție de Adrian Sîrbu, îndrumător traducere Prof. univ. dr. Maria Alexandru, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012, p. 367.

⁵⁴¹ Subcapitolul acesta a constituit subiectul unei comunicări cu titlul „Slujba Sfântului Apostol Andrei sub condeul a doi compozitori: Dimitrie Suceveanu și arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur” susținut în cadrul lucrărilor Simpozionului Doctoranzilor, organizat de Școala Doctorală „Isidor Todoran” a Facultății de Teologie Ortodoxă, Cluj-Napoca în perioada 22-23 mai 2023.

de dimineață, întâlnim cele trei rânduri de *sedelne*, *mărimurile*, iar la final, *slava* și *theotokia* laudelor. Sursele la care am apelat pentru această analiză – cu precădere în cazul *slavelor* și *theotokiilor* de la vecernie și utrenie – sunt *Idiomelarul unit cu Docsastariul* tipărit între anii 1856-1857 de către protopsaltul moldovean Dimitrie Suceveanu și volumul I al lucrării *Cântări la Vecernia și Utrenia* Sfinților Români, tom ce cuprinde creația arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur în cinstea sfinților sărbătoriți între lunile septembrie și noiembrie. La acestea două, am adăugat alte două surse⁵⁴² ce conțin *slavele* și *theotokiile*, din considerente ce țin de eficiența metodei, precum și din dorința de a avea o imagine mult mai cuprinzătoare asupra evoluției stilistice și asupra circulației anumitor variante melodice în manuscrisele și tipăriturile muzicale psaltice românești.

Pentru înlesnirea citirii și înțelegerii, vom structura expunerea rezultatelor cercetării în funcție de genul imnografic, începând cu stihirile de la slujba vecerniei celei mari, respectiv cu *slavele* și *theotokiile*. Primul grup este alcătuit de cântările ce închid categoria stihirilor *kekragariei*, ambele fiind alcătuite în glasul al IV-lea stihiraric. Treptele cadențiale ale acestui mod sunt *pa (re)* pentru cadențele perfecte, *vu (mi)* și *di (sol)* pentru cele imperfecte și *vu (mi)* pentru cea finală⁵⁴³, acest glas fiind „o combinație dintre glasul I inferior și *legbetos*”⁵⁴⁴. Textul *slavei* scrise de imnograful Anatolie suportă câteva modificări de la o versiune la cealaltă, prin înlocuirea anumitor cuvinte, de pildă, *vînarea* cu *prinderea*, *propovăduirii* cu *învățăturii* sau *verhovnicul* cu *Petru*. Acestea, în schimb, nu influențează cu nimic desfășurarea firească a cursului melodic, ci aduce mai multă claritate în versiunea mai recentă.

Stihira *Vînarea peștilor lăsând...*, în varianta lui Dimitrie Suceveanu, are un ambitus de o nonă (*Si – do*²) față de cea alcătuită de părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur ce extinde, din rațiuni retorice, ambitusul la mărimea unei octave și jumătate (*sol-re*²). Cu privire la discursul melodic, acesta este caracterizat printr-un mers treptat, fără salturi mari, cu precizarea existenței unui interval de sextă în cazul variantei lui Barbu-Bucur. Pe de altă parte, *theotokia Isaie dăntuiește*, se încadrează în același ambitus ca stihira anterioară, în versiunea românită, iar în cazul variantei compuse de profesorul muntean, ambitusul se reduce la o octavă.

Cu privire la elementele structurale ale glasului al IV-lea, Dimitrie Suceveanu rămâne fidel distribuției cadențiale pe care o întâlnim în cuprinsul *Doxastariului* tipărit de Petru Efesiu în 1820. Acesta introduce cadențe perfecte pe treapta *pa (re)*, utilizând rar pe cele imperfecte pe *di (sol)* sau *vu (mi)*, cu precizarea că, deseori, formulele melodice cadențiale intră în componența unor alte formule mai ample ce cadențează pe sunetul *pa (re)*. Această pendulare între treptele cadențiale *pa (re)* și *vu (mi)* subliniază modulația din glasul al IV-lea în glasul I, în acest caz, scara dobândind calitățile

⁵⁴² Ghelasie Basarabeanu, *op. cit.*, Anton Pann, *op. cit.*, Dimitrie Suceveanu, *op. cit.*, tom I, Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 2.

⁵⁴³ Ion Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴⁴ Georgios N. Konstantinou, *op. cit.*, p. 163.

intervalice caracteristice acestui eh⁵⁴⁵. Spre deosebire de Suceveanu, părintele Sebastian Barbu-Bucur dovedește o mai mare libertate în diversificarea formulelor cadențiale. De pildă, acesta folosește formule ce au *finalis*-ul pe sunetul *zo* (*si*), pe *di* (*Sol*) în octava mică sau *ni* (*do*). Este posibil ca aparentele abateri de la canoane să fi fost făcute din rațiuni retorice sau să fi rezultat în urma unei modulații.

Sintaxa discursului melodic al celor două stihiri analizate reliefează câteva diferențe ce trebuie menționate. În acest sens, la nivelul perioadelor sau secțiunilor, este ușor de observat că în versiunea din 2013, acestea sunt compuse din mai multe fraze, unele dintre ele indicate prin mărturia specifică, iar altele încopciate sau alăturate⁵⁴⁶. Cu toate acestea, numărul secțiunilor este mai mare în varianta din *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu. În acest context, trebuie specificat faptul că nu se verifică întotdeauna regula prin care un anumit semn de punctuație se redă auditiv printr-o cadență pe o anumită treaptă. Dacă ar fi așa, prima secțiune a primei stihiri în versiunea lui Suceveanu ar fi formată dintr-o singură frază extinsă ce se încheie cu o cadență perfectă pe treapta *pa* (*re*), însă semnul de punctuație, virgula, sugerează – conform cărților de teorie a muzicii psaltice – întrebuintarea unei cadențe imperfecte sau suspensive. Cu toate acestea, același context este redat melodic diferit de Sebastian Barbu-Bucur, cu ajutorul unei formule ce se odihnește pe treapta *di* (*sol*), demonstrând astfel regula.

Modulațiile ce se regăsesc în cuprinsul acestor două stihiri sunt, cel mai adesea, inflexiuni în cadrul aceluiași glas⁵⁴⁷, modificându-se centrul modal și calitatea intervalelor. În contextul de față, din glasul al IV-lea cu baza în *pa* (*re*) se modulează în forma *Aghia* a aceluiași eh, treapta *di* (*sol*) devenind centrul modal, iar sunetul *ke* (*la*) fiind atras de *zo* (*si*). Această inflexiune se face printr-o formulă melodică tipică acestui mod, în cel de-al doilea tetracord, *di-ni'* (*sol-do*²). Părintele Sebastian Barbu-Bucur întrebuintează și modulații ce fac trecerea dintr-un gen în alt gen⁵⁴⁸, de pildă, diatonic-cromatic dur, fapt ce duce la apariția unei noi trepte cadențiale.

Grupa a doua de stihiri analizate sunt cele de la stihoavna vecerniei alcătuite în glasul al III-lea: slava *Pre cel de un sânge cu Petru* și theotokia *Iosife spune nouă*. Acest mod este cunoscut ca fiind enarmonic, însă noile cărți de teorie a muzicii psaltice⁵⁴⁹ subliniază că acesta ar fi, de fapt, diatonic dur, enarmonia fiind redată de atracția treptei *vu* (*mi*) către baza glasului, *ga* (*fa*). Urmând tiparul metodei de analiză, menționăm că, în acest glas, cadențele imperfecte se fac pe treapta *ke* (*la*), perfecte pe *pa* (*re*) și finale pe *ga* (*fa*), iar Chrysanthos de Madytos amintește că există, rareori, și cadențe imperfecte pe treapta *ni* (*do*)⁵⁵⁰. Toate tipurile de cadență amintite se regăsesc în cele două stihiri alcătuite în glasul al III-lea. Cu referire la discursul melodic, acesta se definește printr-un mers treptat,

⁵⁴⁵ G.N. Konstantinou, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁴⁶ Arhid. Răzvan-Constantin Ștefan, *op. cit.* p. 273.

⁵⁴⁷ S. Ionașcu, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 181.

⁵⁴⁹ S. Ionașcu, *op. cit.*, p. 115; G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 175–176; Ion Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵⁰ Chrysanthos, Panagiōtēs G. Pelopidēs, *Great theory of music*, trad. Kaitē Rōmanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010, p. 160; Ion Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 44–45; S. Ionașcu, *op. cit.*, p. 117.

în care cel mai mare interval fiind cel de septimă mică, *ni-zo' ifes (do-sib)* la Suceveanu. Însă, în cazul versiunii recente, compozitorul prahovean este mai rezervat în a rupe discursul prin introducerea intervalelor de cvartă sau trifonie. Ambitusul cântărilor române de Suceveanu este de o nonă, de la *ni-pa' (do-re²)*, în ambele cazuri, extrema acută fiind notă de pasaj. În versiunea compusă de părintele Sebastian Barbu-Bucur, ambitusul este de o decimă, de la *ni* la *vu' (do-mi²)*, cu precizarea că sunetul din registrul acut este tot notă de pasaj.

La nivelul frazelor și secțiunilor, putem observa că cele două variante sunt asemănătoare la nivelul numărului de fraze și perioade, diferențele constând în treptele utilizate. De exemplu, în cea de-a doua stihiră a acestui grup, părintele Sebastian Barbu-Bucur folosește o cadență imperfectă pe treapta *ni (do)*. Tot aici, trebuie să specificăm că în versiunea mai recentă, perioadele sau secțiunile sunt compuse din fraze mult mai extinse melodic, care însumează, în sine, micro-formule cu cadență pe *ke (la)*, fiind alăturate sau încopciate. Ambele variante ale *theotokiei Stihoavnei* se încheie cu o *coda* caracteristică acestui glas. De asemenea, trebuie menționat faptul că formulele melodice utilizate indică faptul că *slava* a fost alcătuită în stilul stihiraric scurt, pe când *theotokia* a fost scrisă în cel irmologic. Rămânând tot la categoria formulelor melodice, observăm în cuprinsul discursului melodic alcătuit de compozitorul prahovean că utilizează anumite fraze ce modulează în plagalul glasului I, cum, de altfel, găsim și în *kekragaria* glasului al III-lea. Acestea nu se regăsesc în versiunea lui Suceveanu. La nivelul modulațiilor, varianta din 2013 a părintelui Barbu-Bucur utilizează treceri din scara diatonicului dur în cromaticul dur al plagalului glasului al II-lea, prin formule ce cadentează pe treapta *pa (re)* și *ni (do)*.

Slava de la litie, ce se cântă și ca slavă a laudelor de la utrenie, respectiv *theotokia* ce încheie categoria stihirilor de la laude, constituie ultima grupă de stihiri alcătuite în genul stihiraric analizate până acum, acestea fiind compuse în plagalul glasului al IV-lea. În acest caz, ce aparține genului diatonic moale, cadențele imperfecte se fac pe treptele *vu (mi)*, *di (sol)* și *ni' (do²)*, perfecte pe *di (sol)* și *ni (do)*, respectiv finale pe baza glasului, *ni (do)*⁵⁵¹.

Slava Pre propovăduitorul... și *theotokia Primește, Vitleeme* sunt două stihiri cu un discurs melodic elaborat, în ambele versiuni, ambitus extins și ingenios structurate din punct de vedere al frazelor melodice. În sprijinul acestei idei vom expune câteva detalii ce țin de morfologia și sintaxa acestor două cântări. Într-o primă ordine de idei, există o diferență de ambitus între cele două variante, Sebastian Barbu-Bucur extinzând limitele la o undecimă pentru *slavă, di-ni superior (Sol–do²)*, pe când Dimitrie Suceveanu optează, în cazul aceleași stihiri, pentru o formulă melodică ce ajunge la limita gravă a lui *ke (la)*, ca notă de pasaj în octava mică. Cea de-a doua stihiră are ambitusul identic în ambele versiuni, respectiv de o decimă, *ke-ni superior (la-do²)*. Și în acest caz, discursul melosului este unul treptat, fără a se utiliza intensiv intervale mai mari. Schimbările de registru se fac prin salturi

⁵⁵¹ G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 102; Chrysanthos, P.G. Pelopidēs, *op. cit.*, p. 171; S. Ionașcu, *op. cit.*, p. 151–152; Ion Popescu-Pasărea, *op. cit.*, p. 61.

de cvartă sau, într-un context specific, părintele arhidiacon optează pentru o heptafonie sau septimă mică, *ni-zo' ifes (do-sib)*, dacă luăm în calcul detaliile ce fac referire la atracțiile sunetelor nestăpânitoare ale plagalului glasului al IV-lea⁵⁵².

Părintele Sebastian Barbu-Bucur alege să împartă textul primei stihiri în trei mari secțiuni, ultimele două fiind compuse din șase, respectiv șapte fraze melodice. Referitor la contextul modal reliefat în aceste două fraze, compozitorul introduce mai multe inflexiuni modulatorii ce mută melosul din sfera diatonicului moale în cea a cromaticului dur al plagalului glasului al II-lea, din rațiuni de retorică muzicală. Totodată, nu se limitează doar la a utiliza scurte modulații, deoarece scara modală a primei fraze din ultima secțiune este modificată prin introducerea nuanței cromatice *spathi* sau *hisar*, o ftoară ce, de regulă, se pune pe treapta ke (la) – în stihira analizată o găsim pe treapta di (sol) – „și se obține o structură cu treapta inferioară cu diez, iar cea superioară cu ifes”⁵⁵³.

Stihira *Primește Vitleeme*, theotokia laudelor de la utrenie, este foarte asemănătoare cu varianta omonimă din 1856, românită de Dimitrie Suceveanu. Similitudinile constau în sintaxa discursului muzical, precum și în formulele melodice utilizate.

G.B. 1840
Pri - i - meș - te Vit - le - e - me

A.P. 1841
Pri - i - meș - te Vit - le - e - me

D.S. 1856
Pri - i - meș - te Vi - tle - e - me

S.B.B. 2013
Pri - meș - te Vi - tle - e - me

⁵⁵² Ibidem, p. 102.

⁵⁵³ Ibidem, p. 367.

G.B. 1840
pe Mi-tro-po-li - a lui Dum - ne - zeu

A.P. 1841
Mi-tro-po-li - a lui Dum - ne - zeu

D.S. 1856
pe Mi-tro-po-li - a lui Dum - ne - zeu

S.B.B. 2013
Mi-tro-po-li - a lui Dum - ne - zeu

Exemplu nr. 88: Theotokia laudelor de la utrenie

În exemplul de mai sus remarcăm similitudinile la nivelul formulelor melodice între variantele lui Ghelasie Basarabeanu și Dimitrie Suceveanu. Totodată, sesizăm un contur melodic asemănător în partea de final a formulei, în rândurile trei și patru. Barbu-Bucur prescurtează fraza conclusivă pe cuvântul *Dumnezeu*, pe când în celelalte versiuni, melosul este mai extins, utilizând formule melodico-cadențiale specifice glasului al VIII-lea. Versiunea lui Pann face notă discordantă, el fiind singurul care finalizează frază pe difonia glasului, pe treapta *vu* (*mi*).

Textul imnografic este motivul pentru care compozitorii preferă aceleași *thesis*-uri, fiindcă există cuvinte și structuri lexicale ce necesită sau, mai degrabă, favorizează o ilustrare precisă în plan sonor, cum ar fi *îngerii minunați-vă în cer, oameni preaslăviți pe pământ*. Protopsaltul moldovean a împodobit ultima secțiune a acestei stihiri prin mai multe inflexiuni modulatorii din diatonicul moale al plagalului glasului al IV-lea în cromaticul moale al glasului al II-lea.

G.B.
1840

A.P.
1841

D.S.
1856

S.B.B.
2013

În - - geri mi - nu - na - -

În - - geri mi - nu - na - -

În - - geri mi - nu - na - -

În - - geri mi - nu - na - - 3 -

G.B.
1840

A.P.
1841

D.S.
1856

S.B.B.
2013

-ți - - vă în Cer

-ți - - vă în Cer

-ți - - vă în Cer,

-ți - - vă în Cer,

G.B. 1840
oa - meni pro - slă viți pre pă - mânt

A.P. 1841
oa - meni pro slă viți pre pă - mânt

D.S. 1856
oa - meni prea - mă - riți pe pă - mânt

S.B.B. 2013
oa - meni prea slă - viți pe pă - mânt.

Exemplu nr. 89: Theotokia laudelor de la utrenie

Fraza *Îngeri minunați-vă în Cer, oameni preaslăviți pe pământ* a constituit un prilej pentru compozitorii a căror versiuni melodice le-am analizat, în care să redea cele două planuri, ceresc-pământesc, prin formule melodice potrivite. Dintre aceștia, Anton Pann este cel care lărgeste cel mai mult ambitusul în registrul grav, pentru a face și mai evident contrastul dintre cele două realități. Dacă ceilalți conduc melosul în registrul unei octave, *ni-ni superior* (*do-do*²), Pann merge până la limita unei decime, *Ke-ni superior* (*La-do*²). Pe lângă acest artificiu retoric, Ghelasie Basarabeanu și Anton Pann introduc o modulație în cadrul primului hemistih, din diatonicul moale al glasului al VIII-lea în cromaticul moale al glasului al II-lea, însă treptele cadențiale sunt diferite, *zo superior* (*si*), respectiv *ni superior* (*do*²). De asemenea, trebuie să menționăm că Pann face o trecere în nuanța dură a cromaticului în cadrul aceluiași hemistih. Suceveanu și Barbu-Bucur sunt, întrucâtva, asemănători ca discurs melodic. În exemplul de mai sus, am încercuit în ultima versiune muzicală din cele patru, o redare inedită a primei secțiuni din formula melodică conclusivă. De regulă, după cum putem observa în celelalte variante, melosul este ortografiat cu grupul de neume: ison-două chendime sprijinite pe oligon, urmate de elafon continuu; însă, Barbu-Bucur variază această secțiune prin grupul ison-apostrof-ison-apostrof, aflate sub lucrarea ritmică a gorgonului.

G.B. 1840
Păs - tori flu - - ie - -

A.P. 1841
Păs - tori flu - - ie - -

D.S. 1856
Păs - tori flu - - ie - -

S.B.B. 2013
Păs - tori flu - - ie - -

G.B. 1840
rând cân - ta - - re

A.P. 1841
rând

D.S. 1856
rând cân - ta - - re

S.B.B. 2013
rând cân - ta - - re

Exemplu nr. 90: Theotokia

În fragmentul muzical de mai sus putem sesiza cum au ales autorii să sublinieze prin formule melodice elaborate, cuvintele care fac referire la acțiunea de a cânta a păstorilor, bucuroși de aflarea veștii nașterii Domnului. Dintre cele patru variante, Dimitrie Suceveanu este singurul care construiește un discurs mai puțin ornamentat. În schimb, ceilalți autori au evidențiat în mod deosebit cuvintele *păstorii* și *fluierau*. Din exemplul de mai sus se poate observa conturul melodic aproape pastoral pe care părintele Barbu-Bucur l-a trasat. Formula este foarte elaborată la nivel ritmic și se încheie cu arpeggiu ascendent până la pentafonia glasului.

Pe de altă parte, trecând într-un alt registru, scriitura părintelui Barbu-Bucur scoate în evidență aptitudinile sale pedagogice, adoptând o manieră mai analitică de notare a formulelor melodice, dorind astfel să redea cu mai multă precizie executarea anumitor fraze sau ornamente. În lumina

aceasta, compozitorul nu se îndepărtează de tradiția autentică a Artei Psaltice, ci întrebuințează formulele melodice clasice, pe care le regăsim și în creația lui Suceveanu, de exemplu, însă acesta dorește să le scrie mai desfășurat, folosindu-se de mai multe semne diastematice.

2.2.4. Slujba Sf. Mc. Filofteia de la Argeș (7 decembrie)

Celebrarea actului martiric al Sfintei Mc. Filofteia a intrat în cultul Bisericii Ortodoxe Române încă din secolul al XIX-lea, fiind un fenomen local. Cultul dedicat sfintei s-a generalizat pentru tot spațiul românesc la data de 28 februarie 1950.⁵⁵⁴ Slujba sfintei, comemorată pe data de 7 decembrie, a fost introdusă în cult, cu binecuvântarea mitropolitului Meletie al Moldovei, și se regăsea deja în cuprinsul în Mineiul pe luna decembrie tipărit la Mănăstirea Neamț în 1846.⁵⁵⁵ Arhim. Clement Haralam, marele Ecleziarh al Catedralei Patriarhale, a găsit o primă variantă muzicală completă a slujbei dedicate Sfintei Mucenițe, în alcătuirea fostului protopsalt al Catedralei Mitropolitane din Iași, Alexandru Gheorghită. Scrisă la pensionare, după acumularea unei experiențe bogate de strană, acesta a alcătuit melosul pentru ambele variante ale textului aflate în uz, mergând pe filiera compozițională a protopsaltului Dimitrie Suceveanu.⁵⁵⁶ Din nota atașată la finalul filadei ce conține slujba, fostul protopsalt al Mitropoliei moldave, aflăm că a terminat lucrul în anul 1975, când era în vârstă de 80 de ani.

Pentru cercetarea de față am luat în considerare trei versiuni muzicale, ce limitează analiza doar la stihirile doxastice și theotokice comune. Sursele pun în paralel variantele muzicale ale lui Anton Pann, Alexandru Gheorghită și Sebastian Barbu-Bucur. Trebuie să precizăm că există diferențe la nivelul conținutului. Primii doi compozitori amintiți au compus melosul stihirilor *doxastice* și *theotokice* de după *kekragarie*, textul imnografic fiind diferit. La Sebastian Barbu-Bucur, în același punct al slujbei vecerniei se cântă stihirile pe care le regăsim la finalul utreniei, la laude, alcătuite în glasul al V-lea.

<i>Slava Laudei, gl. V</i> (7 decembrie) A.P. (1841): pp. 24-25 A.G. (1975): pp. 32-33 II S.B.B. (2013): pp. 71-73	A.P.	I.	Pa - Ke - Ni' - Ke - Di - Pa
	A.G.		Ke - Pa - (Pa') - Ke - Pa
	S.B.B.		Ke - Ke - (Di) - Pa
	A.P.	II.	Ga - Zo' ifes ~ Di (pl. II) ~ Zo' - Di ~ Ga (pl. II) - Pa - Di - (Di) - Pa
	A.G.		Ke - (Di) - ke ~ (Di, pl. II) - Pa ~ Ke (pl. I) - (Di) ~ Di (pl. II) - Pa
	S.B.B.		ke - (Ke) ~ Di (kliton) ~ (Ke) - Pa - ke ~ Ke (pl. II) - Pa
	A.P.	III.	~ (Ke) (pl. I) - Pa' - Ke - Ga - Ke - Di - Dīfin
	A.G.		~ (Ke) (pl. I) - Pa' - (Pa') - Ke - Di - Dīfin. (coda)
	S.B.B.		~ (Ke) (pl. I) - Pa' ~ ke (pl. II) ~ (Di) - Dīfin. (coda)

Exemplu nr. 91: Schema sintaxă

Secțiunea mediană a stihirei analizate este mult mai elaborată decât celelalte două. În această parte a discursului muzical au loc cele mai multe modulații, iar aspectul comun este că toate cele trei

⁵⁵⁴ Mircea Păcurariu, *Sfinți daco-români*, Editura Trinitas, Iași, 1994, p. 106.

⁵⁵⁵ Arhim. Clement Haralam, „Sfânta Muceniță Filofteia”, în: *Acta Musicae Byzantinae*, Colecția de cîntări, nr. 2, mai 2005, p. 4.

⁵⁵⁶ Ibidem.

versiuni muzicale încheie perioada în scara cromaticului dur al plagalului glasului al II-lea, chiar dacă primii doi compozitori au ales să extindă scara pe parcursul mai multor formule spre deosebire de Barbu-Bucur. Revenirea în diatonicul plagalului I se face la începutul celei de-a treia perioade sau secțiuni, unde traiectoria melosului este similară, toate cele trei versiuni cadențând pe treapta *pa superior* (re^2), din rațiuni ce țin de valoarea retorică a textului. În imaginea de mai jos, am pus în paralel primele două fraze ale ultimei secțiuni a stihirei analizate.

Datorită topicii diferite în versiunea din 1841, verbul *sălășluindu-se* fiind la finalul propoziției, există o mică diferență între cele trei variante. Cu toate acestea, este ușor de sesizat că pe cuvintele *în ceruri cu mucenițele*, toți compozitorii duc melosul în registrul acut, făcând o cadență imperfectă pe treapta *pa superior* (re^2). Nu numai planul ceresc este sugerat prin registrul acut, ci și înălțimea muceniei și locul acestora în cetele și ierarhia sfinților. Barbu-Bucur subliniază cel mai puternic ideea menționată, prin lărgirea ambitusului până la limita lui *di superior* (sol^2) spre deosebire de ceilalți doi.

The image displays a musical score for three voices: Alto (A.P.), Soprano (A.G.), and Tenor (S.B.B.). The score is presented in two systems. The first system contains the lyrics: "Pen-tru a - ceas - ta a cum să-lăș-lu - in-du în ce - -". The second system contains: "ruri cu mu - ce - ni - țe - le să - lăș -" for the Alto and Soprano parts, and "-ruri cu mu - ce - ni - țe - le" for the Tenor part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplu nr. 92: Relația text-muzică

Cadența finală este, într-o oarecare proporție, similară în versiunile analizate, toate având în componența formulei melodice treapta *di*, ca sunet pe care se face cadența. În schimb, Alexandru Gheorghită adaugă o *coda* ce duce melosul pe baza glasului, iar Barbu-Bucur face același artificiu,

adăugând o repetiție a cuvintelor *sufletele noastre*. Se poate menționa că, deseori, în primul volum al *Anastasimatarului uniformizat*, ce conține cântările anastasime ale vecerniei, Nicolae Lungu a introdus aceste reiterări ale ultimelor cuvinte cu rol de *coda*, în stihirile dogmatice ale glasurilor.

A. P. (1841)
p. 25
să se mân - tu - ias - că su - fle - te - le

A.G. (1975)
p. 33
să se mân - tu ias - - că su - fle - te - le

S.B.B. (2013)
I, p. 73
să mân - tu - ias - că su - fle - te - le

A.P.
noas - - tre.

A.G.
noas - - tre

S.B.B.
noas - - tre, su - fle - te - le noas - tre.

Exemplu nr. 93: Cadențe finale (analiză comparată)

Se poate sesiza caracterul similar al conturului melodic al celor trei variante, precum și configurația cadențială, prin progresia *di-ke-di* (*sol-la-sol*), continuată de o *coda* cu cadență finală pe baza glasului.

În *theotokia* stihirilor *kekragariei* întâlnim viziuni divergente asupra modului în care compozitorii au ales să sublinieze auditiv ideea prosternării sau închinării. Doar primele două dintre cele trei surse luate în vedere, adică cele ale lui Anton Pann și Alexandru Gheorghîță, conțin o expunere muzicală a textului imnografic. Amândouă stihirile au fost scrise în glasul al V-lea, iar, din punct de vedere stilistic, se încadrează în aceeași tipologie, stihiraric scurt. Revenind la viziunea diferită, textul imnografic ne pune în față un dialog între Maica Domnului și logodnicul său, Iosif. Acesta, neînțelegând Întruparea și mâhnit fiind, este asigurat de Fecioara Maria de importanța crucială a tainei intrării în lume a Mântuitorului prin asumarea firii umane. În fața unei asemenea înțelegeri a evenimentului și relevanța sa mântuitoare în istoria lumii, Maica Domnului cheamă pe Iosif la închinare în fața Făcătorului, prin extensie, și pe noi. După cum ziceam, ideea prosternării este redată diferit cei doi compozitori. Alexandru Gheorghîță mută curgerea melosului, printr-un salt de octavă, în

registrul acut, introducând o subtilă cadență pe treapta *pa superior* (*re*²), pe cuvântul *credință*, urmat de o cadență pe sunetul *ke* (*la*). La polul opus, aceeași idee este subliniată de părintele Sebastian Barbu-Bucur printr-o modulație în scara cromatică de nuanță dură a glasului al VI-lea și, în același timp, prin conducerea melodiei în registrul grav, cadențând pe *ke inferior* (*La*).

A.G.
Că - ru - ia cu cre - din - ță

S.B.B.
Că - ru - ia cu cre - din - ță

A.G.
în - chi - nân - du - te,

S.B.B.
în - chi - nân - du - te,

Exemplu nr. 94: Relația text-muzică

2.2.5. Slujba Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)

Slujba Sfântului ocrotitor al Cetății de Scaun a Moldovei lui Ștefan cel Mare, una dintre cele mai timpurii închinare unui sfânt autohton, se bucură de o variantă completă alcătuită de părintele Sebastian Barbu-Bucur⁵⁵⁷. Stihirile *doxastice* de la vecernie și utrenie își găsesc corespondent în *Noul Doxastar* al serdarului Dionisie Fotino⁵⁵⁸, tradus, românit și adăugit de ucenicul său, Anton Pann. Sursa menționată aruncă un arc de timp de aproape două secole, *Noul Doxastar* fiind tipărit de finul Pepei la București în anul 1841.⁵⁵⁹ Trebuie menționat faptul că Anton Pann nu își asumă paternitatea acestui volum, căci el a contribuit prin exighisire și românire. În schimb, a adăugat la finalul tomului, *slavele* din cuprinsul slujbelor sfinților locali.⁵⁶⁰ Astfel, stihirile analizate comparat pun împreună viziunea muzicală a lui Anton Pann și a părintelui arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur.

Textul imnografic a supraviețuit în mare parte trecerii timpului, diferențele nefiind determinante în ceea ce privește melosul cântărilor. Cu toate acestea, există câteva diferențe la nivelul lexicului, cum ar fi: *turmei-luptei*, *muncă-tortură* sau *slăvit-slăbit*. *Slava kekragariei*, *Astăzi, cu cinstită prăznuire*, este o idiomelă alcătuită în glasul al VIII-lea, iar deosebirea majoră între cele două variante

⁵⁵⁷ Sebastian Barbu-Bucur, *op. cit.*, vol. 2, p. 467-512.

⁵⁵⁸ Anton Pann, *Noul Doxastar*, Tipografia Pitarului Const. Pepcovici, București, 1841, p. 26-32 (adaos).

⁵⁵⁹ Din fericire, în anul 2024, *Noul Doxastar* a fost retipărit prin grija cercetătorului Cătălin Cernătescu într-un nou format, disponibil atât în variantă digitală, cât și tipărită într-un tiraj restrâns. Volumul are un important studiu introductiv scris de etnomuzicologul și bizantinologul dr. Constantin Secară. Pentru mai multe detalii, vezi: Dionisie Fotino, *Noul Doxastar, exighisit, românit și adăugit de Anton Pann*, Editura Universității de Muzică, București, 2024.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. X.

constă în dimensiunea discursului melodic, nu neapărat în numărul de fraze. Raportul dintre silabe și timpi este mai mare în varianta lui Pann decât în cea recentă, chiar din incipitul cântării. Dacă în versiunea lui Barbu-Bucur, cuvântul *astăzi* primește doar doi timpi, unul pentru fiecare silabă, Pann conferă o importanță mult mai mare acestui termen, oferind șapte timpi pentru prima silabă și doi pentru ultima.

Anton Pann
(1841, p. 26)

As - - - - - tăzi

II S.B.B.
(2013, p. 484)

As - - - - - tăzi

Exemplu nr. 95: Slava kekragariei (incipit)

Varianta lui Pann este mult mai generoasă sub aspectul extensiei melosului decât versiunea mai concisă a lui Barbu-Bucur. La nivelul analizei sintactice, ambele idiomele pot fi împărțite în trei mari secțiuni. Numărul de fraze, în schimb, diferă deoarece Pann a divizat textul în mai multe fraze decât Barbu-Bucur. Justificarea poate fi susținută de extensia formulelor melodice. Caracterul preponderent silabic al versiunii de dată mai recentă nu reclamă necesitatea unei frazări mai dese, ci melosul dobândește cursivitate.

Ambele construcții muzicale se încadrează în tradiția psaltică, chiar dacă stilul este diferit. Pann a alcătuit discursul în stilul stihiraric nou argon, cu o atenție sporită pentru relația dintre melos și cuvânt. Chiar dacă Barbu-Bucur nu a compus în același stil, ci îmbinând irmologicul scurt cu stihiraricul scurt, a rămas în granițele tradiției autentice, folosind formule muzicale potrivite. Este important să precizăm că există o constantă în abordarea muzicală a compozitorului, melosul fiind alcătuit din formule pe care le regăsim în celelalte stihiri. Același aspect se poate remarca și în ceea ce privește treptele cadențiale. Barbu-Bucur rămâne în limitele teoretice ale tipologiei cadențiale, folosind doar treptele principale, îndeosebi *ni (do)* și *di (sol)*, *vu (mi)* apărând foarte rar în discursul muzical analizat. La acestea se adaugă obișnuitele trepte *di inferior (Sol)* și *ni superior (do²)*. Rațiunea utilizării este evidentă, compozitorul a dorit să sublinieze o anumită idee retorică, a folosit registre diferite.

<i>Slava Kekragariei</i> , gl. VIII (2 iunie) A.P. (1841): pp. 26-27 II S.B.B. (2013): pp. 484-486	A.P.	I.	Ni - Vu - Di - Ni' - ke - Pa - Di - Vu - Ni
	S.B.B.		(Di) - Di - Ni ~ di (pl. II) ~ Ni (pl. IV)
	A.P.	II.	ke ~ Vu (pl. II) - Di - Pa ~ Di (pl. IV) - Di - Vu ~ Ni (pl. II) ~ Vu (pl. IV) - Di ~ Vu (pl. II) ~ Ni (pl. IV)
	S.B.B.		Di - Di - Ni - di - Di ~ (Di II aut.) ~ Ni (pl. IV) - (Di) ~ Ni (pl. II)
	A.P.	III.	~ Ga ~ Di (II aut.) ~ Ni' - Di - Vu - Ni ^{fin}
	S.B.B.		~ (Ga) ~ (Di pl. II) ~ Ni' - (Vu) - Di - Ni ^{fin}

Exemplu nr. 96: Schema sintaxă

În tabelul de mai sus am introdus, schematic, o prezentare a distribuției cadențiale. Am încercat, pe cât a fost cu putință, să ilustrez prin simboluri desfășurarea melosului, astfel încât să putem contura o imagine cât mai clară asupra a ceea ce se petrece în plan sonor și, în același timp, pentru a observa diferențele și asemănările. După cum am afirmat mai sus, *slava kekragariei* poate fi împărțită în trei mari secțiuni sau perioade, notate în tabel cu cifre romane. Fiecare secțiune este alcătuită din mai multe fraze, indicate prin denumirea treptei cadențiale. Similitudini se pot identifica în secțiunea ultimă, unde distingem revenirea din cromaticul dur al plagalului glasului al II-lea la Barbu-Bucur, în diatonicul glasului de bază. Mai departe, în aceeași secțiune, în ambele versiuni muzicale regăsim cadența pe treapta *ni superior* (*do*²). Aceeași stihiră oferă ambilor compozitori un spațiu pentru a-și manifesta fantezia muzicală în acord cu textul imnografic. Secțiunea mediană constituie un teren propice pentru Anton Pann în a-și expune aptitudinile componistice și cunoașterea profundă a melosului. Secțiunea a doua este alcătuită din cele mai multe fraze muzicale și, totodată, este dominată de modulații extinse pe mai multe *thesis*-uri. Preponderent, Pann modulează din diatonicul moale în cel cromaticul dur al plagalului glasului al II-lea. Per total, și Barbu-Bucur se folosește de aceleași treceri dintr-o scară în alta, însă nu la fel de des precum celălalt autor. În secțiunea a doua, Barbu-Bucur face mici inflexiuni din diatonic în cromatic, de ambele nuanțe.

Anton Pann
(1841, p. 27)

îmi va dă - ru - i Hris - tos³

II S.B.B.
(2013, p. 486)

îmi va dă - ru - i Hris - tos

Exemplu nr. 97: Relația text-muzică

În exemplul de mai sus, am extras un fragment din ambele versiuni muzicale analizate, unde fraza cadențează pe aceeași treaptă, *ni superior* (*do*²), ilustrându-se o viziune comună asupra cuvântului *Hristos*. Contextul pe care îl creează textul imnografic evidențiază curajul pe care Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava l-a dovedit în fața suferințelor, având în inimă perspectiva dobândirii cununii de martir din mâinile Domnului Hristos. Biruința în fața pătimirilor și câștigarea laurilor în

Împărăția Cerească este sugerată, în mod evident, de mersul ascendent al melosului înspre zona acută a scării ehului.

Slava litiei, Să trâmbițăm, alcătuită în glasul al V-lea, are aceleași caracteristici prezentate mai sus cu privire la stilistică. Pann a făcut un adevărat tur de forță, înveșmântând, foarte inspirat, cu formule specifice stihiraricului pe larg, în punctele esențiale din textul stihirei. Barbu-Bucur este, însă, mai rezervat în construirea unui melos amplificat de *thesis-uri* mari. Chiar dacă notează stihul doxologiei mici într-o manieră melismatică, idiomela este o construcție predominant silabică, rareori depășind raportul de un timp per silabă, excepție făcând secțiunile finale ale formulelor melodice.

<i>Slava Litiei, gl. V</i> (2 iunie) A.P. (1841): pp. 28-29 II S.B.B. (2013): pp. 489-490	A.P.	I.	Pa - Ga - Di - Ke - Ke - Di - Di - Pa - (Ke) - Pa - (ke) - Ke
	S.B.B.		(Pa') - Ke - Pa - Ke - (Di) - Pa - ke - Pa
	A.P.	II.	Di - Vu - Ke - (Di) ~ Pa (pl. II)
	S.B.B.		(Ke) - Ke - (Di) - (Di) - Pa
	A.P.	III.	~ (Ke) - Ga - Ke - Ke - Ni' - Di - Pa
	S.B.B.		~ (Pa pl. II) ~ Pa - (Ke) - Ke - Pa
	A.P.	IV.	Pa - ke - Ga - Di - Ke - Pa' - Ke - Di ^{fin} .
	S.B.B.		~ (Pa pl. II) - (Di) - Pa ~ Ke - Di - Pa - (Pa') - (Ke) - Pa ^{fin} .

Exemplu nr. 98: Analiză sintaxă

În mare parte, textul stihirei este similar, însă diferența majoră apare în ultima secțiune. În idiomela alcătuită de Anton Pann, cuvintele sunt „întru mărirea lui Dumnezeu, Celui ce a(u) proslăvit pre cel proslăvit”, iar în varianta diortosită și mai recentă, „întru slava Celui ce a proslăvit pe cel preamărit.” Există, totuși, o asemănare între cele două. Ambii folosesc o formulă ce are cadența pe treapta *pa superior* (*re*²), pe cuvântul *mărirea*, respectiv, *slava*, cu toate că *thesis*-urile sunt foarte diferite. Mai jos, am redat ultimele fraze din secțiunea finală, așezând textele muzicale comune în paralel și intercalând formula extinsă pentru cuvintele *lui Dumnezeu*, ce apare doar la Anton Pann. Pe lângă cadențele menționate, trebuie specificat că mai întâlnim și alte similitudini. Formulele melodice pe care le utilizează Barbu-Bucur rezumă într-o oarecare măsură melosul mai ornamentat alcătuit de Pann. De pildă, la incipitul frazei, *întru slava*, se remarcă același mers ascendent între *ke* (*la*) și *vu superior* (*mi*²) cu cadență pe *pa superior* (*re*²), numai că Anton Pann înveșmântează mai bogat melosul pe finalul cuvântului *mărirea*. În formula cadențială finală se evidențiază asemănarea direcției descendente de la *ni superior* (*do*²) până la *ga* (*fa*) și cu revenire pe treapta a patra a scării, *di* (*fa*). De aici, Barbu-Bucur continuă cu o codă, însă Pann păstrează cadența pe *di* (*sol*).

Exemplu nr. 99: Relația text-muzică

Slava stihoavnei, Răsărind razele purtătorului de chinuri, este alcătuită în glasuri diferite, pe glasul al III-lea în *Noul Doxastar* și pe plagalul glasului al II-lea în volumul al doilea de cântări compuse de părintele arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur. Diferențele se văd și în cazul idiomei doxastice, *Veniți iubitorilor de mucenici*, ce încheie șirul stihirilor laudelor de la slujba utreniei. În versiunea lui Pann este menționat glasul al II-lea autentic, pe când în cealaltă, este indicat glasul al IV-lea autentic, deși mărturia indică, foarte clar, glasul al II-lea. Ipoteza unei greșeli de tipărire este întărită și de prezența treptelor cadențiale specifice ehului. Pe lângă acestea, diferențele de melos sunt evidente, chiar dacă întâlnim inflexiuni modulatorii și cadențe comune, discursul muzical este substanțial divergent. Iarăși putem descrie melosul compus de Barbu-Bucur ca fiind preponderent silabic – căruia îi sunt alăturate formule caracteristice stihiraricului scurt, mai ales la cadențele perfecte – pe când cel al lui Pann se încadrează în stihiraricul pe larg.

<i>Slava Laudelor, gl. II</i> (2 iunie) A.P. (1841): pp. 28-29 II S.B.B. (2013): pp. 489-490	A.P.	I.	Di – Zo' – Ga – Di – Vu – (Ni) – Di
	S.B.B.		Di – Zo' – Ni' – Di
	A.P.	II.	Zo' – Di – Di ~ Ga (I aut.) – Ni
	S.B.B.		Ga ~ Ni (nenano) ~ Di (II aut.) – Di
	A.P.	III.	~ Di (II aut.) – Vu ~ Di (nenano) ~ Ga (II aut.) – Di/fin.
	S.B.B.		~ Di (nenano) ~ Di (II aut.) – Di/fin.

Exemplu nr. 100: Analiză sintaxă

Ineditul acestei stihiri idiomele constă în faptul că ambele au în discursul muzical progresia cadențială *ga-ni (fa-do)*, dar scara este diferită. Anton Pann modulează în glasul I autentic, iar scara este diatonică. Barbu-Bucur păstrează progresia tradițională, în scara cromaticului moale. În categoria asemănărilor, am remarcat o formulă ce însoțește sintagma *pâine îngerească a mâncat*. Cu toate că frazele sunt diferite la nivelul ornamentației, cadrul și direcția melosului sunt similare. Din câte se poate observa în exemplul ilustrat mai jos, doar incipitul și finalul formulei melodice sunt ornamentate în varianta lui Anton Pann. În schimb, secțiunea mediană este identică, o mică diferență existând doar la nivelul ortografiei, unde pe silaba *-reas*, Pann pune oligon cu psifiston, iar Barbu-Bucur folosește petasti, creând, întrucâtva, un efect identic.

Exemplu nr. 101: Slava stihoavnei

2.2.6. Slujba Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)

Slujba domnitorului Moldovei a fost așezată în aceeași zi cu cinstirea Brâului Maicii Domnului și sărbătoarea aceasta fiind prima în ordinea celebrării are stihiri comune cu cea închinată sfântului voievod. Doar două stihiri sunt preluate în cuprinsul slujbei, mai precis *Theotokia* ce încheie grupul stihirilor de după *kekragarie* și cea de la Litie⁵⁶¹, ambele din cadrul Vecerniei celei Mari. Stihirile au fost alcătuite în glasul al II-lea, cu baza în *di* (sol) și se regăsesc și în cuprinsul *Doxastarului* scris de Amfilohie Iordănescu.

În primă instanță, la nivelul textului imnografic, se observă mici diferențe de topică și diortosiri ale cuvintelor. De pildă, în cazul primei stihiri, apar cuvintele *sicriu* și *polată*, înlocuite, în noua versiune, de *chivot* și *cămară*. Cu toate acestea, diortosirea nu pune probleme la nivelul discursului melodic, cei doi termeni având număr egal de silabe. Trecând din registrul lexical în cel al melosului, se poate observa că discursul melodic este unul concis-melismatic, în care se îmbină formule melodice specifice irmologicului scurt și noului stihiric scurt. Abordarea aceasta se întâlnește în cazul ambelor variante supuse analizei. Diferențele cele mai mari apar la nivelul ambitusului, intervalisticii, formulelor melodice și modulației.

Sebastian Barbu-Bucur conduce melosul în granițe mai generoase, extinzând ambitusul stihirilor la intervalul de decimă, de la *ni inferior* (do) până la *vu superior* (mi²), pe când în versiunea lui Amfilohie, melodia atinge pragul lui *pa superior* (re²), având deci un ambitus de nonă. Dispunând de un registru atât de lărgit, Barbu-Bucur introduce formule melodice ce cadențează pe alte trepte, cu ocurențe sporadice în cântările alcătuite în glasul al II-lea, cum ar fi, de exemplu, cadențele în *pa superior* (re²) și *ni superior* (do²). Interesant este faptul că Barbu-Bucur preferă să graveze, mai curând, în registrul înalt, iar, uneori, când textul o cere, mută melodia în registrul inferior, cadențând pe treapta *ni* (do). Dacă, în ceea ce privește modulațiile, părintele Sebastian Barbu-Bucur rămâne

⁵⁶¹ În *Doxastarul* lui Amfilohie Iordănescu, *theotokia* litiei este menționată ca fiind a stihoavnei. În slujba alcătuită de Sebastian Barbu-Bucur, textul ce conchide grupul stihirilor Stihoavnei este altul, însă tot dedicat cinstirii Brâului Maicii Domnului.

fidel scării cromaticului moale, Amfilohie Iordănescu își libertatea de a modula în scara diatonicului moale, pentru ca, mai apoi, să treacă în scara cromaticului dur, cadențând pe *ni* (do). Aceeași direcție a melosului o întâlnim și în versiunea lui Barbu-Bucur, însă fără toate aceste tranziții dintr-o scară în alta.

A.I. Scoa - lă - te Doam - ne zi - când în -

S.B.B. Scoa - lă - te Doam - ne în -

A.I. -tru o - dih - na Ta

S.B.B. -tru o - dih - na Ta

A.I. tu și si - cri - ul sfin - ți - rii Ta - le că o ai

S.B.B. tu și chi - vo - tul sfin - țe - ni - ei Ta - le că ai

Exemplu nr. 102: Și acum (modulații)

Amfilohie Iordănescu, în exemplul de mai sus, modulează din glasul al II-lea în glasul I, revenind în glasul inițial, de unde face o scurtă inflexiune în scara diatonicului moale al plagalului IV și trece în cromaticul dur al plagalului II, cadențând pe *ni* (do), iar de acolo, printr-un salt de cvintă, reintră în cromaticul moale al glasului II. Trebuie specificat faptul că, Amfilohie notează cu multă minuțiozitate fiecare modulație sau inflexiune prin ftoarele specifice. În versiunea lui Barbu-Bucur remarcăm un discurs melodic simplu, concis, fără ornamentări, cu mers descendent treptat, pregătind cadența pe *ni* (do), anticipată de semicadența pe *ga* (fa). De asemenea, tot în exemplul de mai sus, se pot observa micile diferențe la nivel lexical dintre cele două texte imnografice, precum și faptul că acestea nu influențează într-o manieră radicală melosul.

Stihira ce încheie momentul stihoavnei, respectiv Litiei, prezintă diferențe notabile la nivelul lexicului, de data aceasta influențând în mod evident, discursul melodic. În versiunea lui Amfilohie, în partea mediană a textului, întâlnim sintagma *și prin taină dăntuiește Stăpână, strigând ție*, iar în

varianta mai recentă textul arată în felul următor: *și în taină se veselește grăind ție Stăpână*. Dacă Barbu-Bucur optează iarăși pentru un mers melodic silabic și concis, Amfilohie Iordănescu introduce o modulație în sonoritatea diatonicului și trece, păstrând registrul, în scara cromaticului dur și revine în cromaticul moale al ehului al II-lea.

The image shows a musical score for a piece titled 'Slava stihoavnei'. It consists of three systems of staves. Each system has two staves: A.I. (Alto I) and S.B.B. (Soprano Basso Baritone). The lyrics are written below the staves. The first system has the lyrics: 'și prin tai - nă dăn - ți - ieș - te Stă - pâ -' on the A.I. staff and 'și în tai - nă se ve - se - leș - te gră -' on the S.B.B. staff. The second system has the lyrics: '- nă stri-gând ți - e' on the A.I. staff and '- ind ți - e Stă - pâ - nă' on the S.B.B. staff. The third system has the lyrics: 'Bucură-te diademă cinstită și co - roa' on both the A.I. and S.B.B. staves. The music is written in a diatonic scale with various ornaments and melodic lines.

Exemplu nr. 103: Slava stihoavnei

Dacă Barbu-Bucur ar părea mai rezervat în a da frâu liber expresiei muzicale, în contextul cântării acesteia se vedește că dispune de o paletă extinsă de formule melodice pe care le ornamează în mod inspirat. Acesta subliniază anumite cuvinte în plan sonor, nu numai prin mici variații melismatice, ci și prin schimbări bruște de registru, folosindu-se de salturi intervalice rar întâlnite. Acest caz în întâlnim în ultima strigare *bucură-te* adresată Maicii Domnului, în care Barbu-Bucur, exprimând exaltarea, introduce un salt de decimă, de la *ni inferior* (*do*) până la *vu superior* (*mi²*), stabilind pe această cale și limitele ambitusului. Revenind la criteriul modulațiilor, acesta modulează, spre finalul stihirei, în diatonicul moale al plagalului glasului al patrulea, cadențând pe *ni superior* (*do²*), după care reintră în cromaticul moale, brodând melodia în registrul înalt și atingând limita superioară a ambitusului, după care cadențează pe baza glasului.

De asemenea, pe parcursul acestor stihiri, punem să observăm cu ușurință o preferință a compozitorului muntean pentru anumite formule melodice și ornamentații scrise analitic, al căror contur îl întâlnim adesea și în contextul altor glasuri.

2.3. Concluzii parțiale

Orice compozitor de muzică psaltică își arată validitatea, în primul rând, prin ancorarea melosului în izvorul autentic al tradiției bizantine și, în al doilea rând, în gradul de receptivitate. Munca părintelui arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur în sfera monodiei bizantine, pe mai multe paliere, s-a dovedit a fi deosebit de rodnică, punându-l în rândul marilor compozitori români de melos psaltic. Contribuțiile sale substanțiale la cunoașterea istoriei muzicii psaltice și a evoluției acesteia pe teritoriul țării noastre, precum și formarea generațiilor de studenți, doctoranzi și, în definitiv, psalți și membri ai stranelor bisericești, se vădesc prin moștenirea lăsată posterității, concretizată în volume de cântări, de muzicologie bizantină și prin înființarea și conducerea grupului psaltic „Psalmodia”. Reputația sa de erudit al bizantinologiei este dublată de activitatea prolifică în domeniul componisticii psaltice, îmbogățind repertoriul de strană cu importante antologii de cântări pentru slujbele importante ale Bisericii Ortodoxe. O parte din creația sa muzicală, adunată în trei tomuri între anii 2013-2014, a făcut obiectul cercetării de față, pe baza căreia am încercat să răspundem la întrebările enunțate în introducere: cum s-a transplatat în melos ideea unei muzici românești de tradiție bizantină și în ce măsură părintele arhidiacon se poate distinge de alții colegi de breaslă. Analiza, în funcție de mai mulți parametri, a stihirilor al căror melos a fost alcătuit în stilul stihiraric, ne pune la dispoziție o bază largă de informații pe care le vom prezenta rezumativ în cele ce urmează.

Într-o primă ordine de idei, putem să afirmăm că părintele Sebastian Barbu-Bucur a reușit să ducă la bun sfârșit o muncă de un grad înalt de complexitate, alcătuind cântările pentru mai bine de 30 de slujbe compuse în cinstea sfinților români canonizați în ultima perioadă de Sinodul Bisericii noastre. În cuprinsul tomurilor, regăsim nu numai compoziții de-ale sale, ci acesta valorifică și repertorii ale altor compozitori români clasici, a căror operă a cunoscut-o îndeaproape, cum ar fi Ghelasie Basarabeanu, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, sau Ion Popescu-Pasărea. De asemenea, autorul volumelor caută să pună la dispoziția psaltului întregul repertoriu muzical necesar oficerii slujbei vecerniei și utreniei, iar în unele cazuri, chiar și pe cel al acatistului. Grijă pe care manifestat-o pentru coordonarea stranei se arată și prin meticulozitatea cu care a notat până și recitativele stihurilor ce preced fiecare stihiră în parte. În aceeași linie se înscrie și faptul că, în cazul anumitor slujbe, a notat și isonul deasupra melosului. Sigur că, diferențele de redactare pot părea supărătoare și să trădeze o lipsă de grijă în aranjarea materialului de lucru, însă explicația ar fi că cele peste 30 de slujbe cuprinse în cele trei volume fuseseră deja publicate de-a lungul anilor, în filade separate. În noul format au fost puse laolaltă doar slujbele sfinților români.

În al doilea rând, stilul în care a compus pune împreună formule specifice stihiraricului scurt și irmologicului scurt, *thesis*-uri caracteristice stihiraricului concis-melismatic apărând foarte rar în

discursul muzical. Cu toate acestea, adesea, compozitorul distinge stilistic între stihirile kekragariilor sau de la litie ori laudele utreniei și stihirile doxastice și theotokice. Cele din urmă au un melos mai ornamentat, păstrând o proporție constantă de doi timpi per silabă, iar în secțiunile finale ale formulelor acest raport se dublează adesea, iar o silabă având chiar și cinci sau șase timpi. Paleta de formule este foarte diversificată, mai ales în cazul glasurilor diatonice și cromatice, în care au fost alcătuite majoritatea stihirilor, cel mai slab reprezentate fiind cele enarmonice. *Thesis*-urile se înscriu în albia tradiției psaltice autentice, nefiind străine de duhul bizantin. În ceea ce privește ortografia și ornamentația, autorul dovedește capacități extraordinare de a varia conturul original al formulei, pentru a evita monotonia. Spre deosebire de alți compozitori, Sebastian Barbu-Bucur dovedește iarăși o meticulozitate chirurgicală în a nota cu precizie ceea ce dorește să se audă. Folosind scrierea analitică sau pe larg a melosului, ajută și la coordonarea cântării de strană a grupului psaltic. Aspectele ce țin de morfologia discursului muzical reliefează, după cum am amintit mai sus, cunoașterea temeinică a resorturilor interioare ale melosului. Transplantează, cu multă dibăcie, celule constitutive ale *thesis*-urilor în alte formule scrise în alt gen sau nuanță. Sintaxa muzicală scoate în evidență o bună stăpânire a modalității de concatenare a frazelor melodice, reușind să dea cursivitate discursului. Adesea, mărturiile lipsesc, lăsând melosul să curgă. Compozitorul pune laolaltă formule prin alăturare sau prin încopciere. Revenind la practica componistică românească, autorul tratează, în mod similar, stihirile idiomele și automele. Acestea din urmă nu au fost alcătuite păstrând cu rigoare modelul dat, deoarece textul imnografic nu a fost alcătuit în așa manieră încât accentele metrice ale stihirilor să se potrivească cu cele ale prosomiei. În pofida acestui inconvenient, compozitorul se străduiește să redea măcar contextul modal și contururile specifice prosomiei, recreând impresia sonoră a acesteia. Treptele cadențiale sunt respectate cu multă acribie, neieșind din matca teoretică a glasurilor.

Discursul muzical pe care îl construiește părintele arhidiacon este ferit de monotonie prin dese modulații. Glasurile diatonice sunt colorate cu inflexiuni, cel mai adesea, în scara cromaticului de ambele nuanțe. Procedul se întâmplă și invers, alternând cromaticul cu diatonicul. Enarmonicul apare mai rar, folosindu-se de ftorala *agem*, uneori pentru a indica prezența sfertului de ton, iar alteori pentru a sublinia un *general ifes*. Constucțiile care conțin ftoraua *nisabur* apar adesea în pozițiile sale, câteodată, în momente greu de înțeles, care pot face citirea mult mai grea, însă s-ar putea găsi o justificare în respectarea legii atracției sunetelor. Ponderea stihirilor în care există cel puțin o modulație sau inflexiune în altă scară ori alt glas este mult mai mare față de cea în care stihirile rămân în granițele scării glasului originar. Deși această practică ar fi fost contestată de Chrysanthos de Madytos, s-ar putea găsi justificări în încercarea compozitorului de a evita discursul uniform sau fad prin colorarea melosului ori din dorința de a evidenția valoarea poetică a unui anumit cuvânt sau sintagme.

Acest din urmă fapt ne duce la ultimul criteriu al analizei, și anume, relația dintre text și melos. Aici, autorul își descoperă dimensiunea teologică a gândirii îmbinată cu imaginația. Reușește, în repetate rânduri, să găsească cele mai potrivite formule astfel încât să creeze imagini sonore și să redea,

în plan acustic, cuvintele imnului. De multe ori, discursul muzical urmează traiectorii ascendente sau descendente în funcție de ceea ce afirmă textul. De pildă, dacă stihira vorbește despre suferințele sau pătimirile unui sfânt, melosul ori modulează din diatonic în cromatic, ori merge în registrul grav, cadențând pe *ke inferior* sau *di inferior*. Dacă imnograful sugerează ideea biruinței sau a bucuriei cerești, compozitorul conduce melosul în registrul acut, cadențând, de exemplu, pe heptafonia glasului. Un alt aspect constant în toate stihirile, indiferent de glasul în care este alcătuit melosul, este acela al modului în care tratează cuvântul *rugăciune* și toate expresiile ce intră în sfera semantică a termenului. Invariabil, Sebastian Barbu-Bucur subliniază ideea rugăciunii sau a mijlocirii printr-o modulație în genul cromatic, fie de nuanță dură – în cele mai multe cazuri – fie în cea moale. Interesant este că acest eveniment sonor se întâmplă și dacă melosul este scris într-un glas cromatic.

Dacă discursul muzical silabic poate fi considerat o caracteristică a muzicii psaltice românești, atunci compozițiile părintelui Sebastian Barbu-Bucur se înscriu, cu desăvârșire, în linia acestei idei. Mai multe elemente din cele expuse mai sus îl diferențiază pe compozitor de alții reprezentanți ai psaltichiei românești, dar nu în sensul în care acesta nu ar respecta canoanele artei psaltice autentice, ci prin gândirea sa muzicală, care nu urmează orbește și fără imaginație regulile de construcție a monodiei de tradiție bizantină.

În legătură cu ceilalți psalți al căror melos l-am pus în paralel cu cel alcătuit de părintele Sebastian Barbu-Bucur, putem spune că acesta a dovedit prin compozițiile sale o bună cunoaștere și stăpânire a mijloacelor de expresie specifice literaturii muzicale de tradiție bizantină din spațiul românesc. Cu toate acestea, și-a dat frâu liber imaginației, construind discursuri sonore coerente, în acord cu textele imnografice. Primul aspect pe care îl putem sublinia prin comparație cu celelalte surse este că, în timp, cântările au fost prescurtate. Abordarea muzicală a acelorași texte liturgice a fost diferită, în funcție de inspirația și viziunea compozitorilor. Deși s-au ancorat în cadrele artei bizantine, prin formulele specifice, nu au slujit orbește muncii de compoziție. Sebastian Barbu-Bucur a introdus fraze melodice în acord cu alte versiuni, însă mult simplificate. Direcția melosului, de multe ori a fost îngemănată cu sursele amintite. În alte situații, însă, abordarea aceluiași text a fost diametral opusă, fiecare compozitor accentuând un alt cuvânt sau acordând importanță unei alte idei.

Modulațiile sau, mai bine zis, inflexiunile modulatorii sunt o marcă foarte prezentă în alcătuirile psaltice ale părintelui. Se remarcă aici redarea cuvintelor din arealul semantic al *rugăciunii*, prin treceri în genul cromatic, de ambele nuanțe, însă, cel mai adesea, cel dur. Indiferent de natura scării glasului inițial, modulațiile merg înspre cromatic. În ceea ce privește tipul de scriitură, părintele arhidiacon a avut intenții clare referitor la interpretarea anumitor formule melodice, notându-le, uneori, mai pe larg. Astfel, în discursul melodic pot apărea, în cazul anumitor fraze, mai multe neume vocalice, stabilind cu precizie maniera de interpretare

CAPITOLUL 3. PARTICULARITĂȚILE CREAȚIEI PSALTICE ALE PR. PROF. DR. NICU MOLDOVEANU: STUDIU DE CAZ

3.1. Catalogul stihirilor

Precum în cazul analizei stihirilor alcătuite de arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur, aceleași principii stau la baza cercetării creației muzicale psaltice a părintelui Nicu Moldoveanu, discipol și continuator al profesorului Nicolae Lungu, principalul exponent al procesului de uniformizare a muzicii bisericești. Materialul de lucru este mai restrâns față de cel analizat în cazul melurgului Barbu-Bucur, concentrându-mi atenția asupra unui total de 53 de stihiri idiomele, cărora se adaugă 19 stihiri doxastice și 8 theotokice. Nu am analizat și stihirile automele, troparele, sedelnele, condacele, luminânde, mărimurile și alte cântări, ci doar le-am catalogat și le-am introdus în tabelul de mai jos. Trebuie precizat faptul că, în analiză, am avut în vedere doar stihirile care se încadrează în stilul stihiric, cel puțin la nivelul teoretic.

Tabel nr. 9: Tabel cu eșantionul de analiză

Glas	Tropare	Sedelne	Condace	Luminânde	Idiomele			Automele
					Stihiri	Slavă	Și acum	
1	1	4	2		11			1
2				6	8	2		17
3	3	5	2	3				
4	1	5			10	2	1	6
5	1	5			8	3		3
6					7	5	1	
7					3			
8		4		3	7	7	6	1

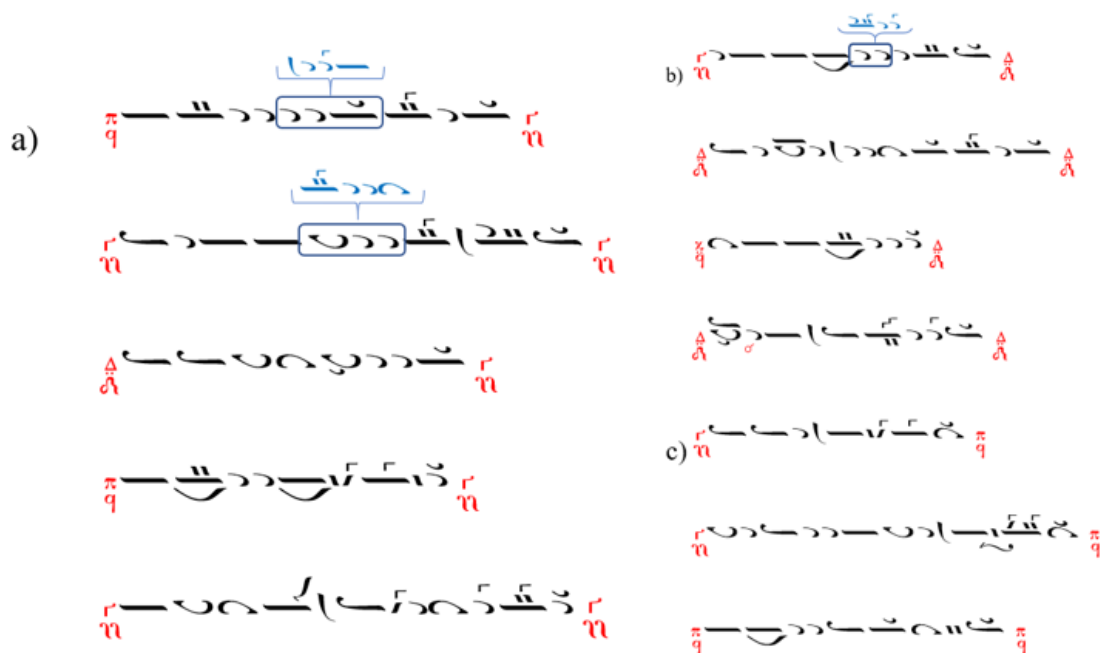
Pentru stabilirea eșantionului de analiză am consultat mai multe surse tipărite ce sunt lucrări de autor sau volume care conțin compozițiile psaltice ale părintelui Nicu Moldoveanu.⁵⁶² Conținutul acestora l-am catalogat, în funcție de glasuri, într-un tabel, pe care l-am anexat la prezenta cercetare.

⁵⁶² *** *Noul Idiomelar*, colecție întocmită, revizuită și completată de Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015; Pr. Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu, *Slujba Sfinților Martiri Brâncoveni (pe dublă notație)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014; Pr. Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu, *Slujba Sfântului Ierarh Gheorghe de la Râmnic (pe dublă notație)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015; Pr. Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu, *Cântări din slujba Sfântului Ierarh Luca, arhiepiscopul Crimeei*, melodii psaltice pe ambele notații muzicale de Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2016.

3.2. Rezultate analizelor

3.2.1. Glasul I

Numărul de idiomele alcătuite în glasul I autentic este foarte restrâns, însumând un total de 11 stihiri. Dintre acestea doar cinci sunt compuse în stilul stihiraric scurt, restul de șase încadrându-se în cel irmologic scurt. În ceea ce privește singura stihiră automelă, prima sedeală de la utrenia Sfinților Martiri Brâncoveni, aceasta a fost alcătuită având ca model podobia *Mormântul Tău, Mântuitorule*, un imn ce împrumută scara cromatică a glasului al II-lea autentic, având baza în *di* (*sol*). Ambitusul idiomelelor analizate variază de la limita unei septime mici (*do-la*) până la cea a unei none (*Sol-la*), iar sunetul cel mai înalt din registrul acut este *ni superior* (*do*²). Stihirile compuse în stilul stihiraric, deși reduse la număr, întrebuintează o paletă consistentă de formule melodice. Discursul este variat prin concatenarea a două sau trei fraze cu cadență imperfectă ce culminează într-o cadență perfectă pe baza glasului, *pa* (*re*). Ponderea cea mai mare o au formulele melodice cadențiale imperfecte pe difonie, *ga* (*fa*), fiind urmate de cele pe *di* (*sol*). Pentru baza glasului I autentic avem două tipuri de cadență, imperfecte și perfecte, cele două având un contur melodic deosebit.

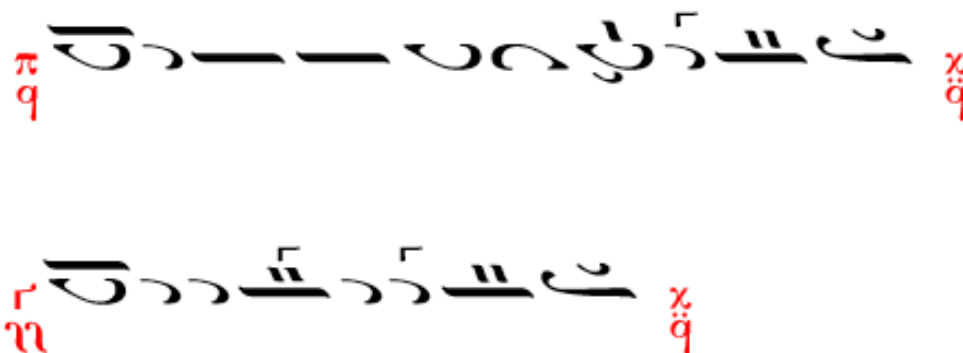


Exemplu nr. 104: Formule cu cadență imperfectă

În imaginea de mai sus am extras câteva dintre cele mai utilizate formule melodice cu cadență imperfectă pe treptele *di* (*sol*), *ga* (*fa*) și *pa* (*re*). În coloanele *a*) și *b*) am notat cu albastru și micile variații la nivel ritmic și diastematic. De pildă, prima formulă din coloana din stânga, varianta albastră, este o diminuție la jumătate a valorilor de timp pe care formula originală le are. Prin urmare, dacă am înlocui celula încercuită cu cea însemnată cu albastru, avem un mers treptat descendent de optimi urmat de o pătrime. În rândul al doilea, în loc de obișnuitul contur descendent, compozitorul

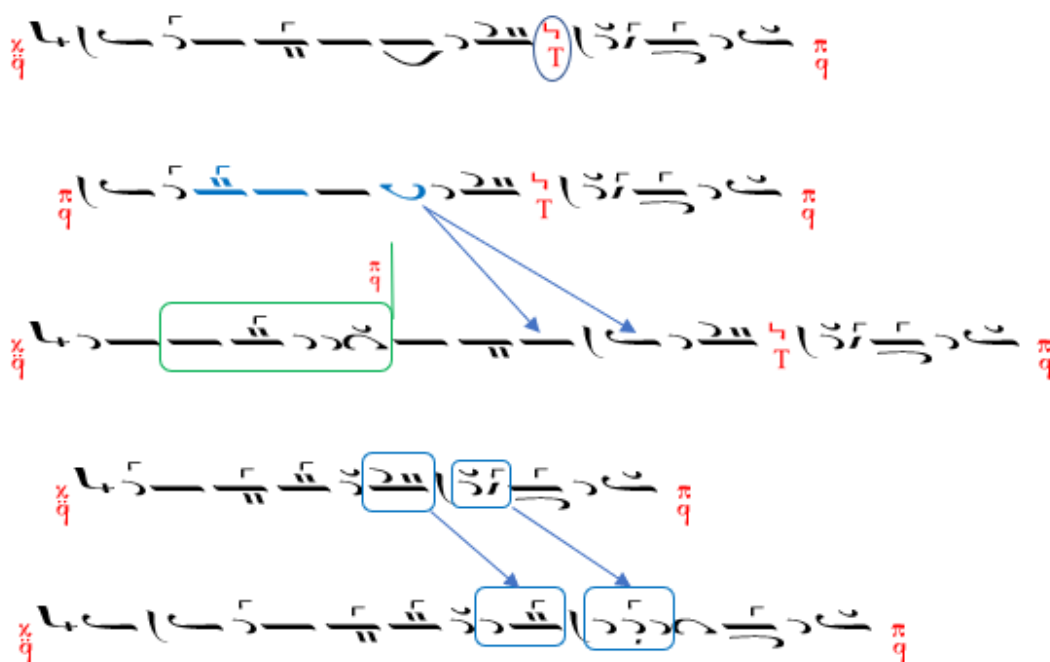
propune o broderie formată din patru pătrimi, același eveniment sonor având loc și în alternativa primului rând din coloana dreaptă, *b*).

Formulele cadențiale finale sunt întotdeauna precedate de o cadență imperfectă pe tetrafonia glasului, pe treapta *ke* (*la*). Acestea din urmă au același contur melodic, indiferent de direcția melosului din secțiunea mediană, în partea finală a formulei, un mers ascendent treptat *di-ke* (*sol-la*), anticipând cadența pe *ke* (*la*).



Exemplu nr. 105: Formule cu cadență imperfectă pe *ke* (*la*)

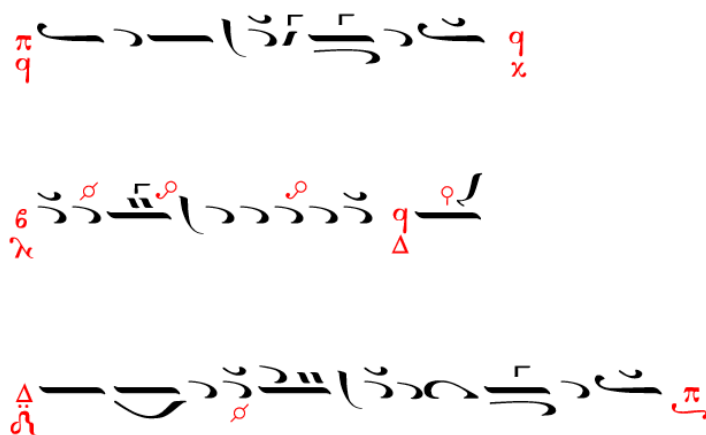
Ultima frază melodică conține și o indicație a *tempoului* ce se modifică înaintea părții conclusive a formulei. Deși în grafia greacă echivalentul este *χρόνος* (*chronos*), iar simbolul este *χ* deasupra căruia se precizează tempoul prin semnele ritmice: gorgon, digorgon, argon sau diargon, pr. Nicu Moldoveanu a *românizat* simbolul, înlocuind *χ* cu *T*. Am putea echivala modificarea tempoului cu un *rallentando* din muzica occidentală.



Exemplu nr. 106: Formule cadențiale finale

Compozitorul a variat parcimonios melosul formulei finale, conturul melodic rămânând nealterat. Traectoria este aceeași, din baza glasului se face o mică inflexiune în subtonul scării, urmat de un mers descendent până la limita lui *ke* (*la*), după care se revine treptat către centrul modal, pe treapta *pa* (*re*). În exemplul de mai sus am redat variațiile din registrul ritmic și diastematic. Rândul 1 fiind versiunea standard, se observă inversarea poziției celor două chendime, fapt ce indică o diferență în situarea silabelor. De asemenea, se înlocuiește oligonul, aflat sub lucrarea psifistonului, cu petasti, o neumă al cărei efect poate fi asimilat ornamentului amintit anterior. În rândul al treilea am indicat o formulă ce are în componență o frază melodico-cadențială imperfectă pe baza glasului (*chenar verde*). Dacă am elimina formula intercalată, melosul ar rămâne identic cu fraza standard. Cu săgețile albastre am arătat repetarea treptei *ke* (*la*), în care prima ocurență a sunetului menționat este, în fapt, o anticipare ce subliniază mai pregnant accentul de pe silaba următoare. În rândurile 4-5 am evidențiat cu ajutorul chenarelor albastre, variațiile ritmico-melodice, adăugându-se cea la nivelul ortografiei.

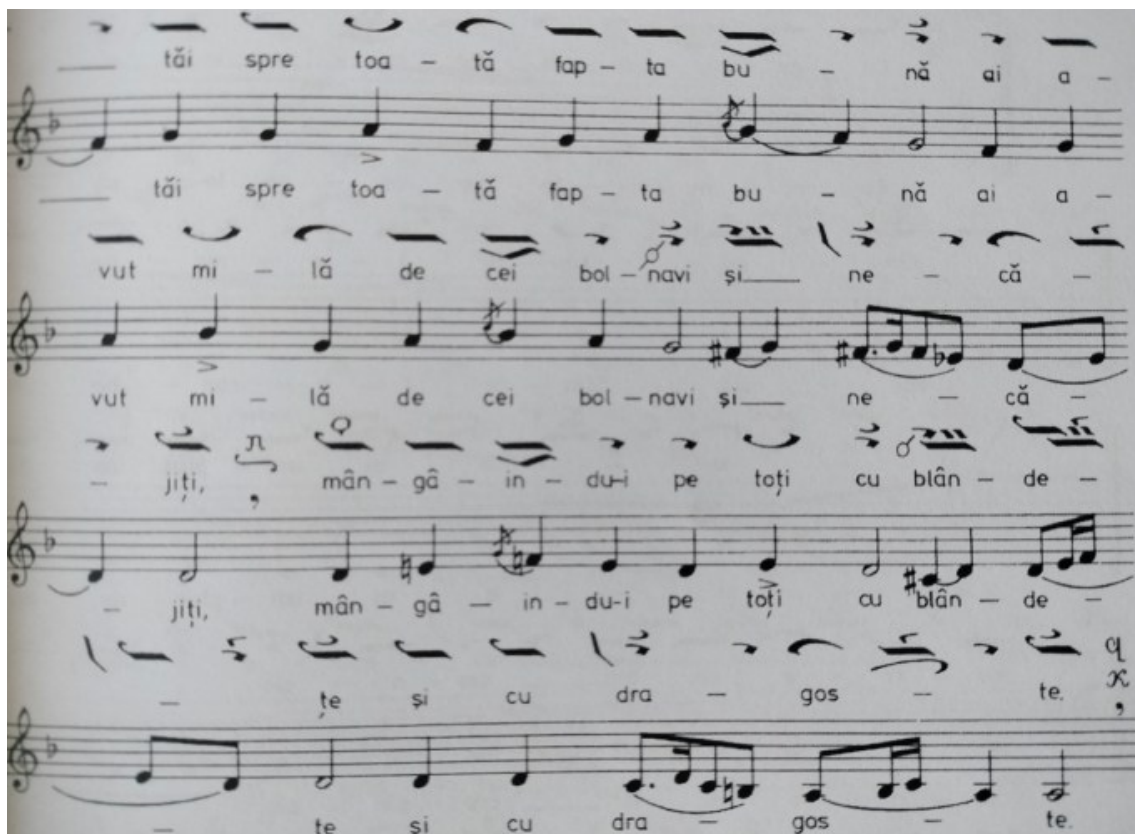
Modulațiile în cuprinsul stihirilor analizate sunt sporadice. Am identificat doar trei formule care indică o trecere dintr-un glas în altul, precum și o modulație după principiul roții. În ceea ce privește ftoarelele, întâlnim exemple pentru fiecare gen: diatonic, cromatic și enarmonic. Trebuie precizat faptul că, asemenea altor compozitori, modulațiile nu se întind pe un spațiu sonor extins, ci sunt, mai degrabă, scurte inflexiuni.



Exemplu nr. 107: Modulații

În imaginea de mai sus putem sesiza o formulă cadențială ce cadențează pe *ke inferior* (*La*), ce indică trecerea într-un alt glas, însă rămânând în sfera genului diatonic. Rândul al doilea este exemplificarea unei cadențe care aduce împreună inflexiuni în mai multe genuri, din diatonic în cromatic dur apoi în scara lui *agem*, cadențând pe *di inferior* (*Sol*). Traectoria descendentă din secundă în secundă care descrie melosul exemplului din rândul al doilea este asemănătoare cu formula specifică *mărimurilor*, alcătuite în glasul I autentic. În rândul al treilea am expus o modulație în cromaticul

dur al glasului al VI-lea, prin lucrarea ftoalei *nenano* pusă pe treapta *di* (*sol*). Formula aceasta a fost introdusă ca sprijin în sublinierea unei idei poetice, reliefând relația puternică dintre melos și textul imnografic. Modulația în scara cromatică de nuanță dură a glasului al VI-lea se face pentru sintagma *ai avut milă de cei bolnavi și necăjiți*, ce face parte din a prima stihiră de la litia pentru vecernia Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț.



Exemplu nr. 108: Slujba Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț (prima stihiră Litie)⁵⁶³

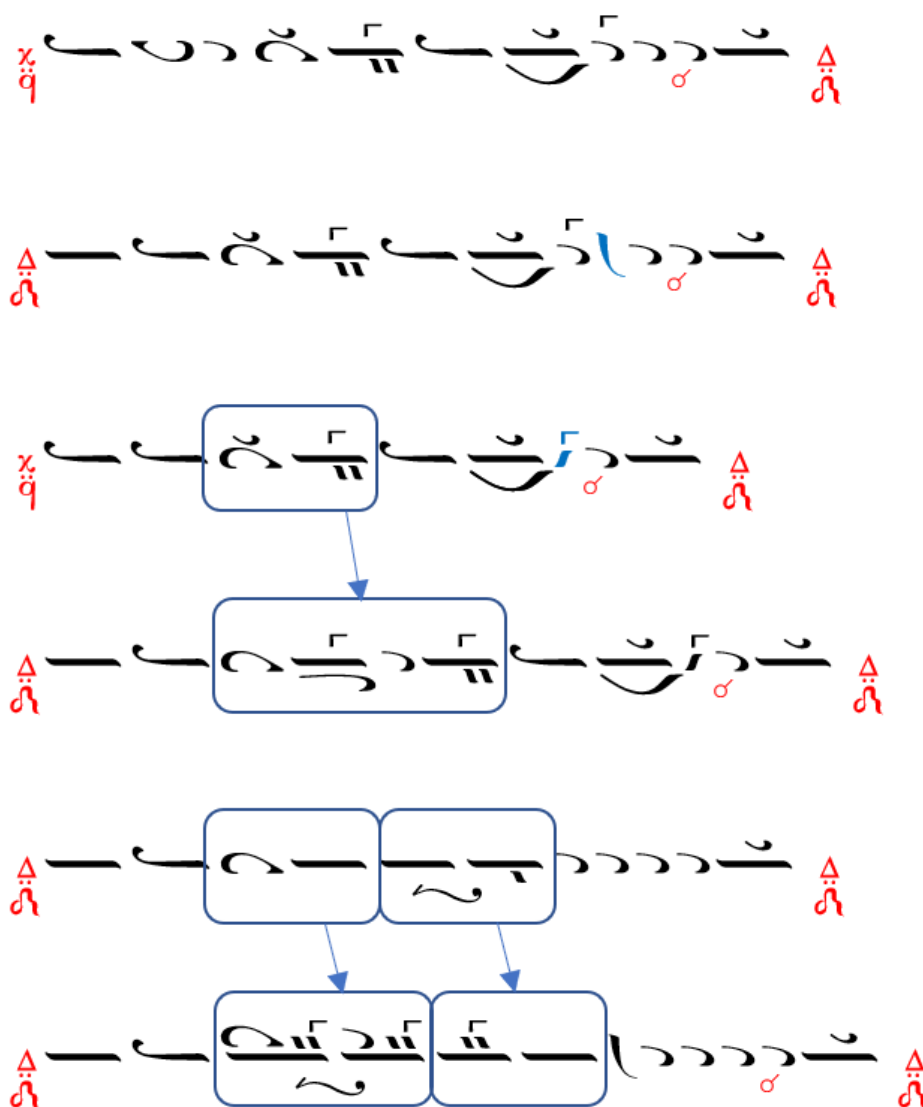
Prin modificarea cursului firesc al melosului în cadrul genului diatonic, compozitorul poate sugera ideea bolii ca ieșire din cadrele naturalului. Boala, ca înțeles teologic, este o consecință a căderii, a unei deformări ontologice. Este considerată a fi o îndepărtare de rațiunea inițială a existenței umane, fiindcă Domnul, creându-l pe om, l-a făcut fără potențialitatea bolii. Însuși cuvântul *ftora*, în limba greacă, are sensul de *stricare*, fapt care accentuează și mai adânc ideea distructivă a bolii. De asemenea, în același registru ideatic se încadrează și necazul.

3.2.2. Glasul V

În cuprinsul volumelor luate în considerare, găsim opt stihiri idiomele pentru laudele utreniei și trei stihiri doxastice de la vecernie. Acestea se adaugă un total de opt stihiri prosomice, alcătuite după podobiile *Pe Cuvântul* și *Bucură-te cămara*. Eșantionul de analiză este, așadar, redus. De

⁵⁶³ Pr. Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu, *Slujba Sfântului Ierarh Ghelasie de la Râmeț (pe dublă notație muzicală)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015, p. 49.

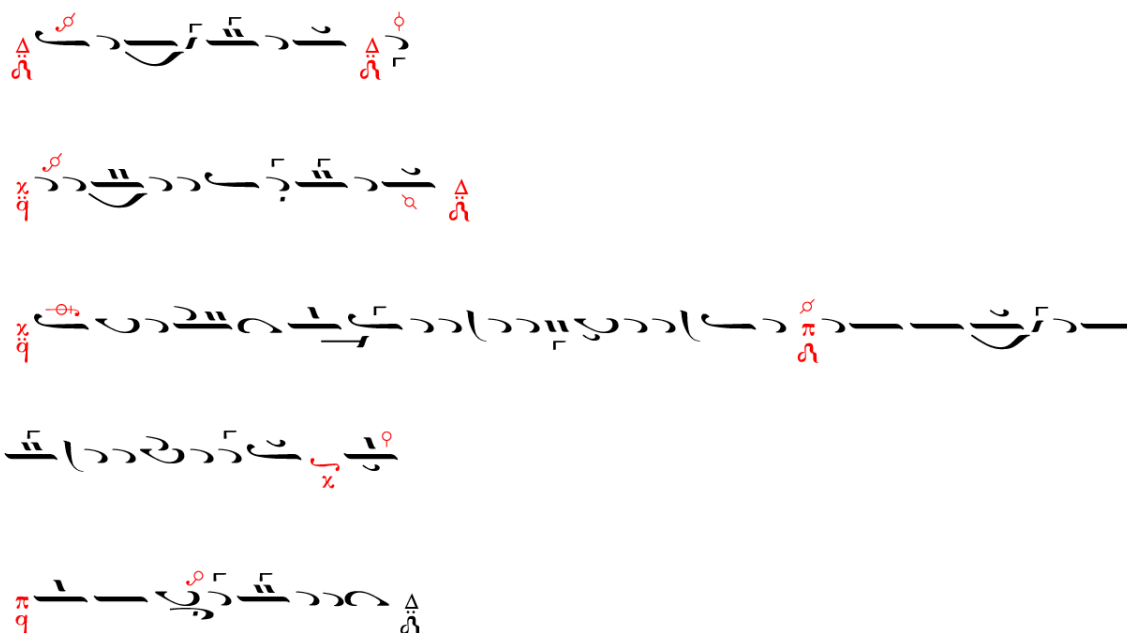
aceea ne vom limita doar la nota cele mai importante aspecte legate de modul în care compozitorul a alcătuit melosul în glasul al V-lea. În primul rând, ambitusul a patru stihiri idiomele ale laudelor se încadrează în limitele unei octave, de la *pa* (*re*) la *pa superior* (*re*²), două au melosul cuprins între *pa* (*re*) și *ni superior* (*do*²), iar alte două de la *ke inferior* (*La*) la *pa superior* (*re*²), respectiv *ni superior* (*do*²). Cadențele imperfecte și perfecte se fac pe treptele *di* (*sol*), *ke* (*la*) și *pa* (*re*), iar cele finale pe treapta *di* (*sol*). Formulele melodico-cadențiale finale pe trifonia glasului au aproape același contur melodic, cu mici variații, și sunt mereu precedate de fraze cu cadență imperfectă pe *di* (*sol*) sau *ke* (*la*).



Exemplu nr. 109: Cadențe finale pe treapta *di* (*sol*)

Conturul melodic al frazelor ce alcătuiesc lista de mai sus este, în mare parte același, diferă doar ca ambitus: primele patru merg până în *zo ifes superior* (*sib*), iar ultimele două până în *ni superior* (*do*²). În rândurile melodice trei și patru am separat în chenar albastru redarea melismatică a mersul ascendent *ga-di-ke* (*fa-sol-la*), ce ar avea ca echivalent neumatic lucrarea *lyghisme*. De asemenea, se

remarcă utilizarea iporoiului sau a apostrofilor în secțiunea finală a formulei. Acest aspect depinde de numărul de silabe al cuvântului care încheie fraza. În ultimele două rânduri, înrudite ca melos, am semnalat redarea ornamentată a mersului ascendent, în care autorul folosește mai multe semne diastematice. Primul chenar din ultimul rând este notarea detaliată a efectului *lyghisimei*, iar saltul *ke-ni superior* (*la-do²*) din varianta mai simplă, este completat cu *zo superior* (*si*) ca notă de pasaj.



Exemplu nr. 110: Modulații

Criteriul modulațiilor este completat doar de câteva fraze muzicale din cele analizate, pe care le-am redat în exemplul de mai sus. Părintele Nicu Moldoveanu le utilizează cu parcimonie. Cel mai adesea introduce nuanța *kliton* sau *nisabur*, o ftoara ce face trecerea într-o scară diatonică dură, schimbând calitatea intervalelor tetracordului *pa-di* (*re-sol*) prin formarea tonurilor mari între *pa-vu* (*re-mi*) și *ga-vu* (*fa-mi*). Părintele folosește o altă nuanță numită *spathi* sau *hisar*, ce face trecerea din diatonicul moale al glasului al V-lea în genul cromatic. Formula melodică sub efectul *spathi-ului* este continuată de o alta ce modulează în glasul al VI-lea și cadențează pe treapta *ke inferior* (*La*). Mai apare ftoara *agem* cu rol de general ifes pentru *zo superior* (*si*).

Slujba Sfântului Sfințit Mucenic Elefterie pune la dispoziția compozitorului o seamă de idei poetice pe care le poate evidenția prin anumite tehnici. De pildă, în prima parte a celei de-a doua stihiri de la laudele utreniei, imnograful laudă biruința sfântului împotriva tatălui minciunii prin pătimirile sale și prin înfruntarea neadevărului. În acest sens, părintele Nicu Moldoveanu ilustrează pe tatăl minciunii prin modulația în scara cromatică a glasului al VI-lea, pe care o pregătește și o anticipează prin nuanța *kliton*. Alegerea de a modula nu este întâmplătoare, ci ea subliniază efectul distructiv al minciunii care denaturează firescul.



Exemplu nr. 111: Slujba Sf. Sfințit Mc. Elefterie (stihira a II-a laude)⁵⁶⁴

Biruința mucenicului împotriva *iscoditorului minciunii* este redată de compozitor prin alăturarea a două registre contrastante: registrul grav evidențiază răpunerea minciunii, iar cel acut, victoria mucenicului.



Exemplu nr. 112: Slujba Sf. Sfințit Mc. Elefterie (stihira a II-a laude)⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ *Noul Idiomelar...*ed. cit., p. 428.

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

Chiar și cu atât de puține stihiri care să contureze o imagine cât mai completă a alcătuirilor muzicale în glasul al V-lea, putem observa că părintele Nicu Moldoveanu construiește un discurs melodic curgător, în granițele stilului stihiraric scurt. Stihirile doxastice sunt alcătuite puțin mai ornamentat. Oferă multă atenție textului imnografic, pe care nu îl încarcă, în redarea muzicală, cu multe modulații, ci păstrează conturul cât mai curat și în limitele scării diatonice. Atunci când se impune, totuși, o subliniere a valențelor retorice ale unui fragment, compozitorul nu ezită, ci, dispunând de o paletă de tehnici de construcție a melosului, reușește să găsească soluții coerente și inteligente muzical.

3.2.3. Glasul II

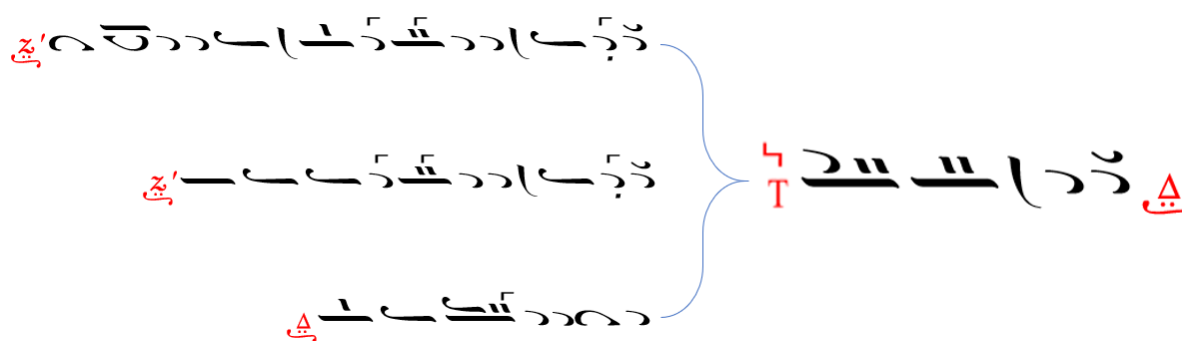
Eșantionul pentru atingerea fiecărui criteriu de analiză este mai generos în comparație cu alte glasuri. Categoria idiomelelor însumează 10 stihiri, dintre care două sunt doxastice. Acestea se adaugă 17 automele, alcătuite după modelul podobiilor *Casa Efratului*, *Când pe cruce mort* și *Cu ce cununi de laudă*. Discursul melodic al stihirilor idiomele ce se cântă după *Doamne strigat-am* poate fi descris ca fiind silabic, iar cele doxastice au un melos mai ornamentat, cu fraze melodice mai extinse. Treptele cadențiale sunt cele obișnuite, conform tratatelor de teorie a muzicii psaltice. Conturul frazelor este curat, fără prea multe abateri de la linia tradiției. În ceea ce privește ambitusul, remarcăm prezența unei extensii a scării până la limita superioară a lui *vu ifes* (*mib²*), iar limita inferioară este *ni* (*do*), introdusă prin modulație. Ambitusul diferă de la o stihiră la alta, în funcție și de resorturile poetice ale textului imnografic, alternând între intervalul de nonă și decimă. În continuare, vom expune separat formulele melodice ale stihirilor după *kekragarii* și ale celor doxastice.

The image displays musical notation for imperfect cadences in Glasul II, organized into four groups (a, b, c, d). Each group contains three lines of notation. The notation uses various symbols including horizontal lines, vertical strokes, and specific note heads (some with flags or dots). Red and blue boxes highlight specific melodic phrases or cadential patterns. Arrows indicate relationships between different parts of the notation.

Exemplu nr. 113: Formule pentru cadențele imperfecte

În coloanele de mai sus am notat frazele cu cadență pe treptele *di* (*sol*), *vu* (*mi*) și *zo superior* (*si*). Primelor două exemple din coloana *a*) le-am adăugat variantele ce se regăsesc în alte locuri din stihirile analizate. Ultimele două rânduri din *b*) ne relevă un raport de similitudine, secțiunea finală a celei de-a treia fraze fiind o redare analitică a formulei de mai sus. Primul *thesis* din coloana *b*) are cele mai multe ocurențe în discursul melodic al stihirilor alcătuite de părintele Nicu Moldoveanu. Corelarea dintre formula a doua din coloana *c*) și prima din *a*), evidențiată cu chenar verde, ilustrează același contur melodic, însă pe trepte diferite. Prin aceasta, se poate remarca faptul că o frază nu este, în mod imperativ, circumscrisă unei anumite trepte cadențiale. Caracterul formulaic al melosului psaltic permite permutări ale *thesis*-urilor.

Asemănător progresiei cadențiale specifice glasului I, prezentate mai sus, și în contextul de față, de cele mai multe ori, părintele Nicu Moldoveanu așeza ca formulă cadențială penultimă o formulă cu încheierea pe *zo superior* (*si*), urmată imediat de cadența finală pe baza glasului, *di* (*sol*). Secțiunea conclusivă a formulei păstrează același contur melodic, precedată de mențiunea schimbării de tempo.



Exemplu nr. 114: Formule pentru cadențele finale

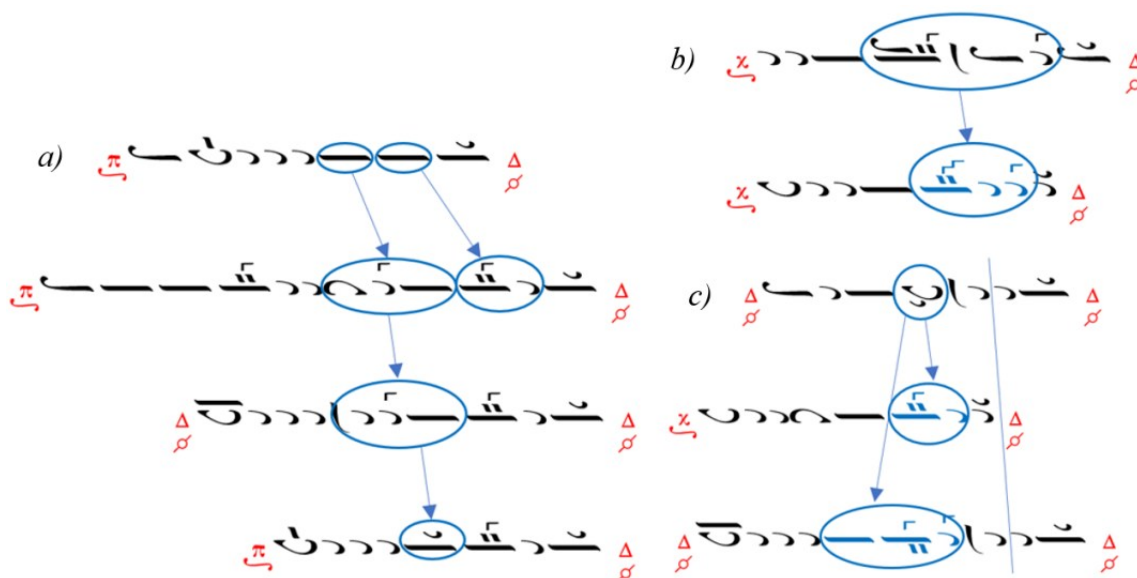
Modulațiile au, în general, un rol semnificativ în evidențierea valențelor retorice ale unor sintagme. Cele mai dese inflexiuni modulatorii au loc în registrul mediu al glasului al II-lea. Prin fctoraua *nenano* se modifică nuanța moale a scării ehului, în varianta dură a plagalului său, se schimbă și structura modului. Pusă pe treapta *ga* (*fa*), apare în structura scării, tetracordul ce conține intervale specifice cromaticului dur, *ga-ni* (*fa-do*). Și pentru că aminteam de relația dintre melos și cuvânt, de regulă, aceste inflexiuni modulatorii sunt asociate cuvintelor ce vorbesc despre pătimiri, suferință, moarte martirică sau îndepărtarea de învățătura ortodoxă. Am întâlnit un singur exemplu în care să se pună în legătură registrul acut cu ideea Împărăției Cerești.

3.2.4. Glasul VI

După consultarea conținutului slujbelor alcătuite de părintele Nicu Moldoveanu, am catalogat un total de 13 stihiri idiomele, dintre care 5 sunt stihiri doxastice, o *theotokie*. În situația de față, defalcarea și tratarea separată a stihirilor nu se pretează, așa cum a fost în alte cazuri, deoarece nu

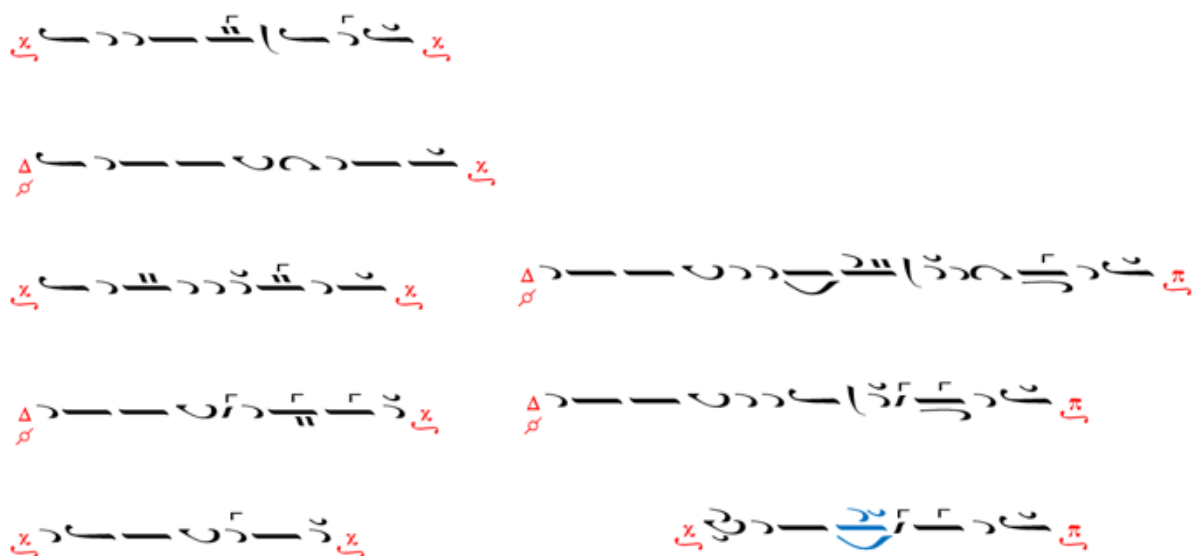
există diferențe de scriitură, formulele melodice înscriindu-se în aceeași categorie stilistică, respectiv stihiraricul scurt.

Formulele melodice au cadențele pe treptele stabilite de teoreticienii muzicii psaltice, părințele Nicu Moldoveanu rămânând bine ancorat în izvorul tradiției. Prin urmare, cadențe imperfecte întâlnim pe treptele *di* (*sol*), *ke* (*la*), uneori și *pa* (*re*), perfecte și finale pe baza glasului. Deși există în literatura muzicală psaltică, nu numai românească, ipostaze ale cadenței finale pe trifonia glasului, pe treapta *di* (*sol*), nu se regăsesc în stihirile analizate.



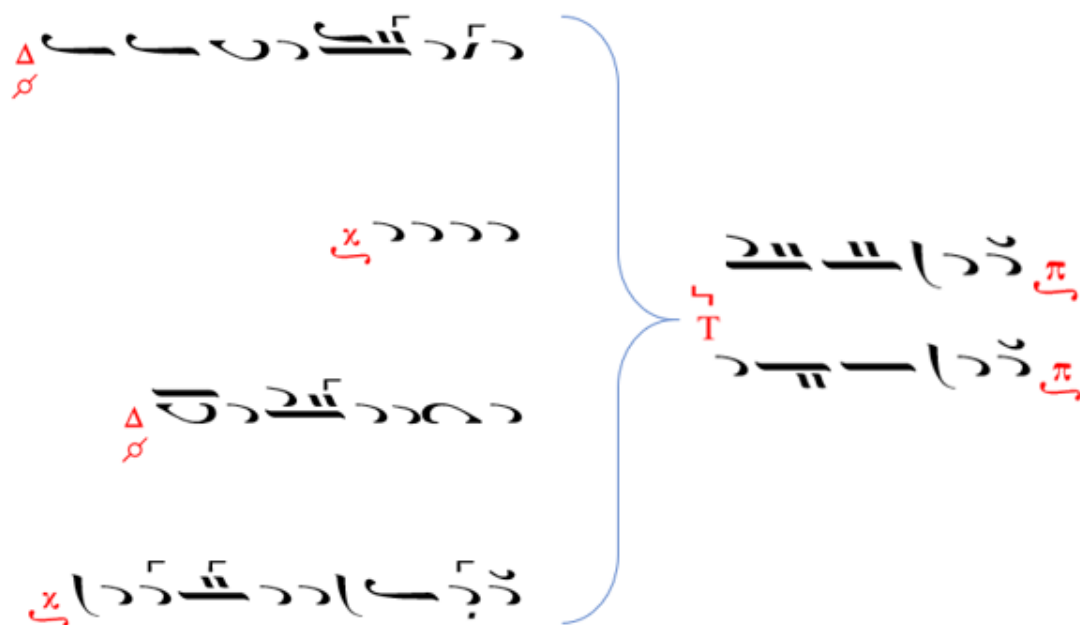
Exemplu nr. 115: Formule pentru cadențele imperfecte pe *di* (*sol*)

Mai sus, am structurat pe două coloane cele mai utilizate formule cu cadență imperfectă pe trifonia glasului al VI-lea, pe treapta *di* (*sol*). Am încercuit cu albastru modificările sau variantele de ornamentație pe care părintele Nicu Moldoveanu le-a propus interpreților. De pildă, în coloana *a*), se poate observa geneza formulelor melodice și maniera în care melosul s-a extins prin ornamentație. Se poate observa cum primul oligon din grupul celor trei a fost redat în alte trei feluri diferite. Exemplul doi și trei din aceeași coloană au același contur melodic, însă diferă la nivelurile ortografic și ritmic. Primul oligon este redat printr-o mică broderie inferioară, iar cel de-al doilea oligon, printr-o broderie superioară, tinzând spre sunetul *di* (*sol*). În coloana din dreapta, am pus, pentru exemplificare, o scriere mai pe larg a aceleiași formule, în care *clausula* frazei este notată desfășurată (*b*), iar în *c*), dubla manieră în care efectul sonor al petastiului cu clasmă a fost redat.



Exemplu nr. 116: Formule pentru cadențele imperfecte pe ke (la) și perfecte pe pa (re)

În ceea ce privește formulele ce cadențează pe pentafoia glasului, pe *ke* (*la*) și pe bază, *pa* (*re*), acestea nu ies din sfera firescului tradiției. Le-am notat pe cele mai des întâlnite în cuprinsul stihirilor analizate. Am indicat cu albastru un grup de neume, apostrof cu clasmă sprijinite pe oligon, sub lucrarea psifistonului, mai rar întâlnit în formula de încheiere. Ortografia primelor două fraze melodice din coloana dreaptă diferă datorită numărului de silabe ce stau sub aceeași formulă. Primul rând are trei silabe în *clausula*, iar al doilea rând doar două silabe.



Exemplu nr. 117: Formule pentru cadențele finale

Asemănător cu glasul său autentic, și formulele cadențiale conclusive au un contur melodic asemănător în secțiunea finală, însoțite mereu de indicația schimbării tempoului. Spre deosebire,

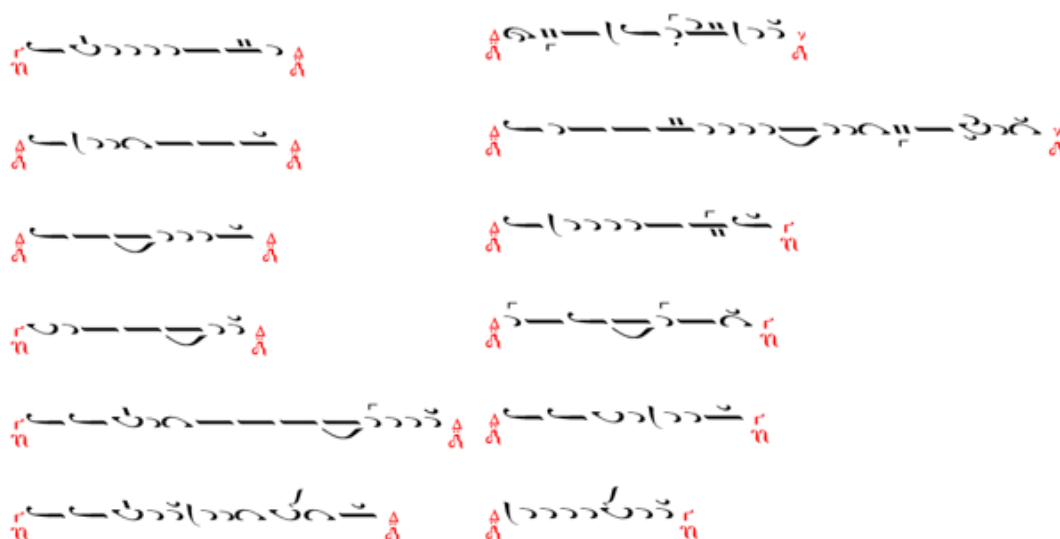
totuși, de cealaltă variantă, în cazul de față, avem două variante de sfârșit. Diferențele constau în ortografierea neumelor, cauza principală fiind poziționarea diferită a silabelor.

Modulațiile cele mai întâlnite în glasul al VI-lea sunt cele din cromaticul dur în diatonicul moale și au loc, mai ales, în tetracordul superior, datorită lucrării ftoalei diatonice pe *di (sol)*. Am putea spune că modulează, cel mai des, din plagalul ehului al II-lea în IV *agbia*, după care se reîntoarce melosul în matca scării cromatice de nuanță dură. Și aici, modulațiile se petrec în acord cu textul imnografic. Relația dintre melos și cuvânt este fundamentală în stimularea imaginației compozitorului de a introduce diferite modulații. Cuvinte sau sintagme ce fac referire la planul ceresc, la Împăratul Slavei sau înălțarea sfinților în slava Împărăției de Sus, sunt redată prin diatonizarea intervalurilor din tetracordul superior al scării glasului. Astfel, prin modificarea nuanței dure la nivelul diastematic se creează un efect de lumină. Pe de altă parte, părintele Nicu Moldoveanu alege, în anumite condiții, să lărgască ambitusul în zona gravă, introducând o cadență pe *di inferior (Sol)*, cu ajutorul unei modulații după principiul roții, atunci când textul imnografic face aluzie la planul morții.

3.2.5. Glasul VII

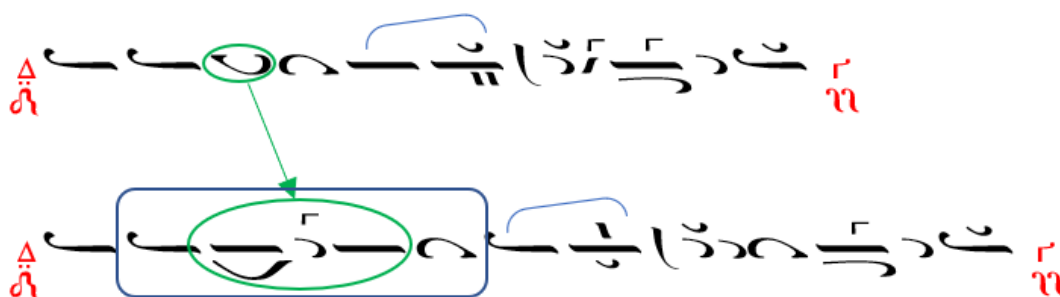
Cele trei stihiri ale stihoavnei de la vecernia Sf. Martiri Brâncoveni sunt singurele idiomele din eșantionul de analiză, alcătuite în glasul al VII-lea. Scara glasului are baza în *ga (fa)*, iar intervalul care poate fi considerat un indicativ al ehului este *ga-zo ifes (fa-sib)*. Are cadențe imperfecte pe treptele *di (sol)*, *ga (fa)* și *ni (do)*, cele perfecte și finale pe baza glasului. Pe toate le regăsim în cuprinsul discursului melodic al stihirilor analizate.

Ambitusul cântărilor nu depășește intervalul de octavă, dacă sunetul cel mai acut este *pa superior (re²)* sau *ni superior (do²)*. Formulele melodice se încadrează în stilistica celor în care au fost alcătuite și stihirile din *Anastasimatarul uniformizat*. Melosul are un caracter, predominant, silabic, doar finalul formulelor având valori de timp augmentate.



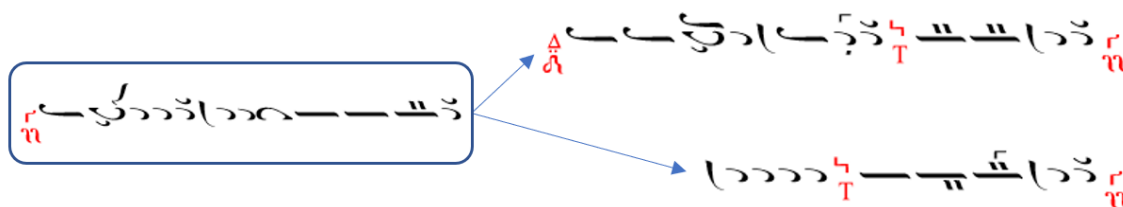
Exemplu nr. 118: Formule pentru cadențele imperfecte

Cadențele perfecte, ilustrate mai jos, pe baza glasului, au conturul melodic specific acestei tipologii. De asemenea, am întâlnit exemple în care intercalase o formulă cu cadență imperfectă (evidențiată prin chenarul albastru), ce se regăsește și în imaginea de mai sus, rândul 4 din coloana dreaptă. Se remarcă iarăși preferința pentru consolidarea intervalului de cvartă *ga-zo ifes* (*fa-sib*), introdus în două moduri: prin mers treptat și prin salt. Am încercuit cu verde sunetul din primul rând melodic pe care l-am conectat cu corespondentul ei în formula următoare. Compozitorul a ales să varieze aceeași celulă formată din *petasti* și *elafron*, făcând o broderie inferioară în locul *petastului*. A păstrat efectul acestuia prin utilizarea *psifistonului* pus sub oligon. Pe de altă parte, după cum am amintit, chenarul albastru indică prezența unei formule cadențiale imperfecte pe care o regăsim în lista menționată mai sus. Fraza este concatenată prin alăturare cu o formulă melodică specifică glasului al VII-lea, ce face o cadență perfectă pe centrul modal.



Exemplu nr. 119: Formule pentru cadențele perfecte

Imaginea de mai jos ilustrează frazele ce încheie, printr-o cadență pe *ga* (*fa*), fiecare stihiră în parte. Primul rând din dreapta este redarea melosului formulei ce apare la finalul a două stihiri. După cum se poate observa, desenul melodic este diferit față de cel al cadențelor perfecte pe aceeași treaptă. În altă ordine de idei, precum în alte situații, și aici compozitorul Nicu Moldoveanu cere un *rallentando*. Diferența dintre cele două formule constă în ambitusul pe care îl exploatează, prima fiind *pa-ke* (*re-la*), iar cea de-a doua, *ni-ke* (*do-la*). Conturul melodic rămâne neschimbat, sinusoidal. Toate cadențele finale sunt anticipate de o formulă ce se finalizează cu o cadență imperfectă pe treapta *di* (*sol*).



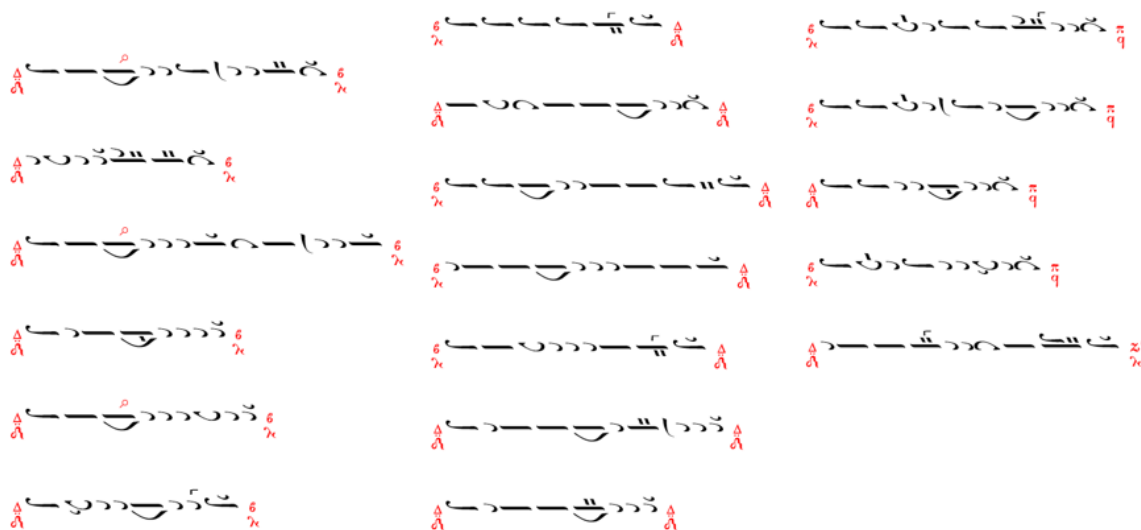
Exemplu nr. 120: Formule pentru cadențele finale

Numărul redus al stihirilor alcătuite în glasul al VII-lea nu ne pune la dispoziție o bază satisfăcătoare pentru a extrage informații elocvente referitoare la modulații sau la relația dintre melos și

textul imnografic. Am putea, totuși, menționa că, din punct de vedere stilistic, autorul păstrează o continuitate clară în abordarea stihirilor compuse în acest glas, melosul având multe puncte comune cu cele din cuprinsul *Vecernierului uniformizat*. Similitudinile nu se vădese doar la nivelul stihirilor ce se încadrează în categoria stihoavnelor, compuse, prin tradiție, în stilul irmologic scurt, ci și la cele ce intră în sfera stihirilor de după *Doamne strigat-am*. Autorul se folosește, în mare parte, de o paletă de formule comună celor două categorii menționate, îmbinând stilul irmologic scurt cu cel stihiraric scurt.

3.2.6. Glasul IV

În cuprinsul volumelor de cântări analizate, am catalogat un total de 10 stihiri automele, 2 doxastice și o singură *theotokie*. Pe lângă acestea, întâlnim doar șase stihiri automele, alcătuite după podobia *Dat-ai semn*. Sedelnele de la utrenie sunt și ele compuse după modelul troparului *Spăimântatu-s-a Iosif*, ce folosește scara cromatică a glasului al VI-lea. Revenind la idiomele, acestea au fost alcătuite, majoritar, în glasul al IV-lea *leghetos*, cu baza în *vu* (*mi*). Din dorința de a sesiza mai bine diferența de scriitură dintre stihiri și *slave*, am analizat separat cele două categorii de cântări. Stihirile de după *Doamne strigat-am* și cele de la laudele utreniei au un caracter silabic, iar cele doxastice sunt alcătuite prin combinarea formulelor melodice specifice irmologicului și stihiraricului scurt. Ambitusul discursului melodic nu depășește limita unei octave, iar treptele cadențiale sunt *vu*, *pa* și *zo superior* pentru cadențele imperfecte, și *vu* (*mi*) pentru cele perfecte și finale. Toate acestea se regăsesc în stihirile alcătuite de părintele Nicu Moldoveanu, însă discursul melodic nu se bucură de o paletă largă de formule melodice.

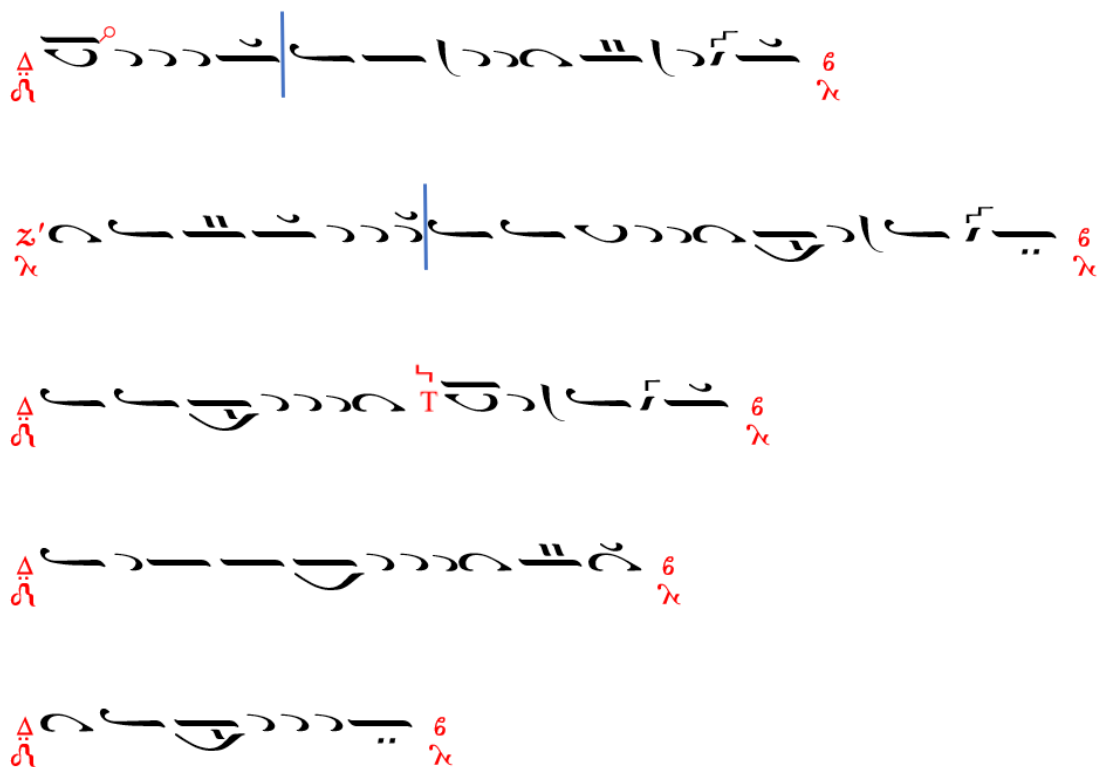


Exemplu nr. 121: Formule pentru cadențele imperfecte

Coloanele din imaginea de mai sus reprezintă formulele melodice a căror final reprezintă cadențele imperfecte, pe treptele *vu* (*mi*), *di* (*sol*), *pa* (*re*) și *zo superior* (*si*). Se remarcă conturul comun al frazelor din coloana dreaptă ce cadenează pe *pa* (*re*). De asemenea, de această dată, în coloana din mijloc am notat o formulă melodică ce apare în incipitul frazelor sau, mai bine zis, al noilor secțiuni

ce intră în corpusul unei stihiri. Ultimele două formule din aceeași coloană, au în comun conturul melodic din *clasula* frazei, însă semnele de ornamentație diferă, în penultima avem *varia* înaintea primului apostrof din cele trei, iar în ultima formulă, autorul folosește formula uzuală cu două chendime sprijinite pe oligon, aflate sub lucrarea *psifistonului*. În coloana stângă, acolo unde sunt reprezentate formulele cadențiale pe baza glasului, având atât rol de cadență imperfectă, cât și perfectă, se poate observa conturul comun al melosului, care urcă din difonia ehului până la limita lui *zo superior* (*si*), alterat cu *ifes*, și coboară până în *vu* (*mi*).

Categoria cadențelor finale este completată de mai multe formule care corespund atât stilului irmologic scurt, cât și celui stihiraric scurt, cu toate că ne referim la stihirile după cântarea *kekragariei*. După cum se poate observa în imaginea de mai jos, primele trei formule au un contur melodic asemănător, cu o scriitură mai ornamentată. Cu bare drepte am indicat prezența unei formule pe difonia glasului, cu rol de semicadență, care precede fraza ce încheie stihira. Ultimele două exemple, dacă vom consulta lista cu formulele cadențiale imperfecte, pot fi regăsite în cuprinsul ei.

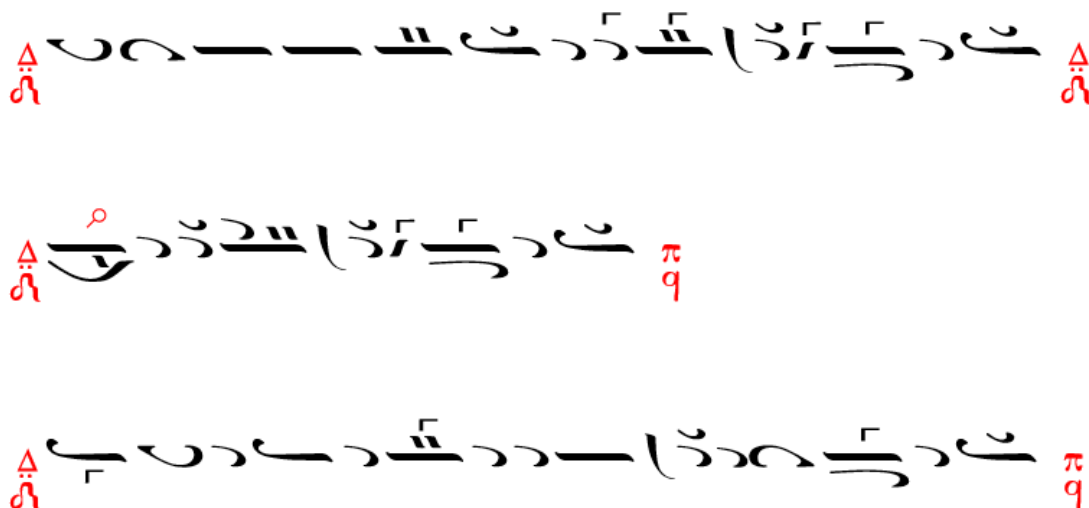


Exemplu nr. 122: Formule pentru cadențele imperfecte

Rămânem în registrul ambitusului, al formulelor melodice și al treptelor cadențiale pentru a trece în revistă principalele caracteristici ale melosului stihirilor doxastice și theotokice din eșantionul de analiză. Primul aspect ce trebuie subliniat este acela că nu există cadențe perfecte pe treapta *vu* (*mi*) în cuprinsul discursului melodic, pe baza glasului al IV-lea făcându-se doar cadențele finale. Astfel că, întreaga construcție este o pendulare între formulele ce se opresc pe trepte *di* (*sol*) și *pa* (*re*). Trebuie menționat că ambitusul cântărilor nu este mai mare de o octavă, limita din registrul acut

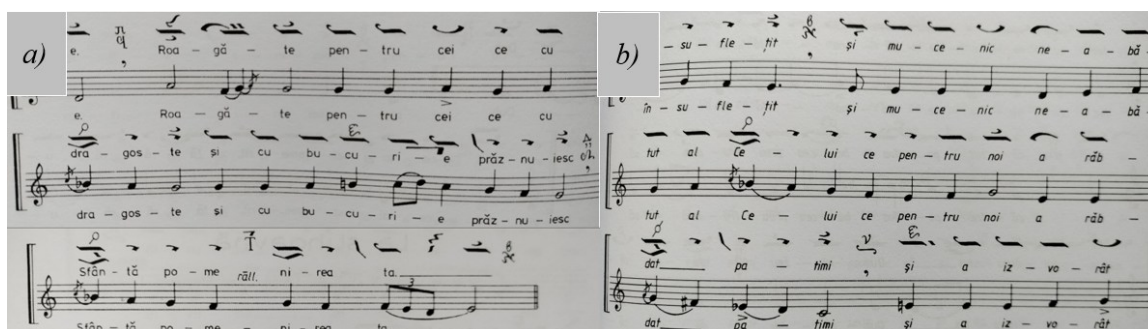
fiind *ni superior* (do^2), iar cea din grav, *ni* (do). Totodată, în ceea ce privește scriitura, doar stihirile doxastice sunt tratate mai pe larg, fiind precedate și de stihul corespunzător – *Slavă Tatălui și Fiului și Sfântului Duh* – iar cele theotokice intră în sfera stilistică a irmologicului scurt.

Categoria formulelor melodice este completată, după cum am afirmat mai sus, de fraze ce cadențează pe treptele *di* (*sol*) și *pa* (*re*). Acestea au un contur melodic ce le încadrează în stihiraricul scurt. În cazul *slavelor*, formulele sunt specifice ambelor stiluri menționate. În această parte a lucrării, le voi exemplifica doar pe cele ce nu se regăsesc în lista formulelor imperfecte de mai sus. În aceeași ordine de idei, menționez că și frazele cadențiale finale sunt similare celor prezentate anterior.



Exemplu nr. 123: Formule pentru cadențele perfecte

Registrul modulațiilor este foarte slab reprezentat în cazul de față, spre deosebire de stihirile alcătuite în alte glasuri. Ftoraua specifică lui *zo superior* apare foarte des, mai ales atunci când melosul depășește limita acestei trepte. Apoi, în sens descendent, același sunet este alterat coborât cu ajutorul *ifesului*. În stihirile analizate, am întâlnit două fraze ce conțin o modulație dintr-un glas în altul, adică în glasul al IV-lea în al VI-lea, respectiv în al VIII-lea. De cele mai multe ori, precum în alte situații, modulațiile au un rol semnificativ în stabilirea relației dintre text și melos. Din acest motiv, vom prezenta, în același timp și maniera în care o anumită formulă melodică sporește valoarea poetică a cuvintelor imnografului.



Exemplu nr. 124: a) Slujba Sfântului Ierarh Gbelasie de la Râmpeț⁵⁶⁶

b) Slujba Sfântului Mucenic Elefterie⁵⁶⁷

În exemplul a), se poate remarca mobilitatea treptei *zo superior (si)*, datorată ftoralei diatonice specifice acestei trepte și *ifesului*. În fraza a doua, imediat după cadența imperfectă, nesemnaltă cu mărturia aferentă, pe cuvintele *și cu bucurie prăznuiesc*, melosul urmează un mers treptat ascendent după care revine, printr-o altă cadență, pe difonia glasului al IV-lea. Mai precis, cuvântul *bucurie* este subliniat prin mersul ascendent între *ke (la)* și *pa superior (re²)*. Am putea asocia ascensiunea cu avântul jubilației, emoție de nestăvilit, care ajunge până la cele mai înalte cote. Este *bucuria* pe care o retrăiește creștinul aflat în prezența și comuniunea cu sfântul comemorat și pentru care există o evlavie deosebită. Exemplul b) se află la polul opus, aici fiind vorba despre îndurarea *patimilor*, sau, mai precis, *răbdarea în fața pătimirilor* la care a fost supus Sfântul Mucenic Elefterie. Melodia merge în registrul grav, până la *ni (do)*, schimbându-se și scara din diatonic în cromaticul dur al plagalului glasului al II-lea. După cum am subliniat și în alte rânduri, pătimirea este un eveniment ce mutilează, ce strică rațiunea existenței umane, ce este în dezacord cu ceea ce Domnul a gândit ca relaționare inter-umană. Suferința nu este proprie vieții umane, deoarece Dumnezeu nu l-a creat pe om pentru a trăi o perpetuă suferință, ci pentru a se împărtăși de iubirea Sa.

3.2.7. Glasul VIII

Idiomelele alcătuite în glasul al VIII-lea sunt în total 14, 7 stihiri și 7 stihiri doxastice sau theotokice. Un astfel de eșantion de analiză redus ca număr de exemple nu este suficient pentru a trage concluzii ferme. În pofida acestui fapt, despre cele pe care le-am luat în considerare și le-am trecut prin criteriile analizei putem afirma că sunt compuse într-un stil curat, fără mari diferențe la nivelul paletelor de formule dintre cele două tipuri de stihiri.

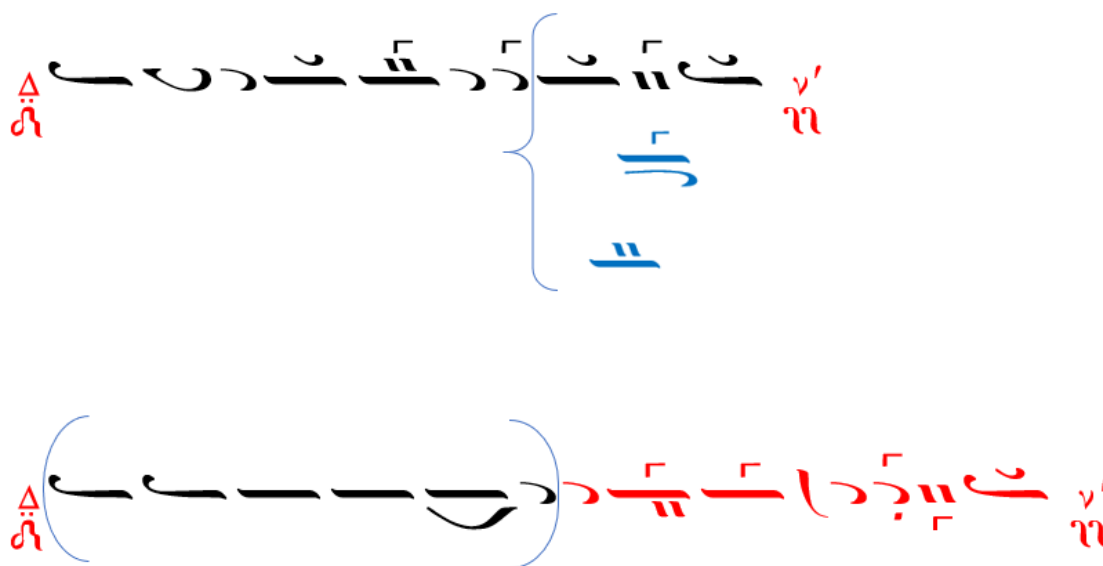
Ambitusul cântărilor este variat, dar niciodată mai mic de o octavă, de la *ni (do)* până la *ni superior (do²)*. Mai sunt cazuri în care, și datorită textului imnografic, compozitorul extinde limitele în registrul grav până la *di inferior (Sol)*, iar în cel acut până la *pa superior (re²)*. Discursul muzical

⁵⁶⁶ Preot Prof. Univ. Dr. Nicu Moldoveanu, *Slujba Sfântului Ierarh Gbelasie de la Râmpeț (pe dublă notație muzicală)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015, p. 14-15.

⁵⁶⁷ *Noul Idiomelar...*ed. cit., p. 401.

face cadențele imperfecte, perfecte și finale pe treptele corespunzătoare, rămânând absolut ancorat în rigorile teoretice. Așadar, întâlnim cadențele pe sunetele *ni* (*do*), *vu* (*mi*), *di* (*sol*) și *ni superior* (*do*²).

În ceea ce privește formulele melodice, compozitorul nu se abate de la paleta obișnuită a frazelor muzicale specifice stihiraricului scurt pentru glasul al VIII-lea. Remarcăm, de altfel, o preferință a compozitorului pentru o formulă cu mers ascendent ce cadenează pe treapta *ni superior* (*do*²), atunci când în textul imnografic apar cuvinte precum *mântuiască*, *Dumnezeu* sau care fac referire la planul ceresc.



Exemplu nr. 125: Formule pentru cadențele pe *ni superior* (*do*²)

În primul rând melodic am redat formula cu cele mai multe ocurențe în stihirile analizate pentru cadențele pe *ni superior* (*do*²), iar cu albastru am însemnat micile variații la nivel ortografic. În al doilea rând am notat o formulă ce apare de două ori și a cărei parte finală, scrisă cu roșu, este comună. În paranteză am indicat secțiunea frazei care este supusă variațiilor.

Formulele cadențiale finale, în anumite cazuri, conțin indicații pentru schimbarea tempoului. În principiu, nu au un contur melodic diferit față de o formulă melodică ce face o cadență perfectă sau imperfectă. Formulele finale pentru stihirile *slavelor* sau *bogorodișnilor* nu conțin, de fiecare dată, o *coda*, cum e cazul stihirei theotokice de la vecernia Sfinților Martiri Brâncoveni, redată în exemplul de mai jos, unde am notat cu roșu neuma diastematică prin care se pregătește *coda*, pe care am însemnat-o cu albastru.



Exemplu nr. 126: Formulă cadențială finală⁵⁶⁸

Modulațiile sunt foarte rare în stihirile analizate și, predominant, apar în sprijinul relației dintre melos și textul imnografic. Adesea, compozitorul modulează din diatonicul moale al glasului al VIII-lea în cromaticul de nuanță moale al glasului al II-lea, în special atunci când textul imnografic face referire la pătimirile mucenicilor sau mărturisitorilor. De pildă, autorul folosește aceeași formulă într-un grup de stihiri, atunci când textul pomenește despre necazurile Sfântului Ierarh Luca al Crimeei.

a) ne - voi și de ne - ca - - - - - zuri,

b) în - lă - n - țu - it, în - cer - cat cum - plit de boli și de

ne - ca - - - - - zuri, as - pri - mea ge - ru -

Exemplu nr. 127: a) Slujba Sfântului Ierarh Luca al Crimeei (stihira a V-a a Kekragariei)

b) Slujba Sfântului Ierarh Luca al Crimeei (stihira a VI-a a Kekragariei)⁵⁶⁹

Modulațiile pe fraze mai extinse sunt, de asemenea, foarte rar întâlnite în discursul muzical. În prima stihiră de la laudele utreniei în cinstea Sfinților Martiri Brâncoveni, întâlnim modulații succesive din glasul al VIII-lea în glasul al II-lea, apoi în glasul al VI-lea, schimbându-se progresiv registrele până se ajunge în tetracordul *di inferior-ni* (Sol-do).

⁵⁶⁸ Preot Prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, *Slujba Sfinților Martiri Brâncoveni (pe dublă notație)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014, p. 25.

⁵⁶⁹ Pr. Prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, *Cântări din slujba Sfântului Ierarh Luca, arhiepiscopul Crimeei*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2016, p. 12-13.



Exemplu nr. 128: Formulă cadențială finală⁵⁷⁰

Relația dintre melos și textul imnografic se vedește și în exemplele pe care le-am dat atunci când am prezentat situația modulațiilor. Cum este, de pildă, exemplul de mai sus, modulația în glasul al II-lea în relație cu sintagma *ați răbdat bătaii*, urmată de trecerea în glasul al VI-lea pe cuvintele *și chinuri cumplite*, *apoi tăierea capului*. Melosul în această secțiune a textului imnografic pornește de pe *di* și coboară progresiv, prin mai multe modulații și schimbări ale nuanței de la moale la dur, până în *di inferior* (*Sol*). Aceste elemente puse împreună pot sugera ideea unei creșteri progresive a suferințelor mucenicești care culminează în moartea martirică. De asemenea, mersul descendent și schimbările nuanțelor și, implicit, a calității intervalelor ce alcătuiesc tetracordurile, pot sugera gradul cel mai jos de dezumanizare al celor ce au pricinuit suferințele și moartea sfinților mucenici.

Analiza glasului al VIII-lea în creația părintelui Nicu Moldoveanu arată o viziune clar ancorată în izvorul tradiției, autorul respectând rigorile de alcătuire a melosului în stilul potrivit. Modulațiile, folosite cu reținere, au avut rolul de a spori valențele retorice ale textului. Compozițiile sale în acest glas au un discurs melodic curgător, fiind dinamizat doar de treceri sporadice în alte ehuri, predominant cromatice, de ambele nuanțe. Autorul dovedește o atenție sporită pentru cuvânt, alegând formulele melodice și treptele cadențiale potrivite cu ideea poetică exprimată de imnograf.

3.3. Concluzii parțiale

În urma cercetării și analizei stihirilor idiomele al căror melos a fost alcătuit de părintele Nicu Moldoveanu, am putea extrage câteva concluzii care să reflecte viziunea sa asupra monodiei bizantine. În primul rând, scriitura sa este preponderent silabică, fără un discurs melodic încărcat de ornamente sau melisme. Se înscrie, desigur, în linia stabilită de predecesorul său, Nicolae Lungu, prin munca de *uniformizare* a cântărilor bisericești.

⁵⁷⁰ Preot Prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, *Slujba Sfinților Martiri Brâncoveni...ed. cit.*, p. 59.

Formulele melodice utilizate indică viziunea polistilistică asupra muzicii psaltice, punând împreună fraze specifice irmologicului scurt și stihiraricului scurt. Deși, conform tradiției, stihirile doxastice și theotokice ar trebui să fie alcătuite mai pe larg, Nicu Moldoveanu, la fel ca alți melurgi ai secolului trecut și din începutul celui curent, folosește un tip de scriitură concisă, silabică. Cel mai probabil, renunțarea la compozițiile pe larg s-a datorat unor rațiuni liturgice, precum și evoluției percepției credincioșilor asupra timpului liturgic. Prescurtarea cântărilor a fost un fenomen întâlnit încă din secolul al XVIII-lea, ceea ce face ca absența răbdării și așezării într-un alt timp, să fie o problemă cu care Biserica s-a confruntat de timpuriu.

Părintele Nicu Moldoveanu pune accent pe textul imnografic, căutând mereu cele mai optime soluții muzicale pentru sporirea valențelor poetice ale stihirilor. Modulațiile sunt sporadice la anumite glasuri, iar cele ce apar în discursul melodic nu fac notă discordantă față de tradiția muzicală psaltică.

Opera muzicală a celor doi autori reprezintă două direcții ale evoluției melosului psaltic în spațiul românesc de după comunism. Optica diferită în analiza materialelor de lucru relevă mai multe concluzii ce definesc viziunea acestora asupra monodiei psaltice românești. Această sintagmă a fost amintită în raport cu arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur, dar și cu părintele Nicu Moldoveanu. În urma analizei, am putut sesiza câteva trăsături comune ce pot descrie melosul alcătuit de cei doi. În primul rând, scriitura este una preponderent silabică. Stihirile idiomele de după *kekragarie* sau de la litie ori de la laudele utreniei sunt alcătuite în acest stil stihiraric scurt, pe care s-au altoit formule muzicale specifice irmologicului scurt. De multe ori și *slavele* sunt încadrate în aceeași categorie stilistică.

Părintele Sebastian Barbu-Bucur, raportat la ceilalți compozitori a căror viziune muzicală am supus-o analizei comparate, se aliniază stilisticii de secol XX, discursul melodic fiind unul curgător, silabic. Însă, la fel ca unii colegi de breaslă mai timpurii – de pildă, Ghelasie Basarabeanu – atunci când simte nevoia preciziei în interpretarea unor formule, desface fraza, folosindu-se de diferite combinații ale neumelor. Mulțumită dorinței de a fi cât mai minuțios în analiza formulelor, părintele variază la nivel ritmico-melodic variantele standard ale *thesis*-urilor. Un alt efect este evitarea monotonei, discursul melodic fiind unul viu. În schimb, o explicitare cât mai meticuloasă poate pune probleme la citirea și interpretarea partiturii, fiind necesare competențe temeinice ale cântului psaltic.

Atât Moldoveanu, cât și Barbu-Bucur acordă o valoare deosebită textului imnografic. Adesea, modulațiile se fac în puncte cheie sau atunci când ideea poetică cere o subliniere printr-un *thesis* potrivit. Spre exemplu, în vechime, autorii psalți împodobeau cuvântul *rugăciune* sau *închinare* cu o formulă melodică specifică. Aceeași tendință o regăsim și în cuprinsul stihirilor alcătuite de părintele Barbu-Bucur, evidențiind cuvintele din sfera semantică a *rugăciunii*, prin modulații în scara cromaticului de nuanță dură sau, mai rar, moale. În același spirit, și părintele Nicu Moldoveanu tratează

ideile centrale ale imnelor, fiind în acord cu îndemnul marilor clasici ai Artei Psaltice din spațiul românesc, Anton Pann și Macarie Ieromonahul.

În comparație cu ceilalți autori, și cei doi pe care i-am amintit tratează melosul cu multă libertate de expresie, dar fiind mereu atenți să nu se depărteze de filonul tradiției autentice. Cântarea simplă, mersul curgător al melosului, evitarea formulelor melodice foarte complexe constituie câteva dintre trăsăturile muzicii compuse de Barbu-Bucur și Moldoveanu. Cel din urmă își găsește inspirația în variantele *uniformizate*, alcătuind cântările în dublă notație, devenind mult mai accesibile celor ce nu sunt familiarizați cu notația neumatică.

CAPITOLUL 4. MELOSUL PSALTIC ÎN VIZIUNEA CREA- TOARE A MELURGILOR ROMÂNI CONTEMPORANI: NOI DIRECȚII ȘI ETAPE

Dacă în capitolele anterioare am prezentat rezultatele analizei creației psaltice a doi compozitori prolifici de muzică bisericească, arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur și părintele Nicu Moldoveanu, în acest capitol vom expune viziunea creatoare a unei noi generații de compozitori, unii dintre ei foști studenți ai părintelui Barbu-Bucur.

Obiectivul principal al analizei melosului alcătuit de psalții contemporani este acela de a observa care este viziunea și abordarea lor pentru textele imnografice și în ce măsură valorifică tradiția psaltică autentică. Analiza va viza, preponderent, stilul stihiraric în creația acestora, limitându-mă doar la sursele tipărite. În zilele noastre, după cum am scris în prima parte a tezei, avansul tehnologic a permis diseminarea unui număr însemnat de creații muzicale psaltice originale sau traduceri în *online*. Există multe site-uri de specialitate care pun la dispoziția cântăreților bisericești fonduri de manuscrise sau cântări pentru fiecare perioadă a anului liturgic. Însă o analiză a întregului material ce poate fi găsit în *online* necesită o muncă și o metodologie aparte. Pe viitor, avem intenția de a cataloga și analiza aceste partituri, având ca principal obiectiv observarea unei anumite evoluții în interesul psalților pentru anumite repertorii sau compozitori, ori pentru a înțelege cum s-a maturizat gândirea componistică a celor care au demonstrat veleități în acest domeniu.

4.1. Stilul stihiraric în creația psaltică a generației noi de compozitori

Pentru acest subcapitol mi-am concentrat atenția asupra compozitorilor care au tipărit lucrările lor muzicale. Trebuie să specificăm de la început că există multe volume de muzică bisericească, antologii alcătuite de psalții pasionați de melosul bizantin. Există o varietate bogată de partituri tipărite, aceștia valorificând, adesea, trecutul muzical prin reeditarea celor mai importante tomuri care au avut un rol determinant în istoria evoluției melosului psaltic în țara noastră. S-a redescoperit creația muzicală a compozitorilor nemțeni, ancorați în curentul paisian, s-au retipărit tomuri ce conțin traduceri ale lui Macarie Ieromonahul sau Anton Pann. Însă, pentru acest subcapitol, m-am axat doar pe creația originală a compozitorilor contemporani care au alcătuit melosul pentru slujbele unor sfinți la care aceștia au avut evlavie. Trebuie să specificăm faptul că am analizat doar compozițiile în stil stihiraric. În continuare, vom expune cele mai semnificative aspecte din creația următorilor psalți melurgi: Cezar Florin Cocuz, Pr. Cristian Alexandru, Pr. Alexandru Grigoraș, Pr.

Adrian Cristian Mazilița, Arhid. Cosmin-Vlăduț Marinescu, Diac. Gabriel-Nicușor Berbaru și Cătălin Cernătescu.

4.1.1. Cezar Florin Cocuz

Ucenic al marelui ecleziarh al Catedralei Patriarhale, Cezar Florin Cocuz conduce din calitatea de protopsalt, strana Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi” din urbea ieșeană. Având o creștere duhovnicească în sânul Bisericii încă din copilărie, începând cu ascultarea de paracliser, până la cea de psalt. Trecerea progresivă din slujirea paracliseriei la cea de psalt, i-a înlesnit acestuia o bună înțelegere a importanței conlucrării dintre Altar și strană. Pregătirea temeinică muzicală și dragostea pentru melosul psaltic au fost consolidate pe parcursul anilor de studiu teologic, atât de grad liceal, cât și universitar, în Iași, la care s-au adăugat anii de practică la strana bisericii Mănăstirii „Sfinții Trei Ierarhi”. Activitatea sa este rodnică în sfera compoziției muzicale psaltice, tipărind mai multe volume de muzică bisericească, precum și o serie de înregistrări audio cu cântări bizantine sau acatiste închinare unor sfinți.⁵⁷¹ Totodată, aplecarea sârguincioasă asupra compoziției a fost încununată cu Premiul I la concursul „Lăudați pe Domnul” organizat de Patriarhia Română, în anul 2014.

Din creația muzicală a acestuia am luat în considerare doar cântările alcătuite în stilul stihraric din slujbele tipărite la editura Doxologia și la cea a Patriarhiei.⁵⁷² Structura volumelor ce conțin slujbele închinare unor sfinți⁵⁷³ sau a unor evenimente în legătură cu aceștia este împărțită în două: textul liturgic cu toată rânduiala vecerniei și utreniei și partiturile în notația neumatică, toate fiind precedate de o scurtă prefață. Dubla dispunere a materialului liturgic sau imnografic oferă posibilitatea ca slujba să fie oficiată în bună rânduială, chiar dacă psaltul nu cunoaște notația și poate aplica practic cu formule specifice.

În cuprinsul cărților, autorul introduce variante muzicale ale cântărilor standard, alcătuite de alți compozitori, cum ar fi, de pildă, Anton Pann pentru *kekragarii* sau stihirile anastasime dogmatice. De asemenea, protopsaltul valorifică alcătuirii muzicale ale altor personalități de seamă ale Artei Psaltice românești, cum ar fi arhimandritul Ghelasie Basarabeanu, Visarion Ieromonahul,

⁵⁷¹ Cezar Florin Cocuz, *Paraclisul și Acatistul Sfinților Trei Ierarhi*, Editura Doxologia, Iași, 2012, p. 7.

⁵⁷² *** *Cântări din slujba Sfintei Cuvioase Parascheva de la Iași: antologie psaltică*, ediție îngrijită de Arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2017; Arhim. Clement Haralam, Cezar Florin Cocuz, *Cântări din slujbele Sf. Cuvios Dimitrie cel Nou, ocrotitorul Bucureștilor*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024; Cezar Florin Cocuz, *Slujba mutării moaștelor Sfântului Ierarh Nectarie din Eghina*, Editura Doxologia, Iași, 2013; Cezar Florin Cocuz, *Slujba Sfintei Mironosițe Maria Magdalena*, Editura Doxologia, Iași, 2015; Cezar Florin Cocuz, *Slujba Sfântului Neofit Zăvorâtul din Cipru*, Editura Doxologia, Iași, 2016; Cezar Florin Cocuz, *Cântări din slujba Sfântului Cuvios Simeon Noul Teolog (pe notație psaltică)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2022; Cezar Florin Cocuz, *Slujba Sfântului Ierarh Andrei Crețeanul*, Editura Doxologia, 2023; Cezar Florin Cocuz, *Paraclisul și Acatistul Sfinților Trei Ierarhi*, Editura Doxologia, Iași, 2012; Cezar Florin Cocuz, *Paraclisul și Acatistul Sfântului Sava cel Sfințit*, Editura Doxologia, Iași, 2015.

⁵⁷³ Conținutul volumelor ce conțin slujba sfinților al căror melos a fost alcătuit de Cezar Florin Cocuz l-am catalogat și l-am atașat prezentei lucrări, în Anexa 5.

Dimitrie Suceveanu, Varlaam Protosinghelul, ieromonahul Amfilohie Iordănescu, protosinghelul Victor Ojog sau ierodiaconul Dionisie Marin.

O primă observație ce se poate desprinde din analiza superficială a melosului stihirilor idiomele și doxastice este că discursul muzical diferă ca extensie a frazelor. *Slavele* sunt alcătuite din formule melodice mai bogat ornamentate, pe când celelalte combină stilul irmologic cu cel stihiraric scurt. Un alt aspect constă în unitatea dintre melosul *slavei* și a stihirei theotokice, care, de cele mai multe ori, este *dogmatica* glasului în care a fost alcătuită stihira doxastică. Totodată, aici este momentul în care Cezar Florin Cocuz pune în valoare creația altor compozitori, cum ar fi Ghelasie Basarabeanu sau Anton Pann. În ceea ce privește stihirile prosomice, autorul se străduiește să rămână fidel melosului originar. Diferențele de silabe sunt rezolvate prin adăugarea unor neume care să nu abată prea mult discursul muzical de model. În mare majoritate, stihirile de la vecernie, fie după kekragarii, fie de la stihoavnă, sedelnele, troparele sau laudele de la utrenie sunt prosomice. Ca material de lucru pentru analiză ar rămâne stihirile litiei de la vecernie și slavele, la care se adaugă restul troparelor ce sunt idiomele.

Pentru prezentarea rezultatelor analizei ne vom rezuma doar la a menționa pe cele mai relevante. De pildă, *slava kekragariei* de la slujba mutării moaștelor Sfântului Ierarh Nectarie este o cântare cu un ambitus muzical generos, de la *di inferior* (*Sol*) până la *vu superior* (*mi²*). În limitele acestea, autorul construiește un discurs melodic amplu, cu formule melodice ce se încadrează în stilul stihiraric pe larg. Stihira fiind alcătuită în glasul al VI-lea, compozitorul introduce modulații specifice, mai ales în tetracordul superior al scării. Remarcăm, de asemenea, utilizarea a două fraze melodice inedite, specifice stihirilor doxastice. În cuprinsul acestei stihiri, autorul introduce printr-o modulație din scara cromaticului dur în cea diatonică moale, o formulă melodică specifică *slavelor* în glasul al V-lea, iar în secțiunea finală a stihirei concatenează o frază caracteristică pentru stihirile doxastice în glasul al VI-lea, însă scrisă mai analitic.

a)

u crea a a a a a ză ă ă do o o

oc to or dum ne ze ie e e e e e esc te-a a

ai a ră ta a a a a a a a a

a a a a a at și i îm pă ă ca a a re e su

b)

cu vi oa a a a a se e e I e ra a

a ar he e roa a a a a a a a a a a a a

a a roa a gă ă te e să se mân tu ia

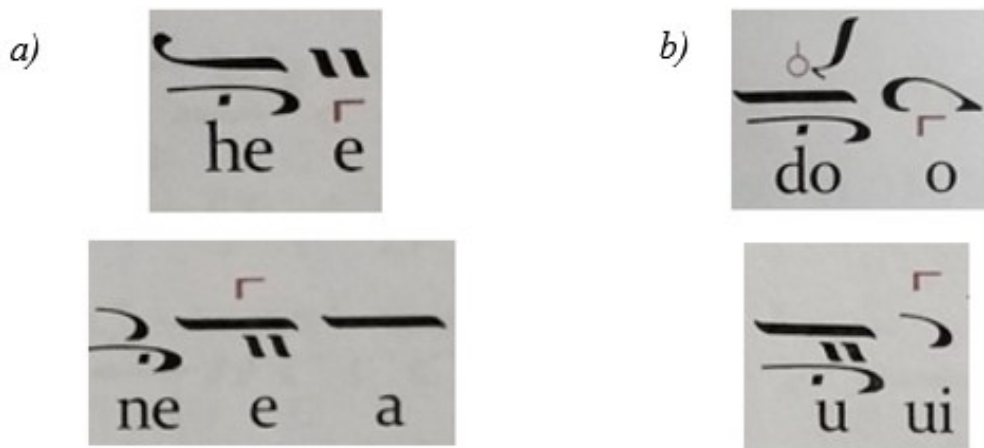
Exemplu nr. 128: a) Formulă stihiraric pe larg – glasul V⁵⁷⁴

b) Formulă stihiraric pe larg – glasul VI⁵⁷⁵

În exemplul b) remarcăm faptul că autorul a legat fraza specifică de o formulă melodico-cadențială perfectă pe baza glasului, *pa (re)*, prin cele două chendime. Am însemnat cu chenar albastru formulele melodice specifice stihiraricului pe larg, iar cu chenar roșu – în cazul celui de-al doilea exemplu – fraza cadențială pe *pa (re)*, lăsând libere cele două chendime ca punct de legătură între cele două *thesisuri*. Tot în cel de-al doilea exemplu, remarcăm utilizarea antichenomei cu apli în construcția ison urmat de două chendime cu gorgon (*coloana a, ex. 2*). Pe finalul discursului muzical revedem utilizarea unei celule melodice similare. De obicei, o antichenomă cu apli este urmată de o neumă ce indică o coborâre, nu o ascensiune (*coloana b, ex. 2*). La această aparent abatere de la normă, aș încerca să justific prin încercarea compozitorului de a preciza efectul sau melisma dorită, prin utilizarea paletii de neume pe care o are la îndemână, deși ar fi fost mai potrivită *lyghisma* aceluia context.

⁵⁷⁴ Cezar Florin Cocuz, *Slujba mutării moaștelor...op.cit.*, p. 82

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 83.



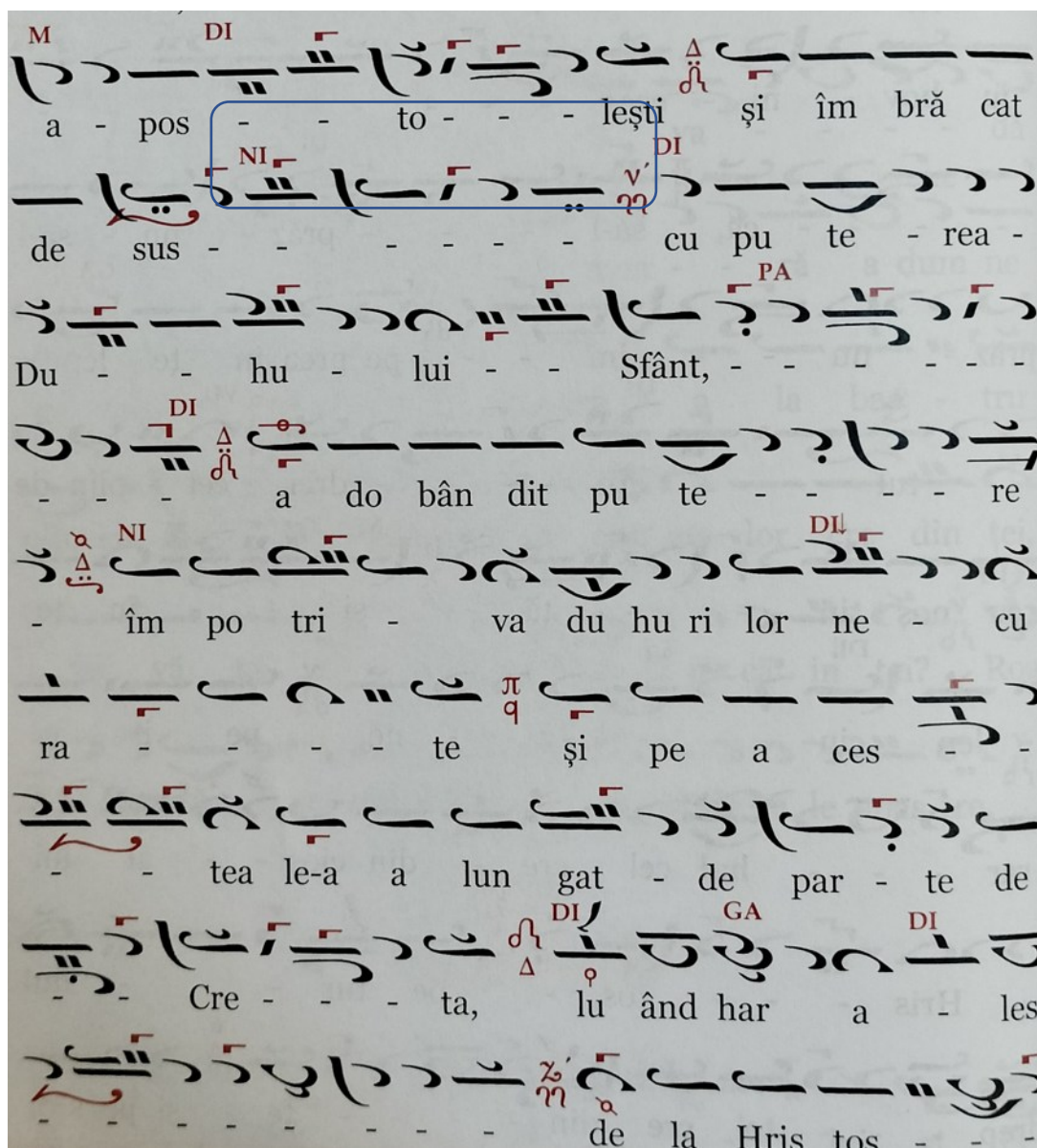
Exemplu nr. 129: a) antichenoma cu apli urmat de urcare

b) antichenoma cu apli urmat de coborâre

Pentru melosul *slavelor*, cel puțin în cazul slujbei mutării moaștelor Sfântului Ierarh Nectarie, aflăm din cuvântul înainte scris de cercetătoarea și profesoara Maria Alexandru, că Cezar Florin Cocuz s-a inspirat din *Noul Doxastar* tradus și tipărit de Anton Pann.⁵⁷⁶

Stihira doxastică de după *kekragarie*, din cuprinsul slujbei Sfântului Ierarh Andrei Criteanul ne pune la dispoziție un exemplu de concatenare a diferite tipologii de modulație. Întregul discurs melodic al stihirei este presărat cu pasaje modulatorii și mici inflexiuni, însă în secțiunea a doua, compozitorul modulează în aproape fiecare frază, din glasul VIII în glasul IV aghia, apoi în glasul al II-lea, după care face o revenire în glasul al VIII. De aici, melosul către glasul V, scară diatonică de nuanță dură, după care în glasul de bază.

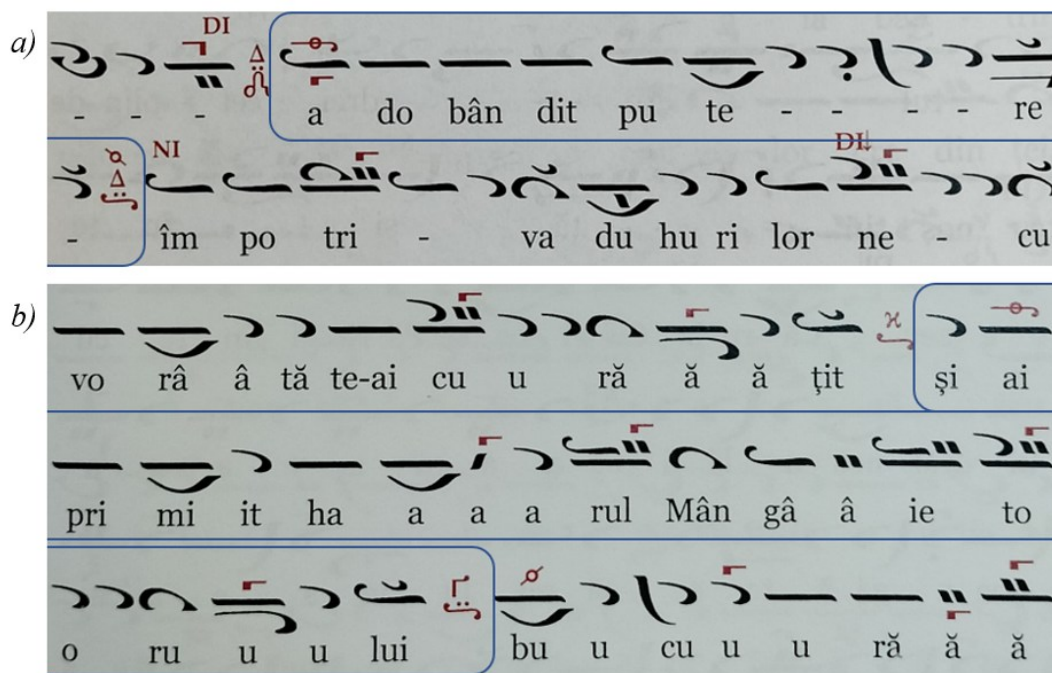
⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 6.



Exemplu nr. 130: Modulații (slava kekragariei)⁵⁷⁷

În aceeași secțiune se regăsesc și limitele ambitusului stihirei, și anume *di inferior* (*Sol*) și *vu superior* (*mi*²). Ambele sunt în legătură cu relația dintre melos și cuvânt. Prima formulă, ce face o cadență imperfectă pe treapta *ni superior* (*do*²), este sublinierea, în plan auditiv, a dobândirii Duhului Sfânt de sus, cu ajutorul Căruia Sfântul Andrei a alungat pe demoni din Creta. Evenimentul din urmă, contrastant ca melos, introduce o remodulație în glasul al VIII-lea și o cadențe pe treptele *pa* (*re*) și *di inferior* (*Sol*). Atenția pe care o acordă Cezar Florin Cocuz cuvântului se vădește și în alegerea scării cromatice moale pentru a evidenția puterea Duhului Sfânt sau dobândirea harului Acestuia. De pildă, și în exemplul de mai sus, și în *slava kekragariei* din slujba Sfântului Cuvios Neofit Zăvorâtul, Cezar Florin Cocuz face o modulație din scara diatonicului moale în cea a cromaticului de aceeași nuanță, atunci când textul vorbește despre primirea Harului Duhului Sfânt.

⁵⁷⁷ Cezar Florin Cocuz, *Slujba Sfântului Ierarh Andrei...* op. cit., p. 66.



Exemplu nr. 131: a) Slava kekragariei Sf. Ier. Andrei Criteanul (gl. VIII)⁵⁷⁸

b) Slava kekragariei Sf. Cuv. Neofit Zăvorâtul (gl. V)⁵⁷⁹

4.1.2. Pr. Cristian Alexandru

Consacrat deja pe scena componisticii psaltice din spațiul românesc, părintele Cristian Alexandru este autorul a multor slujbe sau cântări diseminate, mai ales, în mediul virtual. Pentru momentul de față, ne vom concentra atenția asupra unei apariții editoriale semnate de părintele Alexandru,⁵⁸⁰ a cărei valoare este garantată nu numai de conținutul deosebit al volumului, ci și de judecățile profesorilor Nicolae Gheorghiță și Gabriel Constantin Oprea sau a protopsaltului Catedralei Patriarhale, arhidiaconul Mihail Bucă.

Volumul constă într-un repertoriu bogat ce asigură oficierea slujbei privegherii, adică vecernia mare cu litie și utrenia, punând la dispoziția stranei toate cântările și citirile biblice necesare. În cele 166 de pagini, părintele sachelar Cristian Alexandru, pe lângă creațiile sale, popularizează și introduce în repertoriul stranelor cântări și răspunsuri alcătuite de Iacov Protopsaltul, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu-Pasărea, Protosinghelul Victor Ojog, Vasilios Nikolaidis, Theodoros Vassilikos și Theodosios Gheorghiadis. Ineditul lucrării rezidă în bogăția repertorială pe care părintele Cristian

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 66.

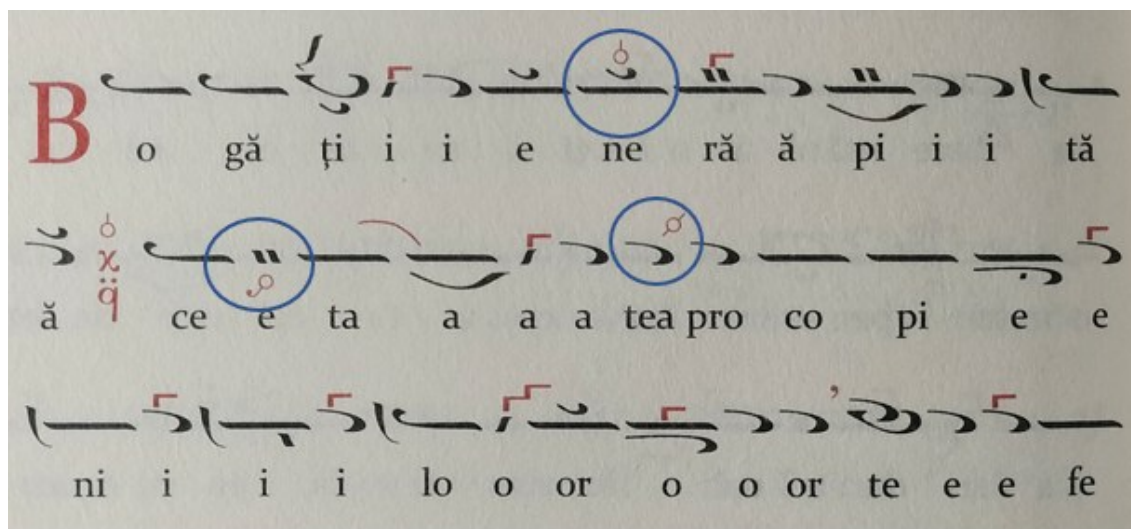
⁵⁷⁹ Cezar Florin Cocuz, *Slujba Sfântului Cuvios Neofit...* op. cit., p. 65.

⁵⁸⁰ Pr. Cristian Alexandru, *Slujba Sfântului Ioan Rusul*, Editura Bonifaciu, București, 2019.

Alexandru o face cunoscută psaltilor. Oferă alternative la cântările care fac parte din structura fixă a vecerniei, cum ar fi *anixandarele* sau *Fericit bărbatul*, alcătuite în glasul al VIII-lea sau ehul IV plagal. *Kekragaria* în glasul al IV-lea, cu baza în *pa (re)* este compoziția proprie a părintelui, la care adaugă o altă variantă pentru partea secundă a cântării, *Să se îndrepteze*, melofacerea lui Iacov Protopsaltul, compusă în vechiul stihiraric. Consider că una dintre rațiunile acestei alternative ar consta în faptul că în acest moment se începe căderea mare, deci din motive liturgice.

Stihirile de după *Doamne strigat-am* sau *kekragarie*, șase în total, sunt compuse în glasul al IV-lea și al VI-lea. Acestea sunt precedate de stihurile specifice, al căror melos este notat pe larg: recitativ și formula finală. Remarcăm maniera diferită de abordare a stihurilor idiomele și a stihurilor doxastice și theotokice, acestea din urmă având un grad mai ridicat de ornamentație. Discursul melodic este alcătuit cu foarte mare grijă și cu interes pentru cuvintele imnografului. Stihurile prosomice sunt alcătuite astfel încât să respecte, cât mai mult cu putință, calapodul metric și melodico-cadențial al podobieii, chiar dacă textul imnografic nu a fost adaptat conform regulilor specifice metricii poeziei bizantine.

Cele trei stihiri de după *kekragarie*, compuse în glasul al IV-lea stihiraric cu baza în *pa (re)*, au cadențele pe treptele *pa (re)* și *di (sol)*, pentru primele două doar formula cadențială finală fiind pe *vu (mi)*. Idiomele compuse în glasul al VI-lea au discurs melodic ce face cadențele pe treptele *di (sol)*, *ke (la)* și *pa (re)*. Adesea, atunci când melosul ajunge în tetracordul superior, autorul modulează din cromaticul dur în diatonicul moale. În cazul anumitor fraze, deși se modifică scara, autorul notează pe treapta *si superior (zo)* ftoara *agem*, determinând o altă configurație intervalică a tetracordului.

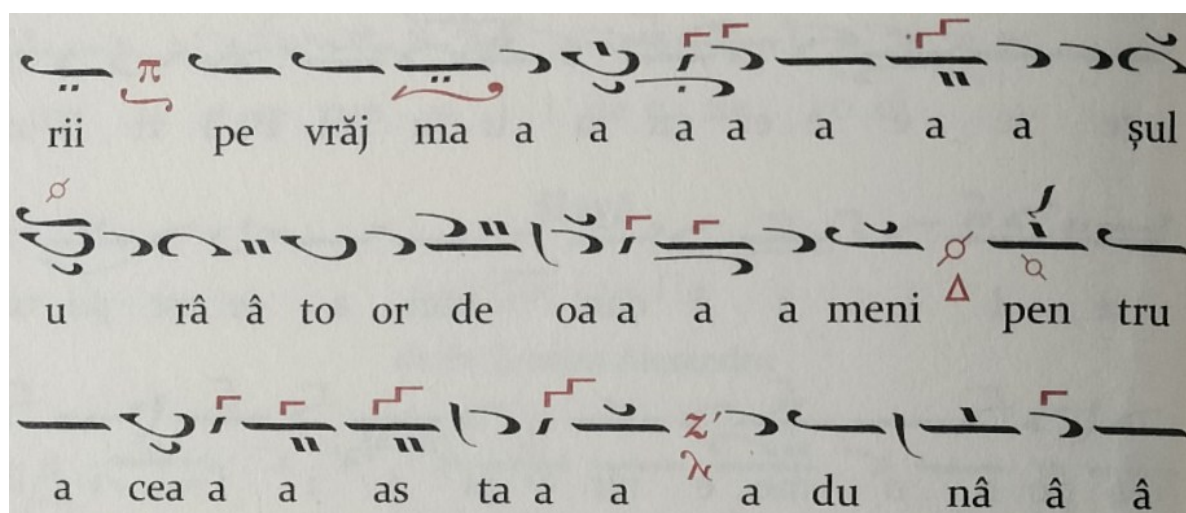


Exemplu nr. 132: Stihira a III-a idiomelă de după *kekragarie* (glasul VI)⁵⁸¹

Slava kekragariei a fost compusă tot în glasul al VI-lea, melosul fiind mai extins și bogat ornamentat. Pe lângă extensia frazelor, autorul lărgeste ambitusul cântării, până la limita lui *di*

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 64.

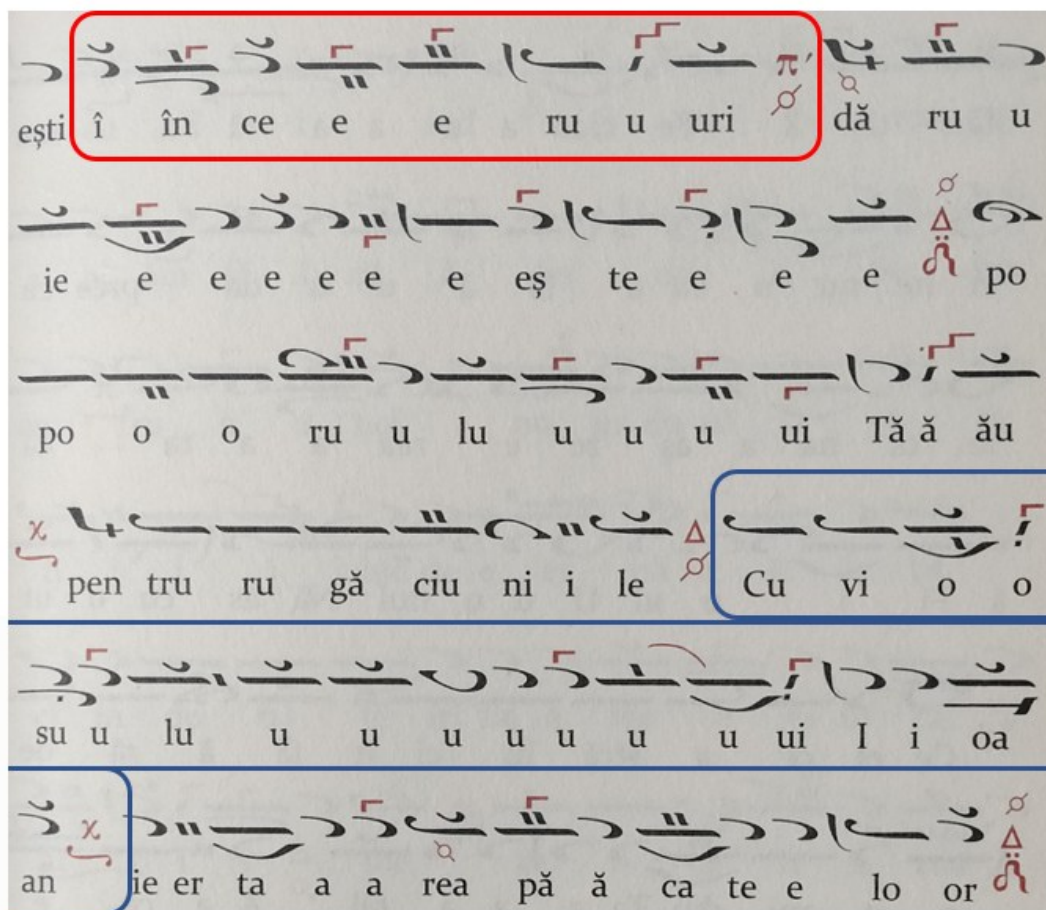
inferior (Sol) în registrul grav și *vu superior* (mi²) în cel acut. Discursul muzical al acestei stihiri doxastice scoate în evidență abilitățile compozitorului în a pune împreună fraze ce pot asigura o curgere firească a melosului și, pe alocuri, surprinzătoare. De pildă, cadența pe *di inferior* (Sol) a fost aleasă din rațiuni de potențare a valorii retorice pe care o poartă textul imnografic. Vorbind despre cel care este pricina robiei, imnograful l-a numit „vrăjmașul urător de oameni”, iar autorul a ales o ornamentație mult mai bogată a frazei ce însoțește cuvântul *vrăjmașul*, după care a condus melosul până la treapta care este limita inferioară a registrului grav, folosindu-se de o modulație în cadrul aceluiași glas. Se remarcă apoi, saltul de octavă prin care autorul schimbă imediat atât registrul, cât și calitatea intervalelor, cadențând pe treapta *zo superior* (si).



Exemplu nr. 133: Slava kekragariei (glasul VI)⁵⁸²

În ultima secțiune a stihirei, părintele introduce fraze melodice mult mai extinse ca melos, subliniind cuvinte precum *ceruri*, *dăruiește poporului* sau *cuviosului*. Pentru acest cuvânt din urmă, părintele Cristian Alexandru găsește potrivită o formulă specifică acestui glas, ce provine din paleta de formule stihiricului vechi, și pe care o regăsim în mai multe stihiri alcătuite în același gen. În imaginea de mai jos, am însemnat cu chenar roșu formula melodică ce are rol în evidențierea ideii poetice a înălțimii cerești, locul în care se află Părintele nostru, căruia imnograful îi adresează rugăciunea. De asemenea, cu chenar albastru a indicat formula melodică specifică glasului al VI-lea, ce apare, de regulă, ca frază penultimă sau antepenultimă în secțiunea finală a unei stihiri, și, prin care autorul dorește să sublinieze numele sfântului care este cinstit. În aceeași imagine se poate observa extensia melosului pentru cuvintele *dăruiește poporului*, la nivelul la care fiecare constituie o frază în corpusul ultimei secțiuni a *slavei*.

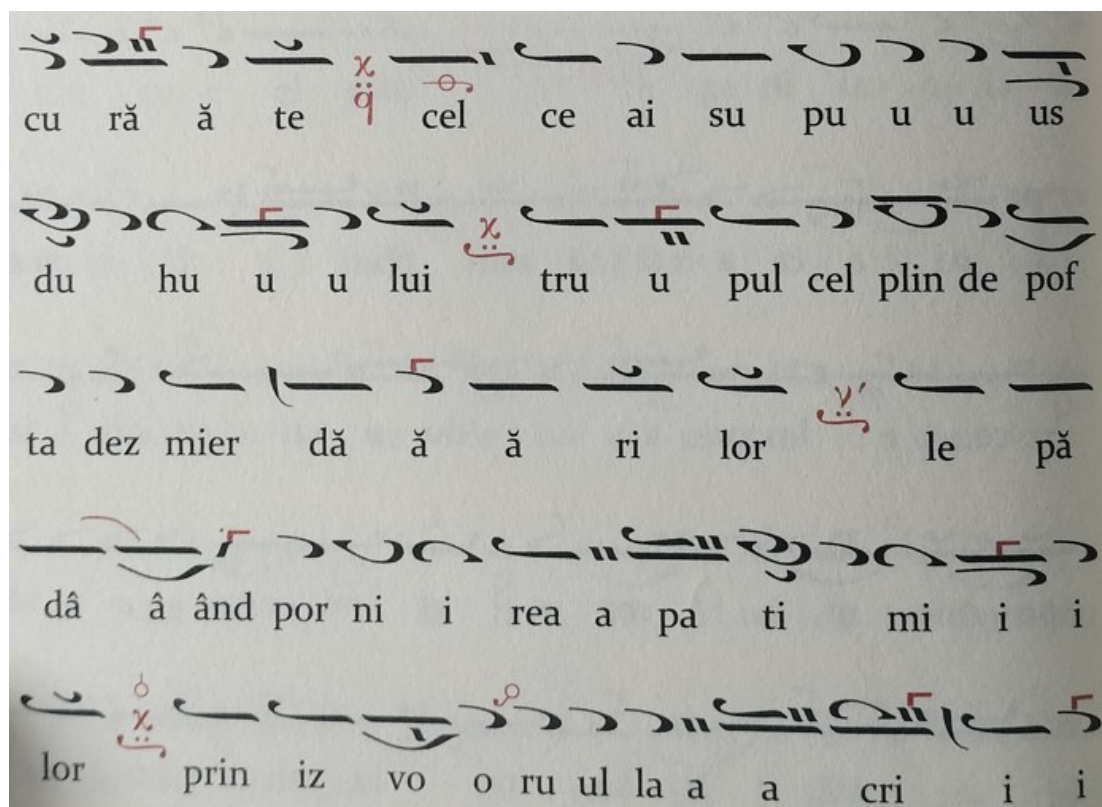
⁵⁸² *Ibidem*, p. 70.



Exemplu nr. 134: Slava kekragariei (glasul VI)⁵⁸³

În același registru al relației dintre melos și cuvânt, întâlnim în cuprinsul celei de-a treia stihiri de la litie, compusă în glasul al III-lea, o modulație în glasul al II-lea, prin care autorul subliniază lupta duhului împotriva pornirilor pătimase ale trupului și victoria sa cu ajutorul lacrimilor pocăinței. Modulația în glasul al II-lea mută melosul în registrul acut, împingând limita până la *ga superior* (*fa*²).

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 71.



Exemplu nr. 135: Stihira a III-a de la litie (glasul III)⁵⁸⁴

Tehnicile prin care autorul dorește să sublinieze anumite cuvinte sau să evidențieze ideile poetice sunt prezente în toate stihirile idiomele al căror melos a fost compus de el. De pildă, cadențe pe treapta *di inferior* (*Sol*), în glasul al VI-lea se regăsesc în stihira doxastică a laudelor de la utrenie, unde textul amintește despre „goliciune și necazuri”. Tot în același registru, compozitorul oferă o importanță deosebită cuvântului „roagă-te”, în stihira ce se cântă după rostirea psalmului 50 la utrenie, folosind formula melodică specifică glasului al VI-lea. Trebuie menționat, totuși, că în cazul acestei stihiri, deși este indicat glasul al V-lea la început, iar primele patru fraze sunt în scara diatonică a acestui eh, autorul modulează în scara cromatică a glasului al VI-lea, rămânând aici până la final. Consider că este, cel mai probabil, o greșeală de tipar, deoarece și conturul melodic al primelor se regăsesc în paleta de formule specifice glasului. Cu atât mai mult ipoteza se susține și prin practica tradițională, fiindcă, de regulă, această stihiră este alcătuită în glasul al VI-lea.

Slujba alcătuită de părintele Cristian Alexandru este un adevărat tur în laboratorul gândirii sale componistice, din care se pot desprinde, la o cercetare mult mai amănunțită, reguli clare de construcție a discursului muzical psaltic. Cunoașterea și stăpânirea formelor și genurilor imnografice pe de-o parte și, pe de altă parte, capacitatea de a opera cu o paletă generoasă de *thesisuri*, îi sporește părintelui Cristian Alexandru libertatea de a-și manifesta imaginația și bunul gust. Soluțiile, uneori surprinzătoare, relevă inteligența sa muzicală. Dimensiunea doxologică a compozițiilor sale este

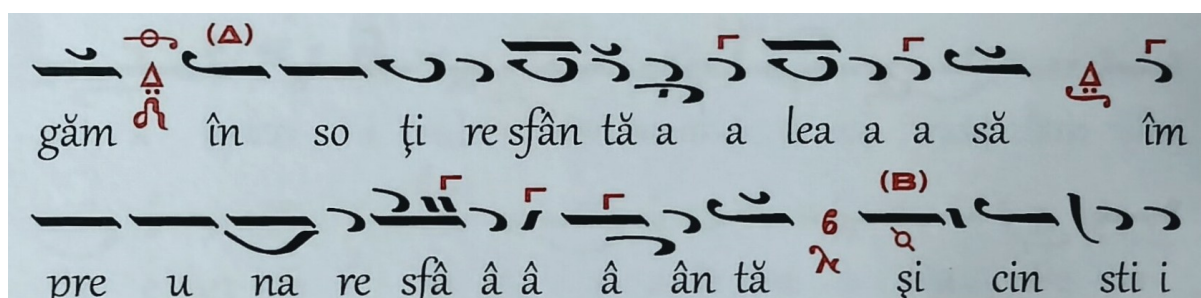
⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 86.

subliniată de stilul curat în care s-a ancorat părintele compozitor, iar experiența liturgică pe care a dobândit-o atât din slujirea la strană, cât și la altar, a favorizat alcătuirea unui melos echilibrat, mereu în acord cu necesitățile și gesturile liturgice, specifice slujbei privegherii.

4.1.3. Pr. Adrian Cristian Mazilița

De numele părintelui profesor Adrian Cristian Mazilița, în prezent, lector universitar al Facultății de Teologie Ortodoxă din Craiova, se leagă alcătuirea muzicală a slujbei Adormirii Sfintei Ana, mama Maicii Domnului.⁵⁸⁵ În vremea slujirii sale ca arhidiacon, simțind nevoia stranei de a avea așezată pe note cântările închinare Sfintei Ana – aflată la mare evlavie în inima mehedintenilor – a îndeplinit dorința psaltilor. Conținutul volumului ce însumează doar 59 de pagini aduce împreună atât compozițiile autorului, cât și pe cele ale lui Anton Pann. În acest sens, compozitorul a menționat în prolog că a valorificat creația muzicală a „finului Pepelei”, introducând stihira doxastică de după kekragarie, litie, stihoavnă și laudele utreniei. Părintele Mazilița a oferit o nouă variantă muzicală a cântării „Fericit bărbatul” și a stihologiei în glasul I, din dorința unității melodice.⁵⁸⁶ În ceea ce privește stihirile prosomice, compozitorul a subliniat interesul alcătuirii unui melos cât mai apropiat de cântarea model.

Melosul celor cinci stihiri idiomele ale litiei – două în glasul I, două în glasul al II-lea și una în glasul al IV-lea cu baza în *pa (re)* – au fost alcătuite de părintele Mazilița cu multă atenție, rămânând în granițele stilului stihiraric. Discursul melodic este mai ornamentat, melosul fiind scris mai pe larg. Stihirile în glasul I au fost alcătuite cu ajutorul formulelor pe care le regăsim și în *Anastasi-matarul* tradus de Macarie Ieromonahul. Treptele cadențiale sunt *pa (re)* și *ga (fa)*, apărând o singură dată și *di (sol)*. Modulațiile au fost folosite cu multă parcimonie de autor, și le putem întâlni doar în stihira alcătuită în glasul al IV-lea. Aici, compozitorul modulează din diatonicul moale în cromaticul moale, rămânând în noua scară doar două fraze.



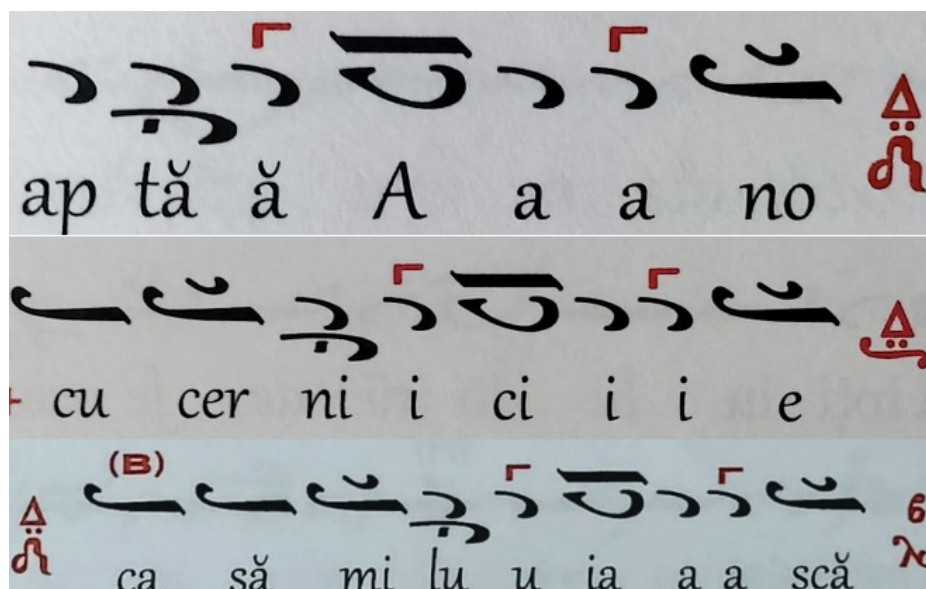
Exemplu nr. 136: Stihira idiomelă de la Litie (glasul IV)⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Arhid. Adrian Cristian Mazilița, *Vecernia și Utrenia Adormirii Sfintei Ana, mama Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*, Editura Didahia Severin, Drobeta Turnu Severin, 2014.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. VIII.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 26.

În ceea ce privește formulele melodice, am remarcat prezența unei fraze în patru din cele cinci stihiri. Faza aceasta apare în cele două genuri, diatonic și cromatic, și cadențează pe două trepte diferite, pe *di* (*sol*) și *vu* (*mi*), având conturul melodic asemănător.



Exemplu nr. 137: Frază melodică cu cadență pe *di* (*sol*) și *vu* (*mi*)⁵⁸⁸

Maniera de compoziție a părintelui Mazilița dovedește o permanentă grijă de a rămâne în tradiția psaltică autentică. Melosul a fost alcătuit cu formule clasice, specifice noului stihiraric, valorificând *thesisuri* pe care le regăsim, după cum am afirmat mai sus, în *Anastasimatarul* tipărit de Macarie Ieromonahul.

4.1.4. Pr. Alexandru Grigoraș

Actualmente protopop de Săscut și preot paroh în Săscut Sat-Schineni, părintele Alexandru Grigoraș are o activitate rodnică în câmpul interpretării psaltice, dublată de misiunea de pastorație încredințată de arhiepiscopul Ioachim al Romanului și Bacăului. Studiile teologice le-a definitivat la Facultatea de Teologie Ortodoxă „Dumitru Stăniloae” din cadrul Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. În acest timp, încă din 2011, a activat ca membru al Corului Academic „Byzantion”, sub conducerea dirijorală a profesorului Adrian Șirbu. În anul centenar, părintele Alexandru Grigoraș a publicat la editura Doxologia, slujba închinată Sfântului Ierarh Iosif cel Milostiv, mitropolitul Moldovei, așezată pe notație psaltică.⁵⁸⁹ Textul imnografic a fost alcătuite de părintele lect. univ. Sabina Preda și diortosit de arhid. Ciprian Rusu și arhim. Chiril Lovin.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 21, 24, 26.

⁵⁸⁹ Arhidiacon Alexandru Grigoraș, *Slujba Sfântului Ierarh Iosif cel Milostiv, Mitropolitul Moldovei*, Editura Doxologia, Iași, 2018.

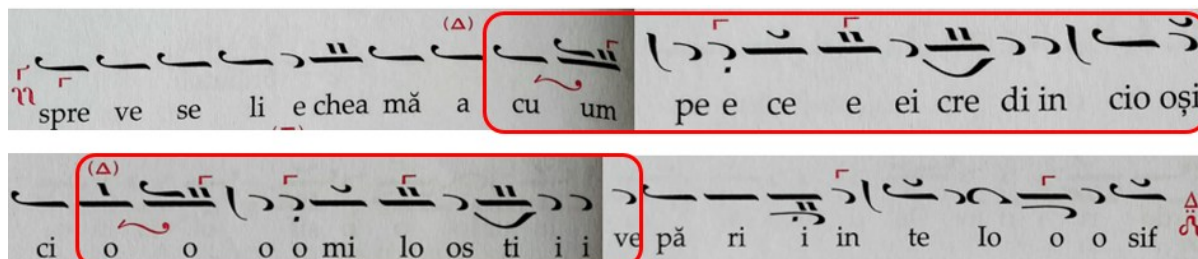
Volumul ce însumează un total de 87 de pagini pune la dispoziția psaltților slujba vecerniei și a utreniei închinată ierarhului muzician, Sf. Iosif cel Milostiv. Munca imnografului Sabin Preda a fost esențială pentru facilitarea potrivirii stihirilor automele pe modelul metric și muzical al podobii-ilor indicate. Astfel că, spre deosebire de alți autori, părintele Grigoraș dispune de un text imnografic foarte bine așezat, respectând toate rigorile metrice ale poeziei ecleziastice bizantine. Mai mult decât atât, ineditul acestei lucrări este acela că autorul melosului oferă două variante melodice ale acelorași stihiri prosomice, pe scurt și pe larg, în funcție de necesitățile liturgice. Stihirile alcătuite pe larg sunt așezate după melosul schimonahului Nectarie Protopsaltul, pe care îl regăsim în cuprinsul celor două volume ale *Stihirarului* din colecția *Buchete athonite*, de la editura Evanghelismos. Pe lângă redescoperirea și valorificarea slujbei pe metrica bizantină, părintele Alexandru Grigoraș adaugă întregul canon al Sfântului Ierarh Iosif, ce se cântă la utrenie, pe notație psaltică. Acest gen imnografic, asupra căruia s-a renăscut interesul psaltților contemporani, a fost așezat după rigorile metricii bizantine de părintele Sabin Preda. Canonul Sfântului Ierarh Iosif cel Milostiv are acrostihul: „Milostivului Iosif aduc laudă. I. Sabin”.⁵⁹⁰ Pe lângă răspunsurile de la vecernie, utrenie și canon, părintele Alexandru Grigoraș adaugă și condacele ce se cântă la slujba Acatistului. Pentru acestea, oferă două variante muzicale, una pe scurt, iar alta, mai pe larg, după melosul protopsaltului Ioan Zmeu. Autorul valorifică și gândirea muzicală a paharnicului Dimitrie Suceveanu, din a cărei compoziție se inspiră la alcătuirea *slavei* de la laude, *Să trâmbițăm*.

Stihirile litiei sunt, prin excelență, idiomele. Astfel, dacă celelalte au fost gândite după structura metrică a unei podobii, în cazul acestora, compozitorul dispune de o libertate în tonisirea stihirilor. Pentru slujba Sf. Ier. Iosif cel Milostiv s-au scris patru stihiri pentru litie, una în glasul I, una în glasul al II-lea, una în glasul al IV-lea autentic cu baza în *pa (re)* și una în glasul al VII-lea din *ga (fa)*. Pe lângă acestea, găsim în cuprinsul volumului stihirile doxastice sau *slavele* care închid grupul celorlalte categorii de tropare. Acestea din urmă, sunt alcătuite, după tradiție, într-un stil stihiraric mult mai bogat ornamentat.

Prima stihiră a litiei, alcătuită în glasul I, în stil stihiraric scurt, cu o curgere firească a melosului, fără salturi mari, afară de unul de septimă. Ambitusul cântării se încadrează în limitele unei decime, treapta din registrul grav fiind *zo inferior (Si)*, iar în cel acut *pa superior (re²)*. Formulele melodice cadentează pe treptele *pa (re)*, *ga (fa)* și pe *di (sol)*, în deplină concordanță cu statornicirile teoretice ale muzicii ecleziastice. Precizia cu care părintele Alexandru Grigoraș tonisește stihira, ne oferă și o viziune clară asupra structurii sintactice a cântării. Am putea împărți discursul muzical în șase secțiuni, dacă ținem cont că pe baza glasului se fac cadențele perfecte, ce marchează sfârșitul părții. Frazele ce alcătuiesc o secțiune sunt mai reduse ca număr, însă mai extinse ca melos. În principiu, traviul melodic se desfășoară pe coordonatele cadențelor pe difonia glasului și pe baza glasului, uneori adăugându-se cele pe trifonie. Conturul melodic al frazelor se încadrează în paleta de formule

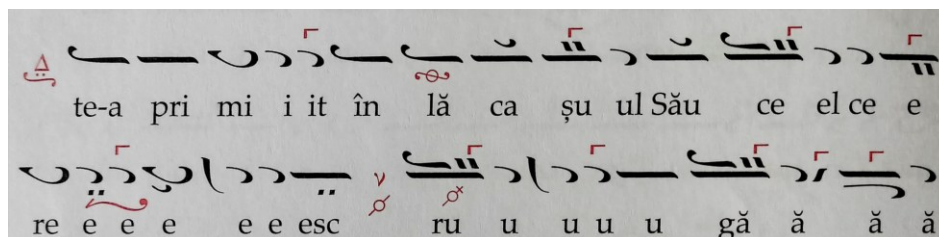
⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 62.

pe care le regăsim și în *Anastasimatarul* Sfântului Cuvios Macarie Protopsaltul sau Macarie Ieromonahul. Este interesant de menționat faptul că singurele două fraze ce cadențează pe treapta *di (sol)* au același incipit. Pe acestea le-am însemnat cu chenar roșu, după cum se poate observa în imaginea de mai jos. Rândul al doilea melodic este continuat de o formulă ce face o cadență perfectă pe treapta *di (sol)*, spre deosebire de prima variantă care se limitează la întârzierea *ke-di (la-sol)*.



Exemplu nr. 138: Stihira idiomelă de la Litie (glasul I)⁵⁹¹

Grija autorului față de relația dintre textul imnografic și melos se vedește în stihira alcătuită în glasul al II-lea, în care caută să valorifice și să sugereze în plan auditiv, ideea poetică a împărăției cerești. În acest sens, părintele Grigoraș, se folosește de două instrumente tehnice: modulația și mutarea melosului către registrul acut. Odihna veșnică în locașurile cele de sus este sugerată de autor printr-o cadență pe treapta *ni superior (do²)*.



Exemplu nr. 139: Stihira idiomelă de la Litie (glasul II)⁵⁹²

În exemplul de mai sus se poate observa că autorul modulează din nuanța moale a cromatizării în cea dură, iar melosul, printr-o formulă melodică inedită, al cărei contur duce cu gândul la glasul al III-lea sau al VIII-lea, cadențează pe trifonia glasului, *ni superior (do²)*.⁵⁹³ Revenirea se face prin ftoara specifică pusă pe aceeași treaptă, iar melosul este condus, printr-un mers descendent, până la baza glasului al II-lea autentic.

Slava ce încheie grupul stihirilor kekragariei, compusă în glasul al VI-lea, ni-l vedește pe compozitorul Alexandru Grigoraș ca deținătorul unei palete de formule foarte bogate, reușind să opereze cu acestea astfel încât să ofere cea mai potrivită înveșmântare sonoră textului imnografic.

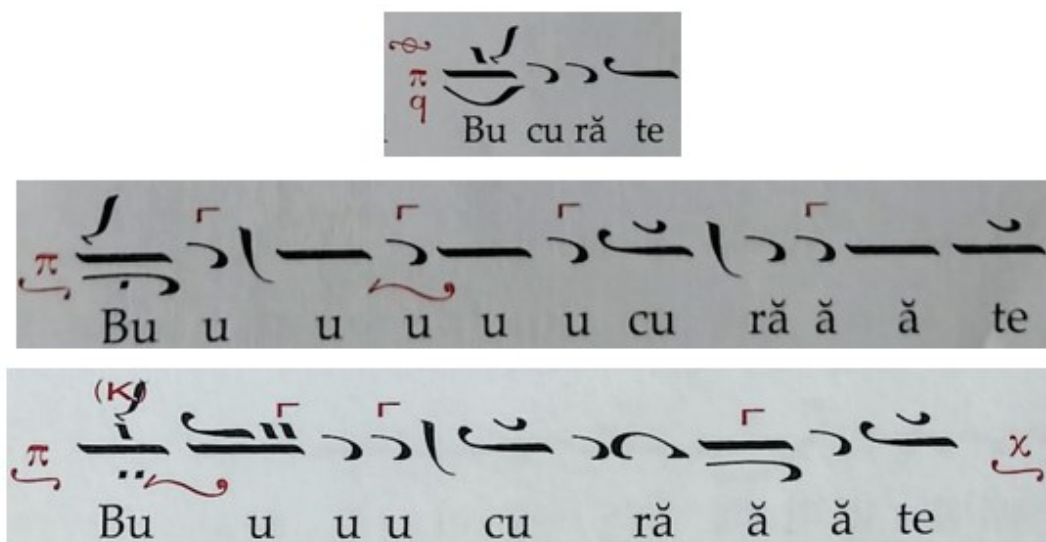
Frazele sunt bogate sub raport melodic, reușind să alăture sau să încopcieze formule potrivite. Secțiunile sunt bine delimitate, mai ales, datorită coerenței textului imnografic. La fel ca în cazul

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 24.

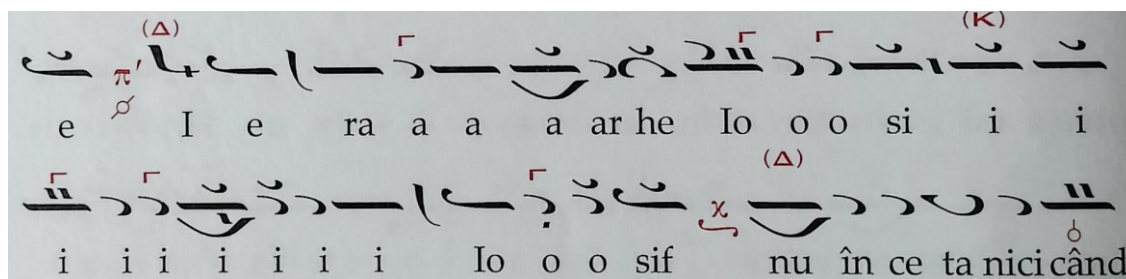
⁵⁹³ În partitură, mărturia indică, din pricina unei omisiuni de editare, treapta *ni inferior (do)*.

altor stihiri asemănătoare ca registru ideatic, și aici, repetarea cuvântului *bucură-te* ajută la împărțirea discursului muzical. Pe lângă rațiunile ce țin de sintaxă, reiterarea îndemnului oferă oportunitatea compozitorului de a evidenția, prin formule variate, cuvântul. În cazul de față, părintele Alexandru Grigoraș introduce cele mai mari salturi, de la sextă până la octavă. Uneori, oferă termenului un spațiu mai extins în economia discursului melodic, alteori dimpotrivă. Evidențierea relației dintre melos și cuvânt se face și prin mutarea discursului melodic în tetracordul superior al scării glasului al VI-lea.



Exemplu nr. 140: *Slava Kekragariei*⁵⁹⁴

Tot în spiritul tradiției, părintele Grigoraș introduce în secțiunea finală a stihirei doxastice, o formulă specifică stihiraricului pe larg, din dorința de a sublinia numele ierarhului cinstit prin slujbele alcătuite.



Exemplu nr. 141: *Slava Kekragariei*⁵⁹⁵

Ca o scurtă concluzie, remarcăm stilul curat în care este alcătuit discursul melodic. Părintele Grigoraș a reușit să rămână transparent în compozițiile sale, punând în valoare textul imnografic prin formule melodice inspirate și bine alese. Melosul curgător presărat de modulații introduse cu mult discernământ vădesc o minte fecundă și bun gust pentru compoziția psaltică. De asemenea, practica

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 19-20.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 20.

la strănă și experiența de psalt au avut o contribuție considerabilă în conturarea unui discurs coerent ce nu pune mari probleme de interpretare pentru colegii de breaslă.

4.1.5. *Arhid. Cosmin-Vlăduț Marinescu*

Munca depusă de părintele Cosmin-Vlăduț Marinescu în alcătuirea slujbei închinată ocrotitoare grupului psaltic reprezentativ pentru Episcopia Hușilor, Sfânta Mare Muceniță Chiriachi, a rodit într-o tipăritură excelentă în anul 2024.⁵⁹⁶ Inițial gândită ca lucrare de licență, părintele Marinescu a reluat munca și, cu ajutorul cercetătorului și compozitorului Cătălin Cernătescu, profesorului Adrian Sîrbu și părintelui Virgil Ioan Nanu, a completat conținutul slujbei, punând la dispoziția stranei și a psaltșilor un volum care asigură buna desfășurare a privegherii în cinstea Sf. Mari Mucenițe Chiriachi. Pe lângă propriile sale compoziții, acesta a adăugat și cântări pentru vecernie și utrenie din creația lui Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, a schimonahului Nectarie Protopsaltul și a episcopului Nectarie Frimu, ultimii doi originari din Huși. Pe lângă aceștia, în premieră, părintele a îmbogățit repertoriul psaltic cu un polieleu în glasul al III-lea, preluat din ms. 100M, aflat în patrimoniul mănăstirii Stavropoleos, alcătuit de protopsaltul Episcopiei din Huși, Manuil Nicolau, care a activat la strana catedralei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De asemenea, părintele Marinescu a valorificat și creația compozitorilor contemporani, introducând cântări ale domnilor Adrian Sîrbu și Ion Minoiu sau ale părintelui Virgil Ioan Nanu.⁵⁹⁷

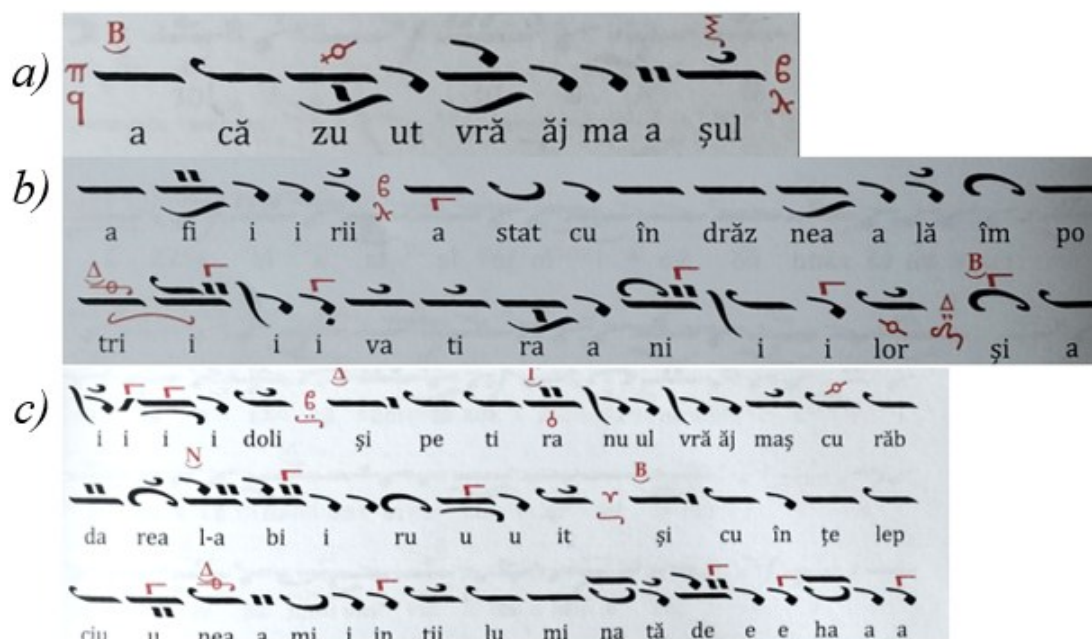
Stihirile idiomele de la litie au constituit o oportunitate ca părintele să își manifeste imaginația creatoare. În număr de șapte, stihirile sunt distribuite pe glasuri astfel: două în glasul I, două în glasul al II-lea și trei în glasul al IV-lea cu baza în *pa (re)*. Aspectul ce se poate deduce de la o primă vedere este stilul stihiraric curat în care au fost alcătuite idiomele. Apoi, mergând mai la adânc, se poate observa faptul că discursul melodic este preponderent silabic. Un detaliu notabil, din punct de vedere ortografic, este că, în cazul stihirilor alcătuite în glasul I, autorul nu notează mărturiile cadențelor pe treapta *ga (fa)*. Chiar dacă formulele sunt prezente, ele fac parte constitutivă din fraze mai extinse ce cadențează pe baza glasului, *pa (re)*.

Registrul modulațiilor este mai bine reprezentat decât în cazul altor slujbe menționate până acum. Părintele Marinescu arată o grijă deosebită relației dintre melos și textul imnografic, căutând cea mai potrivită formulă pentru anumite sintagme. Cuvintele care sunt subliniate prin modulație au referire, predominant, la „abisul întunericului”, „lumea deșartă” sau „tiranul vrăjmaș”. Modulațiile fac trecerea către o scară cromatică, fie de nuanță dură, fie moale, iar în alte cazuri, se mută melosul dintr-un glas în altul ori, în cadrul aceluiași glas, prin mutarea centrului modal. Mai adaug aici și un moment în care părintele Marinescu redă în plan sonor ideea nunții celei cerești, de care s-a

⁵⁹⁶ Arhid. Cosmin-Vlăduț Marinescu, *Slujba Sfintei Mari Mucenițe Chiriachi: pe notație psaltică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. IV.

învrednicit Sf. Mare Muceniță Chiriachi, prin păstrarea fecioriei și răbdarea până la capăt a suferințelor, dobândind mucenicia și devenind mireasa lui Hristos.

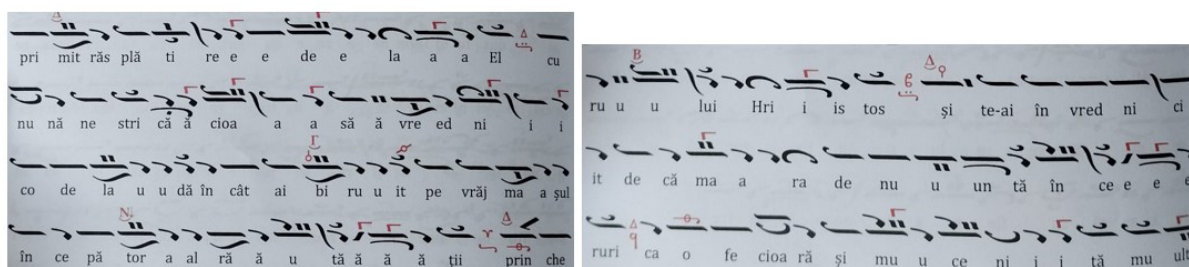


Exemplu nr. 142: a) modulația prin ftoraua zygos⁵⁹⁸

b) modulație din glasul al IV-lea în glasul al II-lea⁵⁹⁹

c) modulație în cadrul aceluiași glas⁶⁰⁰

Părintele găsește potrivită modulația din cromaticul moale al glasului al doilea în diatonicul moale al glasului I, conducând discursul melodic în registrul acut, sugerând astfel cămara cea cerească. Tot aici, contrastul dintre cele două planuri, cel al suferinței și al biruinței, este redat prin maniera în care a construit întregul discurs. Stihira pomenește despre biruința împotriva *vrăjmașului începător al răutății*, iar Sf. Chiriachi, prin chemarea numelui lui Hristos, a învins și s-a învrednicit de cununa cea mucenicească, dobândind viața în Împărăția cea Cerească.



Exemplu nr. 143: Stihira a III-a de la litie (glas II)⁶⁰¹

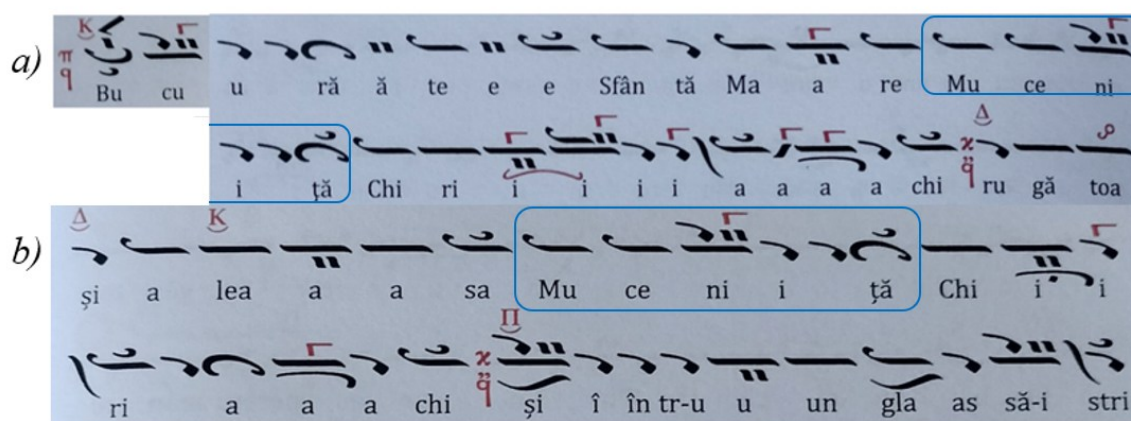
⁵⁹⁸ Ibidem, p. 41.

⁵⁹⁹ Ibidem, p. 42.

⁶⁰⁰ Ibidem, p. 39.

⁶⁰¹ Ibidem, p. 28.

Slava laudei de la utrenie, alcătuită în glasul al V-lea, are un discurs melodic curat și curgător, în care autorul evidențiază prin formule melodice câteva cuvinte cheie din textul imnografic. Sublinierea o face prin utilizarea unor *thesisuri* mai extinse ca melos. O altă tehnică prin care el reliefează valoarea acestora este conducerea melosului în registrul acut al scării. De pildă, în cazul sintagmei *muceniță Chiriachi*, ce apare două ori în textul stihirei, autorul construiește melosul în mod similar. Se ajută în acest sens de cuvintele premergătoare, și anume *aleasă* și *bucură-te*.



Exemplu nr. 144: *Slava laudelor de la utrenie*⁶⁰²

În exemplul a), noua secțiune începe cu o frază ce modulează în glasul V tetrafon, făcând o cadență pe treapta *ni superior* (*do*²), după care melosul merge către limita superioară a ambitusului, pe treapta *pa superior* (*re*²), după care revine către treapta *ke* (*la*). Se poate sesiza gradul ridicat de ornamentare în cazul numelui sfintei cinstite, *Chiriachi*. Totodată, am marcat în chenar albastru, același motiv melodic folosit pentru cuvântul *muceniță*, prezent în ambele variante exemplificate mai sus.

Compozițiile părintelui arhidiacon Cosmin-Vlăduț Marinescu dovedesc o abilitate extraordinară de operare cu paletile de formule melodice specifice fiecărui glas. Imaginația muzicală și grija față de mesajul textului imnografic se vădește în gradul înalt de corelare a ideii poetice cu melosul. Folosite cu mult discernământ muzical, modulațiile conferă discursului melodic culoare și sporește valențele retorice ale cuvintelor, oferindu-le un sprijin auditiv solid. Un alt aspect foarte relevant pentru compozițiile sale îl constituie atenția de a rămâne transparent și de a pune în valoare, prin melos, nu aptitudinile sale componistice, ci viața sfintei pe care o proclamă și cinstește imnografia.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 85-86

4.1.6. Diac. Gabriel-Nicușor Bercaru

Volumul coordonat de pr. dr. Gabriel-Ionuț Corduneanu și pr. dr. Vlăduț-Iulian Roșu îmbogățește literatura muzicală psaltică prin punerea la dispoziție a două versiuni muzicale pentru aceeași slujbă închinată Sfântului Ierarh Spiridon, celebrat la data de 12 decembrie. Volumul reunește variantele alcătuite de protopsaltul Ion Popescu-Pasărea, tipărită în 1895, și de diaconul Gabriel-Nicușor Bercaru.⁶⁰³ Valoarea acestei antologii constă nu numai în conținutul muzical și, de altfel, restituirea primei variante muzicale a slujbei din minei, ci și în succinta introducere în istoria muzicii psaltice în general și pe teritoriul țării noastre, urmată de trecerea în revistă a biografiilor celor mai renumiți psalți ce au slujit la strana bisericii „Sf. Spiridon-Nou” din București.

Versiunea părintelui Gabriel-Nicușor Bercaru este completă, acoperind atât vecernia mică și mare, precum și utrenia. În acest mod, psalții au la îndemână cele necesare slujbei privegherii, nefiind nevoie de altceva decât cărțile de cult ce conțin citirile biblice. În ceea ce privește conținutul muzical, părintele Bercaru preia cântările fixe ale slujbelor din repertoriul clasic al stranei românești, folosindu-se de creația muzicală a lui Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu, schimonahul Nectarie Protopsaltul, Ștefanache Popescu, Ion Popescu-Pasărea, Anton Uncu. Trebuie precizat că și compozitorii greci au fost valorificați, cum ar fi *Manuil Protopsaltul* sau *Ștefan Lampadarie*. Dintre pleiada compozitorilor contemporani, amintim prezența stihurilor alese ale cântării *Mărturisii-vă Domnului*, ca parte a *polieleului*, de Gabriel-Marian Duca. Trebuie să precizez că lista celor a căror contribuție a fost amintită nu este exhaustivă.

În ceea ce privește stihurile prosomice, compozitorul s-a străduit să respecte modelul melodic indicat, în pofida textului imnografic alcătuit prozodic, nu după principiile metricii bizantine. Stihurile idiomele au fost compuse de părintele Bercaru, cu mențiunea *după melosul lui Ștefan Lampadarul*, ceea ce poate indica izvorul de unde s-a inspirat în alegerea formulelor melodice. Acesta este și cazul celor șase stihuri ce constituie grupul litiei de la vecernie. Discursul melodic face cadențele pe treptele *ga (fa)* și *pa (re)*, melosul fiind curgător și neîntrerupt de salturi diastematice foarte mari. Formulele melodice demonstrează că stihurile au fost alcătuite în stilul stihiraric scurt la care s-au adăugat fraze specifice irmologicului argon. *Slava* stihoavnei de la vecernia mică, alcătuită în glasul al VIII-lea, este precedată de doxologia mică. Stihira este compusă, folosindu-se fraze melodice cu un grad mai ridicat de melismatizare. Ambitusul cântării se încadrează în limitele unei none, de la *ni (do)* la *pa superior (re)*. Rigurozitatea articulării unui discurs ce rămâne fidel corpusului formulaic inspirat din creația lui Ștefan Lampadarie, nu a lăsat mult spațiu pentru alegerea unor thesisuri care să sporească valențele retorice ale textului imnografic. În pofida acestor limitări, părintele Bercaru preferă ca, în cazul sintagmelor *și acum strălucești* și *te mărim, ierarhe*, pe care le regăsim în stihira doxastică

⁶⁰³ Diac. Gabriel-Nicușor Bercaru, Protopsalt Ion Popescu-Pasărea, *Slujba Sfântului Ierarh Spiridon al Trinității, făcătorul de minuni (pe notație psaltică)*, volum coordonat de Pr. dr. Gabriel-Ionuț Corduneanu și Pr. dr. Vlăduț-Iulian Roșu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024.

a stihoavnei de la vecernia mică, să conducă melosul spre registrul acut al scării glasului al VIII-lea. Pentru prima sintagmă, autorul merge până la limita superioară a lui *ni superior* (*do*²), cadențând pe treapta *di* (*sol*), iar pentru a doua, ajunge până la *pa superior* (*re*²) pe cuvântul *mărim*.



Exemplu nr. 145: Slava stihoavnei de la vecernia mică⁶⁰⁴

Contribuția părintelui Gabriel-Nicușor Bercaru este semnificativă pentru îmbogățirea repertoriului muzical psaltic dedicat Sf. Ier. Spiridon, atât prin valorificarea compozițiilor ai marilor clasici ai Artei Psaltice practicate în spațiul românesc, cât și pentru propriile sale melofaceri ce oferă alternative la melosul alcătuit de Ion Popescu-Pasărea sau de Dimitrie Suceveanu.

4.1.7. Cătălin Cernătescu

Una dintre cele mai tinere și promițătoare voci din domeniul muzicologiei bizantine, cercetătorul Cătălin Cernătescu este activ și în câmpul compoziției psaltice. Pe lângă volumele de specialitate în care a tratat cu succes despre genul irmoaselor calofonice și tradiția acestora în literatura muzicală psaltică, acesta a readus în atenția cântăreților creația muzicală a lui Anton Pann sau a lui Petru Efesiu. În cazul celui din urmă, Cătălin Cernătescu a transnotat un *Anastasimatar* din notația alfabetică în cea neumatică. Alte volume îngrijite care îmbogățesc repertoriul de strănă ar fi *Irmologhionul Calofonic* al lui Macarie Ieromonahul sau *Noul Doxastar* al serdarului Dionisie Fotino. Multe dintre aceste generoase tomuri de cântări au fost puse la dispoziția psaltilor în format electronic gratuit. Ineditul acestor volume nu constă numai în conținutul muzical de mare valoare artistică, ci și în studiile introductive ce oferă informații foarte prețioase psaltilor.

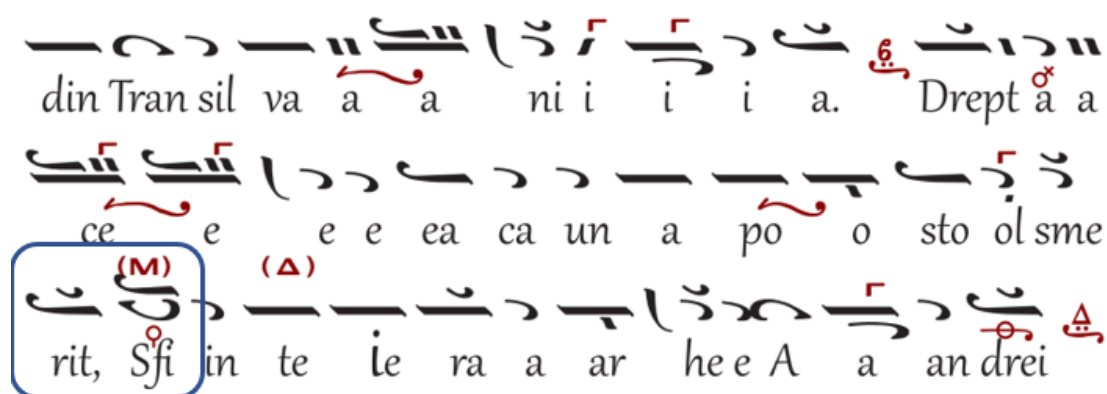
⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 14-15.

De numele acestuia se leagă și așezarea pe note a textului imnografic închinat Sf. Ierarh Andrei Șaguna, mitropolitul Transilvaniei. Versiunea muzicală a acestei slujbe a fost tipărită în anul 2013 la Editura Didahia Severin, cu binecuvântarea episcopului Nicodim al Severinului și Strehaiei.⁶⁰⁵ Atunci când a alcătuit melosul pentru slujba sfântului, Cătălin Cernătescu ocupa funcția de protopsalt al Catedralei episcopale din Drobeta Turnu-Severin. Cartea, ce însumează 99 de pagini, are un conținut muzical bogat și gândit astfel încât să pună la dispoziția psaltilor toate cântările necesare unei curgeri firești a slujbei privegherii în cinstea Sf. Ier. Andrei Șaguna. Acesta, pe lângă compozițiile proprii, valorifică repertorii muzicale aparținând marilor clasici ai Artei Psaltice de pe teritoriul țării noastre, cum ar fi Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu sau Emanoil Zmeu. Pe lângă aceștia menționăm prezența unui *heruvic sintomon*, în glasul al VII-lea, alcătuit de protopsaltul Dimitrios Sourlantzis și o *cratimă* prelucrată de Dionisie Fotino, atașată unui *irmos calofonic* în glasul al III-lea. Acestea fac parte dintr-un adaos menit să ofere variante de răspunsuri la Sf. Liturghie.

Revenind la conținutul muzical, Cătălin Cernătescu alcătuiește melosul pentru vecernia mică, vecernia mare și utrenie. Există câteva aspecte ce merită menționate, cum ar fi, de exemplu, faptul că autorul preferă varianta muzicală a lui Anton Pann pentru *Catavasiile Nașterii Domnului*, la care adaugă și irmoasele celui alt rând de canoane de la slujba utreniei. De asemenea, pentru slujba vecerniei mari, acesta valorifică traducerea lui Macarie Ieromonahul a *kekragariei* pe glasul al II-lea, adăugând și stihologia. Cântarea *Doamne strigat-am* este precedată de o versiune în glasul al V-lea enarmonic pentru *Fericit bărbatul*, o variantă mai rar întâlnită. În ceea ce privește stihirile automele, compozitorul se străduiește să respecte cu fidelitate melosul original indicat de podobie. Pentru cercetarea de față, însă, ne vom apleca atenția asupra imaginației sale muzicale, reflectate, cu precădere, în cazul stihirilor idiomele, la care adăugăm pe cele doxastice și theotokice.

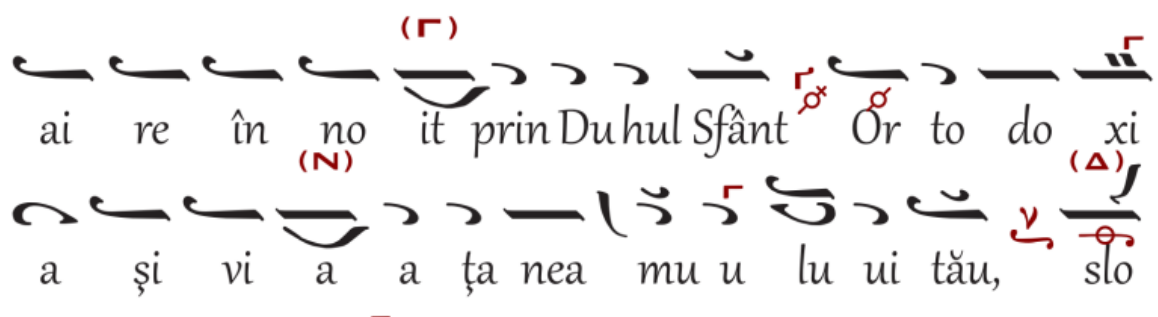
Stihira Litiei, alcătuită în glasul al II-lea, are un discurs melodic ce se încadrează în limitele unui ambitus de o nonă, de la *ni (do)* până la *pa superior (re²)*. Aparatul formulaic se încadrează cu totul în tradiția autentică a stihiraricului scurt. Treptele cadențiale sunt respectate întocmai. În ceea ce privește paleta de formule melodice, autorul dovedește o bună însușire a repertoriului formulaic, uzitând, cu mult discernământ, de cele mai potrivite thesisuri, astfel încât să evite un discurs monoton. Semnele de punctuație ajută foarte mult în stabilirea frazării stihirei idiomele și în analiza sintactică a melosului. Am putea împărți textul muzical în trei mari secțiuni, fiecare având șapte, cinci, respectiv șapte fraze. Se remarcă o alăturare a frazelor 1 și 2 din cea de-a doua secțiune – fără a fi delimitate de mărturie – fraza secundă fiind o modulație din cromaticul moale al glasului al II-lea în diatonicul moale al glasului I.

⁶⁰⁵ Cătălin Cernătescu, *Cântări la Vecernia și Utenia Sfântului Ierarh Andrei Șaguna*, Mitropolitul Transilvaniei, Editura Didahia Severin, Drobeta-Turnu Severin, 2013.



Exemplu nr. 146: Stihira idiomelă de la Litie⁶⁰⁶

Trecând în registrul modulațiilor, tot în cadrul aceleiași secțiuni, compozitorul continuă cu două fraze melodico-cadențiale specifice glasului al doilea, respectiv o frază cu cadență pe treapta *ga* (*fa*), urmată de o modulație în cromaticul de nuanță dură ce se finalizează pe baza *ni* (*do*) a noului glas, după care se revine la glasul inițial. Tot aici, remarcăm conturul melodic al părții conclusive a formulei melodice cu cadență pe *ni* (*do*), o versiune prescurtată a formei obișnuite.

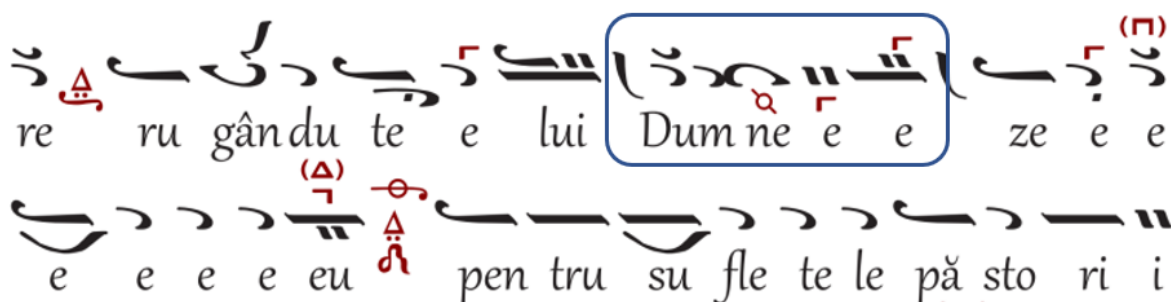


Exemplu nr. 147: Stihira idiomelă de la Litie⁶⁰⁷

În secțiunea următoare, compozitorul subliniază atitudinea rugătoare a Sf. Ierarh Andrei Șaguna, în timpul păstoririi sale în Transilvania, printr-o mai multe tehnici odată. În primul rând, prin ducerea melosului în extremitatea acută a ambitusului printr-un salt de cvintă ascendentă până la *re superior* (*re*²), evidențiind astfel cuvântul *rugându-te*. Apoi, oferă o importanță deosebită cuvântului *Dumnezeu*, pe de o parte prin încopcierea a două formule melodice diferite și, pe de altă parte, prin modulația din glasul al II-lea în glasul al IV-lea *aghia*. Autorul introduce modulația, înlocuind *clausula* formulei cadențiale în glasul de bază cu fraza specifică glasului al IV-lea, forma *aghia*.

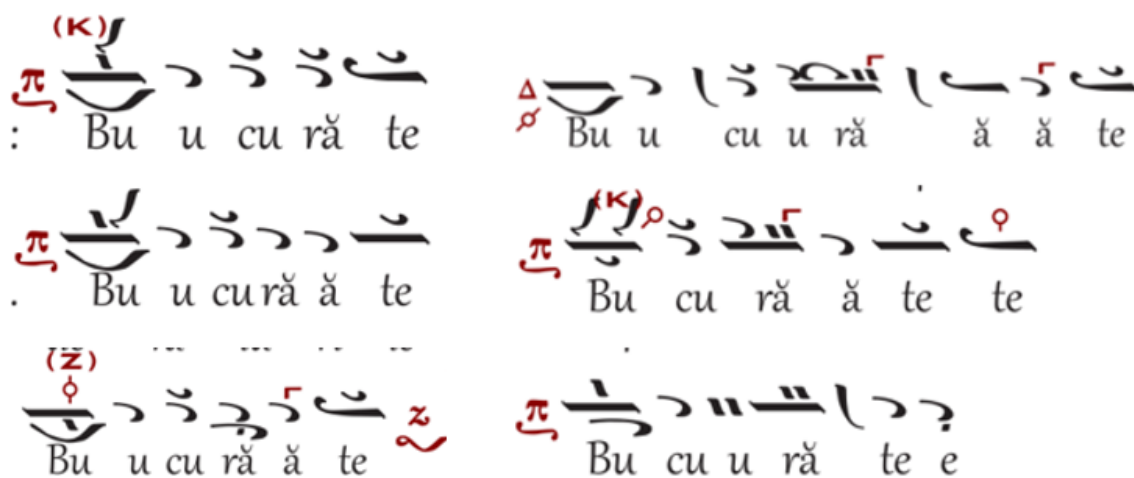
⁶⁰⁶ Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 35.



Exemplu nr. 148: Stihira idiomelă de la Litie⁶⁰⁸

Stihira doxastică sau *slava kekragariei* este un adevărat tur de forță. Textul imnografic, de o întindere generoasă, pune la dispoziția compozitorului suficiente resurse de idei poetice pe care să le sublinieze în plan auditiv. Ambitusul stihirei poate fi încadrat în intervalul unei undecime, limita din registrul grav fiind *zo inferior* (*Si*) și în acut, *vu superior* (*mi*²). Formulele ce alcătuiesc discursul melodic se încadrează în stilul stihiraric concis-melismatic, potrivit pentru tipologia stihirei. Discursul melodic are o cursivitate specifică monodiei bizantine, întreruptă uneori de salturi mai mari, cum ar fi cel de nonă mică, *pa – vu ifes superior* (*re-mib*²). Acestea apar, adesea, în legătură cu cuvântul *bucură-te*, ca niște expresii ale intensității emoției, ce se manifestă în chip plenar. Cu fiecare ocurență a îndemnului *bucură-te*, de șase ori, autorul introduce o formulă diferită.



Exemplu nr. 149: Stihira doxastică a kekragariei⁶⁰⁹

Din punct de vedere sintactic, discursul melodic se poate împărți în opt mari secțiuni, compuse din mai multe fraze melodice. Melosul este frumos ornamentat, melismatic și curgător, iar autorul conduce melodia în toate cele trei genuri ale glasurilor bizantine: cromatic, diatonic și enarmonic, prin modulații inedite.

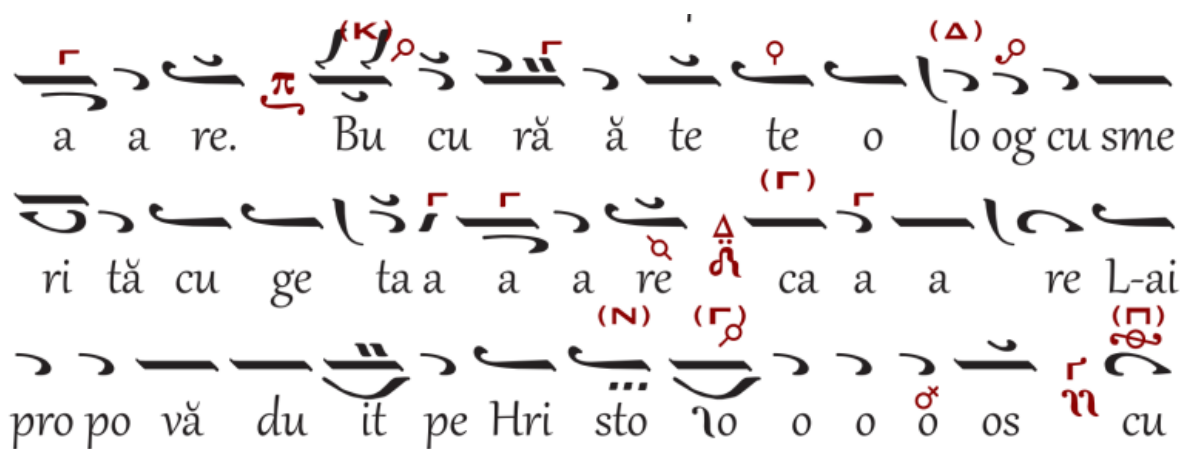
⁶⁰⁸ Ibidem.

⁶⁰⁹ Ibidem, p. 31-32.

Slava Kekragariei (pp. 30-33)				
I	Pe cel ce este frumusețea ierarhilor români și podoaba de mult preț a Ortodoxiei, pe Andrei cel Mare și Sfânt, păstorul cel bun și înțelept al Transilvaniei,	(di)	Pa	di pa'
II	veniți astăzi iubitorilor de prăznuire la sărbătoarea cea de peste an să-l laudăm zicând:	di ~ diatonic (di)	~ cromatic dur (di)	Pa
III	Bucură-te cel ce ești împreună cinstit cu Apostolul neamului românesc, Andrei cel întâi chemat.	(ke)	ke ~ diatonic (di)	~ cromatic dur Pa
IV	Bucură-te Apărătorul dreptslăvitorilor creștini cei strămtorați și necăjiți de valurile ispitelor.	(ke)	ke	di Pa
V	Bucură-te mâna prin care Dumnezeu binecuvintează întreg pământul românesc.	~ diatonic zo	zo'	Di
VI	Bucură-te sol al lui Hristos care aduci pace și liniște în Biserica dreptslăvitoare.	~ cromatic dur (pa)	ni	(di) ~ diatonic (di) ~ cromatic dur Pa
VII	Bucură-te teolog cu smerită cugetare care L-ai propovăduit pe Hristos cu râvnă apostolică.	(pa')	~ diatonic (di)	~ enarmonic Ga ~ cromatic dur Pa
VIII	Bucură-te părinte Andrei, arhierul plin de înțelepciune a lui Hristos care te rogi pentru sufletele noastre.	(di)	ke	~ diatonic di (ke) Pa

Exemplu nr. 150: Analiză schematică a sintaxei

În tabelul de mai sus, am împărțit stihira pe secțiuni și fraze, trecând și textul imnografic deopotrivă. În parantezele rotunde am indicat formulele a căror cadență nu a fost indicată de mărturie și au intrat în corpusul unei fraze mai extinse. Secțiunea a VII-a este deosebit de interesantă raportat la modulațiile pe care compozitorul le introduce în discursul melodic. Din cromaticul dur al glasului al VI-lea, acesta trece în diatonic – cu ajutorul ftoalei pusă pe treapta *ke* (*la*) – introduce *zo agem*, cadențează pe treapta *di* (*sol*), după care modulează în glasul al III-lea, iar alterațiile puse la finalul frazei melodico-cadențiale introduce sfertul de ton specific enarmonicului, între *vu-ga* (*mi-fa*).



Exemplu nr. 151: Stihira doxastică după kekragarie (secțiunea a VI-a)⁶¹⁰

Stihira doxastică a litiei de la vecernia Sf. Ier. Andrei Șaguna, mitropolitul Transilvaniei a fost alcătuită în stilul stihiraric scurt, mai puțin ornamentat și cu un discurs melodic mai restrâns. Cu toate acestea, melosul are un contur curgător, mers treptat, fără salturi foarte mari. Scrisă în glasul al VIII-lea, stihira explorează atât scările diatonicului moale, cât și cea a cromaticului de ambele nuanțe. Autorul reiterează pe parcursul melodiei atracția treptei secundare *pa* (*re*) către cea dominantă *vu*

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 32

(mi) sau *ga* (*fa*) spre *di* (*sol*), prin utilizarea alterațiilor pasagere, și anume a diezului de patru secțiuni.

611

Atenția pe care autorul o acordă textului imnografic se vedește în primele fraze ale celei de-a treia secțiuni a stihirei, atunci când se vorbește despre *deschiderea porților cerești*. Melosul urmează o direcție ascendentă ce cadențează pe treapta *ni superior* (*do*²), printr-o formulă specifică, mai curând glasului al III-lea cu baza în *ga* (*fa*), pe care o regăsim, de altfel, în cuprinsul aceleiași stihiri, însă în secțiunea precedentă.

a) a a a a sta por ți le ce e ru ri i lor
 ți s-au de e schi i i i i is și a ai

b) mna bă trâ ne ți lorte-ai a ră ta a a a a
 at ca un po om în că ăr cat de roa a de du

Exemplu nr. 152: a) Stihira doxastică a litiei (secțiunea a III-a)

b) Stihira doxastică a litiei (secțiunea a II-a)⁶¹²

Chiar dacă numărul stihirilor alcătuite de cercetătorul și compozitorul Cătălin Cernătescu, a căror analiză succintă am expus-o în rândurile de mai sus, nu este atât de generos, se poate lesne observa faptul că acesta dovedește o puternică ancorare în melosul psaltic autentic. Maniera în care a alcătuit melosul fiecărei stihirei arată că stăpânește foarte bine aparatul formulaic, având o capacitate admirabilă de a colora discursul melodic și de a-l conduce astfel încât să evite monotonia. Modulațiile, uneori neașteptate în ceea ce privește direcția, sunt bine gândite în raport cu textul imnografic și nu fac notă discordantă de mersul melodic. Reușește, cu ușurință, să concateneze formule melodice, într-un mod inedit, creând, astfel, senzația ineditului. Frazele sunt bine legate, iar secțiunile delimitate coerent, mereu în legătură cu ideile poetice pe care textul imnografic le proclamă.

Autorul, prin mijloacele de expresie folosite în alcătuirea melosului, vedește o excelență cunoaștere a regulilor de compoziție în acord cu fiecare gen sau tipologie imnografică în parte, adaptând extinderea melosului în funcție de locul stihirei în dinamica liturgică. Melosul poate fi pe

⁶¹¹ G. Konstantinou, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹² Cătălin Cernătescu, *op. cit.*, p. 36.

alocuri, provocator ca interpretare, însă inovator în alte privințe. Atitudinea sa în abordarea muzicală a slujbei Sf. Ier. Andrei Șaguna s-a aflat în sincronitate cu spiritul sfântului cinstit prin cântările compuse de el. Activitatea ierarhului și rolul său determinant în evoluția Bisericii Ortodoxe din Transilvania și, mai târziu, pentru întreaga gândire administrativă a Bisericii sunt sugerate prin însăși forța creatoare și novatoare a compozitorului Cătălin Cernătescu.

4.2. Revitalizarea unei tradiții pierdute: metrica bizantină

Traducerile românești ale cârților de cult folositoare stranei și cântăreților bisericești s-au făcut, întâmpinându-se multe dificultăți pe care varietatea semantică bogată a limbii eline o pune în munca traductologică. Zorii limbii române literare, destul de săracă în a exprima înțelesuri teologice și duhovnicești adânci, a determinat o schimbare de strategie. Textele imnografice grecești, multe dintre ele fiind alcătuirii poetice de factură bizantină, fără rimă, dar scrise în metru, au fost traduse în proză de cei ce s-au îndeletnicit cu adaptarea în limba autohtonă. Astfel, indicațiile tipiconale care prevedeau ca anumite tropare să fie cântate după prosodie sau pe modelul muzical al unei automele, nu mai aveau corespondent în realitate, deoarece, în limba română, isotonia și isosilabia între prosodie și stihurile prosodice s-a pierdut prin traducere prozodică.

Marii clasici ai Artei Psaltice de pe teritoriul țării noastre, în secolul al XIX-lea, au încercat să mențină practica metricii prin introducerea prosodiilor celor mai cunoscute în tipăriturile muzicale. Anton Pann a încercat să traducă imnele rămânând fidel melosului grecesc originar, din punct de vedere metric și muzical. A introdus aceste traduceri în cuprinsul *Anastasimatarului* său și în *Irmo-loghionul-Catavasier*, tipărit pentru a doua oară, în 1854. În cazul podobiiilor sau prosodiilor, textul grecesc oferă melodicitatea interioară, iar traducerea românească urmărește păstrarea accentelor și desfășurarea melosului. Anton Pann nu a fost riguros cu textul, ci cu cadrul ritmico-melodic al podobiiilor.⁶¹³ Dacă protopsaltul ar fi dorit să traducă, păstrând cu obstinație sensul literar al cântării, atunci, tocmai structura interioară metrică ar fi fost alterată.

Practica traducerii în limba română adaptând noul text metricii grecești se regăsește în lucrările muzicale ale lui Macarie Ieromonahul, care a tradus *Prohodul Domnului*⁶¹⁴ în anul 1836, la propunerea episcopului Chesarie al Buzăului. Motivele pentru care ierarhul a cerut o traducere pe metrică a textului *Prohodului* țin de estetica și practica liturgică. Episcopul Chesarie s-a declarat nemulțumit de neorânduiala cu care se cânta în limba română *Prohodul* în Vinerea Mare, deoarece psalții, din strana stângă, se străduiau să traducă ad-hoc, iar melosul nu putea fi adaptat. La polul opus, strana dreapta care interpreta *cântarea Epitafului* în limba greacă, pe metrică, melosul avea o curgere

⁶¹³ Buchet muzical de paraclise: către Preasfânta Născătoare de Dumnezeu și alți sfinți ai bisericii, Editura Accent Print, Suceava, 2009, p. 9.

⁶¹⁴ Pentru mai multe detalii despre istoria și evoluția melosului *Prohodului Domnului*, a se vedea: Arhid. Sebastian Barbu-Bucur, *O versiune muzicală inedită a Prohodului Domnului în limba română*, ediția îngrijită și studiu introductiv de Cătălin Cernătescu, Editura Basilica, București, 2021.

frumoasă și nu se poticneau în a pune o nouă strofă pe aceeași melodie.⁶¹⁵ Același episcop a dorit ca și alte cântări prosomice, tropare sau stihiri, să fie traduse în limba române, dar adaptate melosului model. Pentru acest demers, l-a solicitat pe Anton Pann, care a amintit de acest deziderat al episcopului Buzăului în *Anastasimatarul* tradus după Dionisie Fotino.⁶¹⁶ Avântul pe care l-a avut practica adaptării pe metrica bizantină a imnelor a fost oprit prin decizia de a se traduce cărțile de cult în proză. În schimb, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, episcopul Ghenadie Țeposu a readus la lumină această practică, propunând traduceri sale muzicale ale prosomiilor în volumul *Albina muzicală*, tipărit în anul 1875. Din prefața tomului, aflăm că de metrica bizantină s-au ocupat, deopotrivă cântăreți – Ioan Pralea, Matache cântărețul sau Oprea Demetrescu – monahi și episcopi. Totodată, tot aici, ierarhul Ghenadie subliniază dificultatea adaptării textului românesc calapodului metric și melodic al prosomiilor grecești. Din nefericire, realitățile politice și sociale ce au urmat au fost potrivnice dezvoltării fenomenului, iar traduceri în funcție de metrică s-au oprit.⁶¹⁷

Metrica bizantină a rămas în umbră pentru mai bine de 130 de ani, dacă am lua ca punct de reper anul tipăririi *Albinei muzicale*. În acest răstimp, melosul psaltic a trecut prin mai multe prefaceri, iar contextul social, istoric, cultural și politic s-a schimbat de multe ori, punându-și amprenta hotărâtor pe evoluția muzicii psaltice pe teritoriul țării noastre. După căderea comunismului, așa cum am precizat în începutul prezentei cercetări, psalții, cu adevărat pasionați de vocația lor, s-au reîntors la izvoare și au redescoperit repertoriile marilor clasici. Stranele s-au îmbogățit cu o literatură muzicală de foarte mare calitate, multe tomuri cu conținut psaltic au fost reeditate, iar tinerii psalți au dublat pasiunea de a cânta cu dragostea de a cerceta istoria melosului bizantin. În acest context, unii cântăreți care au luat contact cu duhul athonit al slujbelor, s-au deprins cu o anumită manieră de a gândi și interpreta partiturile psaltice. Psalții s-au ancorat duhovnicește într-un anumit ethos, pe care l-au transplantat în stranele românești. Înțelegând dimensiunea spirituală adâncă a melosului în logica slujirii liturgice, psalții au redescoperit un tezaur muzical cu valențe pedagogice, mnemotehnice și pastorale deosebite: slujbele pe metrica bizantină.

După cum am mai spus, în practica muzicală a stranei existau cântări alcătuite după principiile metricii, cum ar fi *Prohodul Domnului*, însă, la acea vreme erau singulare. La acesta s-a adăugat *Paraclisul Maicii Domnului*, tonisit de Anton Pann, publicat de Oprea Demetrescu și retipărit de diaconul Cornel-Constantin Coman în *Buchetul de Paraclise* în anul 2009. Doi ani mai devreme, în 2007, a apărut într-un volum de mici proporții un *Paraclis* și alte cântări traduse în limba română, după principiile metricii bizantine. Dragostea față de genul acesta de slujbe a sporit și a rodit în traduceri și imprimări audio a unei sume considerabile de *paraclise, utrenii și vecernii*, în interpretarea grupului de muzică bizantină *Nectarie Protopsaltul*.

⁶¹⁵ Buchet musical...op.cit., p. 15.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 15-16.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

4.2.1. Diaconul Constantin Cornel Coman și seria „În metrica bizantină”

Dintre toți cei care s-au ocupat cu redescoperirea slujbelor pe metrică, amintim pe diaconul Constantin Cornel Coman.⁶¹⁸ Trebuie menționat că acesta, foarte bun cunoscător și vorbitor de limbă greacă veche și nouă, s-a ocupat și de traducerea scrierilor patristice, ocupându-se de opera teologică a Sf. Grigorie Palama, pe care a tipărit-o la editura Gândul Aprins. În acest sens, putem observa care sunt condițiile de bază pentru a putea porni pe drumul traducerii slujbelor metrice, o solidă cunoaștere a limbii grecești bisericești, a poeziei bizantine și a limbii române, fundamentate pe un adevărat talent poetic. Este de la sine înțeles că o asemenea înzestrare trebuie ancorată într-o trăire duhovnicească autentică a ritmului liturgic, în special, și o participare activă la viața Bisericii, în general.

Din creația sa muzicală, amintim cele șase volume, dintre care cinci cu conținut muzical, ce se înscriu în seria „În metrica bizantină”. Diaconul Constantin Cornel Coman traduce slujba Sfântului Ipatie al Gangrelor, a Sfântului Ierarh Ioan Maximovici, a Sfântului Ierarh Grigorie Palama, a Sfinților Martiri Brâncoveni⁶¹⁹ și a Sfântului Cuvios Arsenie de la Prislop. Acestor volume muzicale se adaugă un *Buchet de Paraclise* pe metrică, însă doar text, fără partituri. Motivul pentru care această antologie de paraclise s-a tipărit doar în formatul menționat se datorează tocmai traducerii după principiul metricii. Indicându-se irmosul pentru fiecare cântare, psalții pot cânta, aplicând din memorie, fiecare tropar pe melodia precizată. Aici se vedește valoarea mnemotehnică a slujbelor alcătuite pe metrica bizantină, prin faptul că toți pot cânta fără ajutorul notației, iar melosul rămâne curgător și ordonat.

Volumele muzicale sunt împărțite în două secțiuni: textul imnografic și partiturile muzicale, fiind însoțite de lămuriri și precizări tipiconale la finalul cărții. Aici trebuie menționat că există adăosuri ce conțin versiunea în limba greacă a slujbei, acolo unde este cazul. Conținutul muzical redă stihirile prosomice în două variante: pe scurt și pe larg. Stihirile idiomele au fost preluate fie de la compozitorii clasici – de pildă, Dimitrie Suceveanu – fie au fost compuse de părintele Virgil Ioan Nanu, Gabriel Duca sau diaconul Constantin Cornel Coman. Din scurtele precizări puse la sfârșitul volumului 1 al seriei aflăm că pentru prosomia, autorul a folosit *Irmologhionul argon* al lui Petru

⁶¹⁸ Din rațiuni ce țin de extensia cercetării, mă voi rezuma doar la a prezenta principalele lucrări tipărite, precum și conținutul muzical.

⁶¹⁹ Slujba aceasta se regăsește în literatura muzicală românească în două variante, una alcătuită, în premieră, după regulile metrice bizantine de părintele Constantin Cornel Coman, și una sinodală, scrisă în proză, al cărei melos a fost alcătuit de părintele Nicu Moldoveanu. Cele două slujbe au fost analizate de domnul Constantin Gordon, atingând și problematica traducerii metrice în contrast cu viziunea imnografilor însărcinați de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române cu alcătuirea slujbelor sfinților canonizați. Pentru mai multe detalii, a se vedea: Constantin Gordon, „Creating Hymnography in Today's Romania: The Office of Saint Brâncoveanu”, în *Creating Liturgically: Hymnography and Music. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music*, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8-14 June 2015, p. 256-265; Constantin Gordon, „Tradiție în creația imnografică a Bisericii. Slujba Sfinților Brâncoveni”, în *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, 2013-2014, vol. VII, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2015, p. 397-411.

Peloponisiu din 1825, *Irmologhionul syntomon* al lui Petru Vizantie tipărit în același an, la care se adaugă ca sursă *Μουσικόν Ἀπάνθισμα* al lui Ioan Protosaltul Marii Biserici a lui Hristos.⁶²⁰

Părintele diacon oferă mai multe variante de interpretare pentru stihirile prosomice, una pe scurt sau grabnică și alta mai ornamentată, pe larg. În acest sens, există și indicații de tempo diferite. Din câte am putut observa, același text imnografic, are duratele de timp dublate în versiunea pe larg față de cea pe scurt. În acest sens, vom da spre exemplu aceeași stihiră de la laudele utreniei Sfântului Ierarh Ioan Maximovici. Textul imnografic a fost alcătuit respectând metrica podobiei *Ὡ τοῦ παραδόξου θαύματος* (*O, preaslăvită minune*), melodia fiind scrisă în glasul al VIII-lea median. Pentru exemplificare am preluat primele fraze ce alcătuiesc secțiunea de început a stihirei. Remarcăm, din punct de vedere ortografic, prezența unui neume din vechea grafie, *oxia* sau *oligon oblic*, despre care autorul menționează că se interpretează astfel: „nu atinge direct respectiva notă, ci face un mic glissando, și faptul de a face - concomitent cu acel glissando - și o creștere a intensității vocii, pe treapta aceea.”⁶²¹ Am transcris fragmentele în dublă notație, luând ca punct de reper silabele, pe care le-am pus în paralel, astfel încât să fie mai ușor de observat diferențele la nivel ritmico-melodic dintre cele două variante. La începutul portativelor, după notarea mărturiei, am scris și indicația de tempo pentru fiecare versiune. Pentru primul rând melodic, remarcăm *gorgonul* deasupra literei *χ*, și, în cel de-al doilea, *argon* peste aceeași literă.

⁶²⁰ Gherasim Monahul, *Slujba Sfântului Slăvitului Sfințitului-Mucenic Ipatie al Gangrelor, făcătorul de minuni, pomenit la 31 martie*, alcătuită de pururea-pomenitul Gherasim Monahul Micraghiannanitul, imnograful Bisericii Mari a lui Hristos, trad. diac. Constantin Cornel Coman, Editura Chilia Sfântului Ipatie, București, 2023, p. 131.

⁶²¹ Ibidem.

O, prea slă - vi - tă mi - nu - ne în vre - mea
O, prea slă - vi - tă mi - nu - ne în vre - mea
cea de a - cum stră - lu - cești cu
cea de a - cum stră - lu - cești cu
mi - nu - ni - le bo - li - le tă - mă - du - ind
mi - nu - ni - le bo - li - le tă - mă - du - ind

Exemplu nr. 153: a) Prima stihiră de la laude (pe scurt)

b) Prima stihiră de la laude (pe larg)⁶²²

În exemplul de mai sus, putem observa că, *in nuce*, scheletul muzical al prosomiei pe scurt se regăsește în versiunea redată pe larg, augmentată cu un număr dublu de timpi. Chiar dacă în primul rând melodic, mărturiile sunt notate parcimonios, treptele cadențiale sunt identice pentru fiecare fragment în parte. Conturul melodic al sintagmei *bolile tămăduind* este identic, însă timpii sunt dublați în varianta pe larg.

Stihirile idiomele ale litiei de la vecernia Sfinților Martiri Brâncoveni au melosul alcătuit de părintele diacon Constantin-Cornel Coman. Grupul este compus din 10 strofe încheiate de o *slavă* și *bogorodișnă*. Remarcăm două stihiri inedite: cea în glasul al treilea pentru Sfântul Radu și cea în glasul I tetrafon pentru Sfântul Constantin. Prima dintre ele are melosul similar cu cel al *Canonului Floriilor*, pe care îl regăsim în cuprinsul *Psaltichiei rumânești* scris de Filothei sin Agăi Jipei,

⁶²² Slujba Celui întru Sfinți Părintelui nostru Ioan Maximovici, arhiepiscopul Shanghailui și apoi al Europei și Americii apusene, făcătorul de minuni, a căruia pomenire o facem la 2 iulie, trad. diac. Constantin Cornei Coman, Mănăstirea Sfântului Acoperământ al Născătoare-de-Dumnezeu, Les Sciernes d'Albeuve-Elveția, 2022.

contemporan al Sfinților Martiri. În cazul acestei stihiri, autorul menționează că melosul este compus *pe glasul cel rumănesc*.⁶²³ Cea de-a doua stihiră, scrisă în glasul I tetrafon, are mențiunea *de la frecvența notei anterioare*, punând în legătură stihira care o precede, a Sfântului Ianache, compusă în glasul al V-lea, care are cadența finală pe treapta *di (sol)*.

a) *tot a sfântului Radu, pe glasul cel rumănesc*

b) *KANONSA STĂLPĂRILOR.*

c) *Glasul 3 Γα ca de la Νη Γα*
Irmosul de 2 ori, apoi troparele pe 12.

Exemplu nr. 154: a) Stihira a VII-a de la litie - Sf. Martiri Brâncoveni⁶²⁴

b) Primul irmos al Canonului Stălpărilor (Dimitrie Suceveanu)⁶²⁵

c) Primul irmos al Canonului Stălpărilor (Macarie Ieromonahul)⁶²⁶

În imaginea de mai sus am alăturat stihirei alcătuite *pe glasul cel rumănesc*, variantele primului irmos al *Canonului Stălpărilor* ce se cântă în Duminica Floriilor. Am decupat exemplele astfel încât să se observe mențiunile legate de glas și scară. Observăm că diaconul Constantin-Cornel Coman notează glasul al III-lea diatonic, Dimitrie Suceveanu glasul al IV-lea cu baza în *di (sol)*, iar Macarie Ieromonahul scrie în glasul al III-lea diatonic cu *ga (fa)* ca de la *ni (do)*. La o scurtă și superficială consultare a discursului melodic, sesizăm formule comune între toate cele trei variante, cu mențiunea că versiunea lui Macarie este mult mai ornamentată.

⁶²³ Rânduiala Slujbei și Paraclisului sfinților slăviților de-Dumnezeu-încununărilor Voievozi și Mucenici Brâncoveni: Ioan Constantin Voievod, Constantin, Ștefan, Radu și Matei, cu carii împreună se prăznuiește și sfetnicul Ianache Văcărescu: a cărora pomenire o facem la 16 August, Editura Chilia Sfântului Ipatie, București, 2023, p. 69.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁶²⁵ Dimitrie Suceveanu, Idiomelar adică Cîntare pe singur glasul, unit cu Doxastarul. Care cuprinde Triodul și Penticostarul, tomul al III-lea, Tipografia Sfintei Monastiri Neamțul, 1857, p. 82.

⁶²⁶ Triodul Paisian...ed. cit., p. 170.

4.2.2. Rareș-Ilie Cîmpean și proiectul „Imnitor”

Început în anul 2021 la inițiativa și întâlnirea a doi iubitori de melos psaltic, ierodiaconul Iosif Cismaș⁶²⁷ și teologul Rareș-Ilie Cîmpean, proiectul „Imnitor” a constituit o nouă bornă în traducerea slujbelor după principiile și regulile metricii bizantine. Activitatea traductologică și muzicală a acestora a rodit generos în multe volume tipărite și o colecție cuprinzătoare de slujbe diseminate în spațiul on-line. Acestea din urmă, încărcate într-o arhivă virtuală, sunt structurate pe cele trei perioade liturgice: Octoih, Triod și Penticostar. Pe lângă această împărțire, celelalte slujbe au fost categorisite în funcție de ciclul mineal.⁶²⁸ Membrii acestui proiect au sarcinile bine definite, părintele ierodiacon Iosif este cel ce face munca de traducere și adaptare a imnografiei românești pe calapodul metric al prosomiilor grecești, iar Rareș-Ilie Cîmpean – teolog și absolvent de limbi clasice – se ocupă de melos. Dorința acestora este de a populariza tezaurul metric și de a traduce toate prosomiile în limba română pentru a le fi mai accesibile psaltilor în interpretare și memorare.

Primul sfânt al cărui slujbă a fost tradusă este Sfântul Ierarh Luca al Crimeei și, până în zilele noastre, baza de lucrări a crescut imens. Pentru tipărirea volumelor muzicale, membrii proiectului au colaborat cu mai multe edituri importante din țară, căutând mereu calitatea cea mai bună a imprimării, astfel încât cărțile sunt și adevărate opere de bibliofilie, nu numai datorită conținutului, ci și aspectului. Cărțile de slujbă, tipărite sau digitale, sunt structurate similar, prima parte conținând textul imnografic însoțit de lămuriri tipiconale sau precizări în ceea ce privește munca de traducere, iar în cea de-a doua parte sunt așezate partiturile în notație neumatică. Conținutul muzical pune la dispoziție psaltilor stihirile prosomice în două ipostaze, pe scurt sau pe larg, iar melosul idiomelelor se ancorează în tradiția melurgilor Teofan Vatopedinul sau Matei Vatopedinul (de revăzut aici). Și acestea, împreună cu troparele, se bucură de mai multe versiuni muzicale, în funcție de necesitățile liturgice. Celor doi melurgi se adaugă și Macarie Ieromonahul și Dimitrie Suceveanu, editorii volumelor muzicale introducând și cântări din repertoriul acestora, mai ales, bogorodișne sau stihiri theotokice ori tropare.

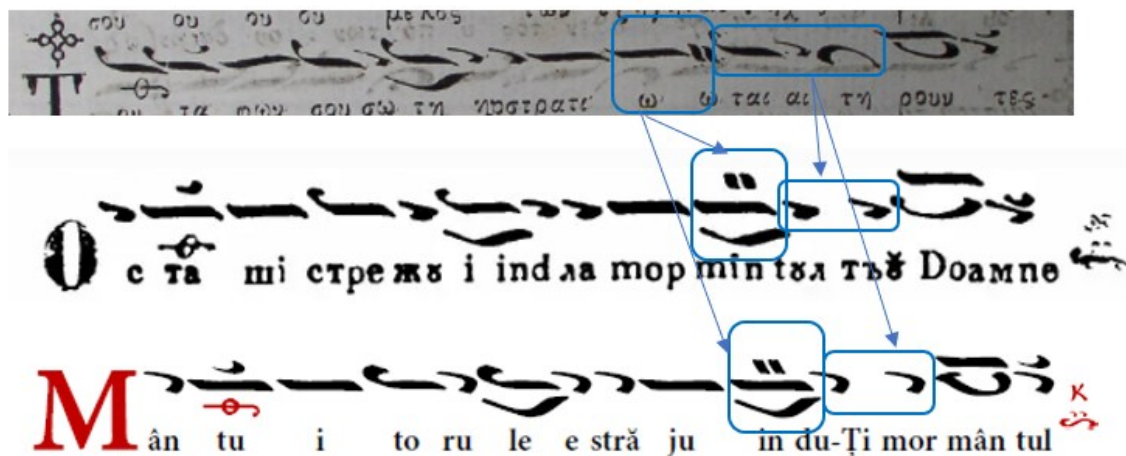
Cu toate că analiza slujbelor alcătuită pe metrica bizantină ar putea constitui un prilej nou de cercetare, în acest sens, deschizând noi drumuri sau direcții, vom prezenta în continuare o mică frântură din evoluția în timp a traducerilor pe metrică în limba română, luând ca studiu de caz prosomia *Τὸν τάφον σου Σωτήρ* (*Mormântul Tău, Mântuitorule*), scrisă în glasul I tetrafon cromatic. Sursele din care am preluat exemplele muzicale sunt *Νέον Αναστασιματάριον*⁶²⁹ tipărit de Petru Efesiu

⁶²⁷ Părintele ierodiacon Iosif Cismaș a făcut parte timp de 22 de ani din obștea schitului Almaș din Arad, sub ascultarea părintelui ieromonah Agapie Corbul, renumit traducător al literaturii siriece și specialist în Noul Testament, cadru didactic la Facultatea de Teologie „Ilarion Felea din Arad”. Acum, ierodiaconul Iosif slujește la Mănăstirea Gai din Arad.

⁶²⁸ Arhiva, actualizată până la anul 2023, se poate găsi la următoarea adresă: <https://disk.yandex.com/d/fyq5Vd4t2dImbA> Diseminarea partiturilor se face și pe un grup de WhatsApp, de regulă cu câteva zile înainte de prăznuirea unui sfânt căruia i-a fost tradusă slujba sau părți din ea. De asemenea, există un site în lucru, ce va putea fi accesat la adresa: www.imnitor.ro

⁶²⁹ Πέτρος Εφέσιος, *Νέον Αναστασιματάριον*, Βουκουρεστίου, 1820, p. 16.

la București (1820), *Albina muzicală*⁶³⁰ a episcopului Ghenadie Țeposu și însăși podobia din filada cu stihiri anastasime prosomice în glasul I⁶³¹ din arhiva online a proiectului „Imnitor”.



Exemplu nr. 155: a) Νέον Αναστασιματάριον

b) *Albina muzicală*

c) *Stihiri anastasime prosomice gl. I*

Din punct de vedere muzical, cei doi traducători au redat similar elafonul continuu din podobia originală, iar oligonul cu psifiston a devenit notă de sprijin pentru cele două chendime, păstrând lucrarea diastematică. Textul primei fraze conține exact 13 silabe în ambele versiuni, însă cele două traduceri românești diferă:

P.P.: Τὸν **τά** φον σου Σω **τήρ** στρα τι **ῶ** ται τη **ροῦν** τες,

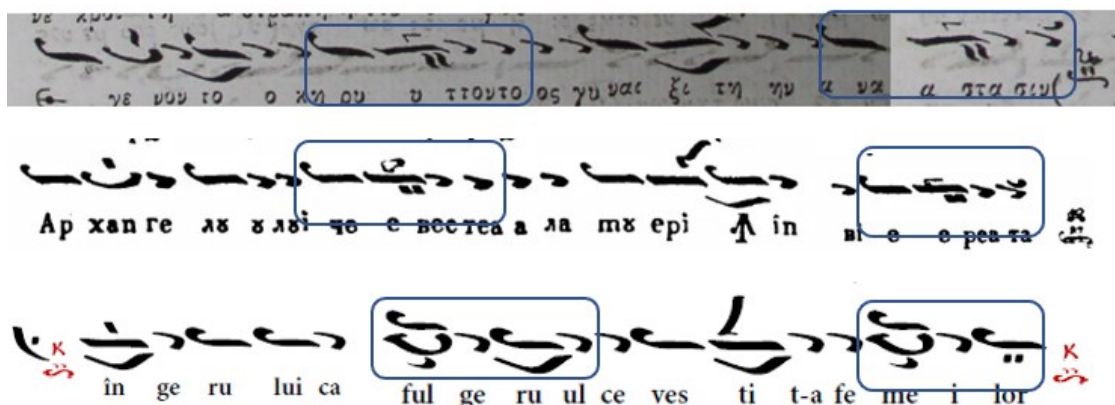
G.Ț.: Os **ta** și **stre** ju **ind** la mor **mân** tul Tău **Doam** ne

I.: Mân **tu** i **to** ru **le** stră ju **in** du-Ți mor **mân** tul

Am notat cuvintele primei fraze astfel încât să se observe numărul egal al silabelor și, totodată, diferențele de traducere. De la prima vedere este evidentă topica distinctă, cei de la „Imnitor” (I) preferând să mute cuvântul *ostașii* în cea de-a doua frază pentru o redare mai clară a ideii poetice, după cum se va vedea din exemplul următor.

⁶³⁰ Arhiereul Ghenadie, *Albina Muzicală*, Tipografia Toma Teodorescu, 1875, p. 4.

⁶³¹ <https://disk.yandex.com/d/fyq5Vd4t2dImbA/Octoih>, accesat astăzi 24.06.2025.



Exemplu nr. 157: a) Νέον Αναστασιματάριον

b) Albina muzicală

c) Stihiri anastasime prosomice gl. I

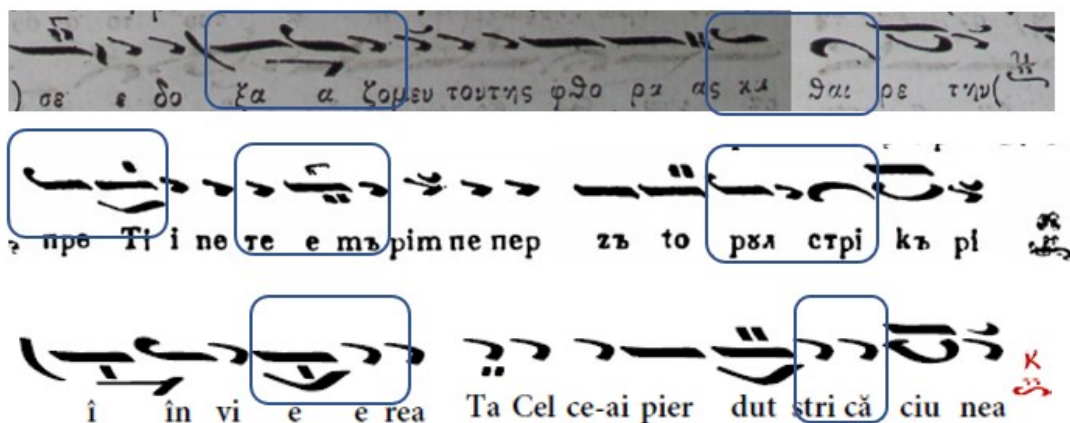
Mai jos am redat în paralel silabele frazei, îngroșând pe cele accentuate. Din ce se poate observa, numărul de silabe este același, însă accentele sunt așezate puțin diferit. Cu toate acestea, melurgul a găsit formulele melodice potrivite astfel încât să nu se abată foarte mult de la melodia originală. Inedită găsim topica frazei precedente împreună cu aceasta, în care imnograful leagă *fulgerul* de înger – în varianta celor de la Imnitor – iar Ghenadie îl folosește pentru a descrie reacția ostașilor la evenimentul Învierii.

P.P.: ἐ γέ νον **το** κη **ρύτ** τον **τος**, Γυ vai **ξί** την **Α** νά στα σιν.

G.Ț.: ar **han** ghe **lu** lui **ce** ves **tea** la mu **eri** În vi e rea Ta

I: **în** ge ru lui ca **ful** ge **rul** ce ves **ti** t-a fe **me** i lor

În fraza următoare, am însemnat celulele muzicale diferite din cele trei versiuni muzicale. Doar în versiunea lui Ghenadie, fraza începe anacruhic, iar saltul este de cvartă perfectă, nu de terță precum în cazul celorlalte două versiuni. În finalul frazei, Peloponnesiu face un salt descendent direct de terță, iar ceilalți doi compozitori optează pentru mers descendent treptat până în intervalul unei terțe, însă unul prin elafon continuu (G.Ț.), iar celălalt prin doi apostrofi (I.).



Exemplu nr. 158: a) Νέον Αναστασιματάριον

b) Albina muzicală

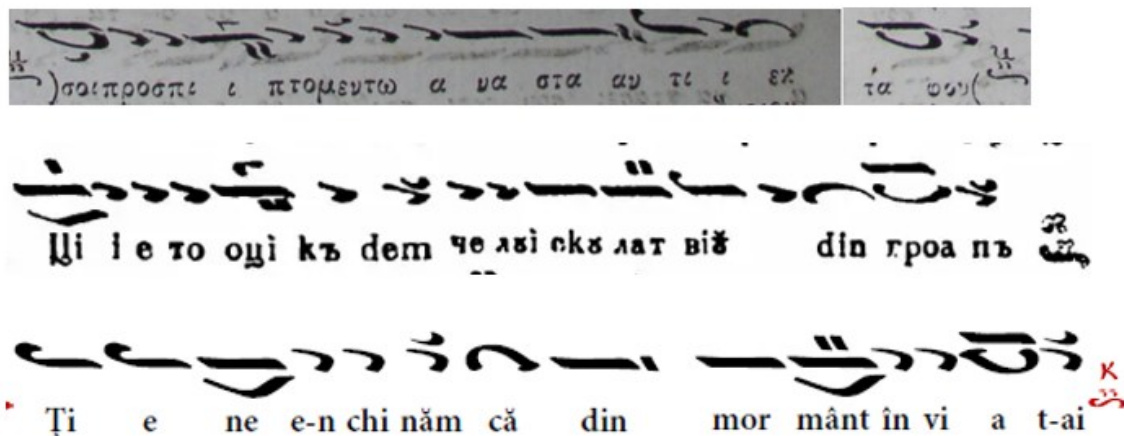
c) Stihiri anastasime prosomice gl. I

În contextul de față, incipitul anacruzic al versiunii lui Ghenadie este datorat numărului mai mare de silabe, 14, față de 13 cum sunt în celelalte două variante. Remarcăm, de altfel, că finalul frazei este asemănător primelor două care încep podobia.

P.P.: Σε δο ξά ζο μεν, τὸν τῆς φθο ρᾶς κα θαι ρέ την,

G.Ț.: pre Ti ne Te mă rim pe per ză to rul stri că rii

I.: În vi e rea Ta Cel ce-ai pier dut stri că ciu nea



Exemplu nr. 159: a) Νέον Αναστασιματάριον

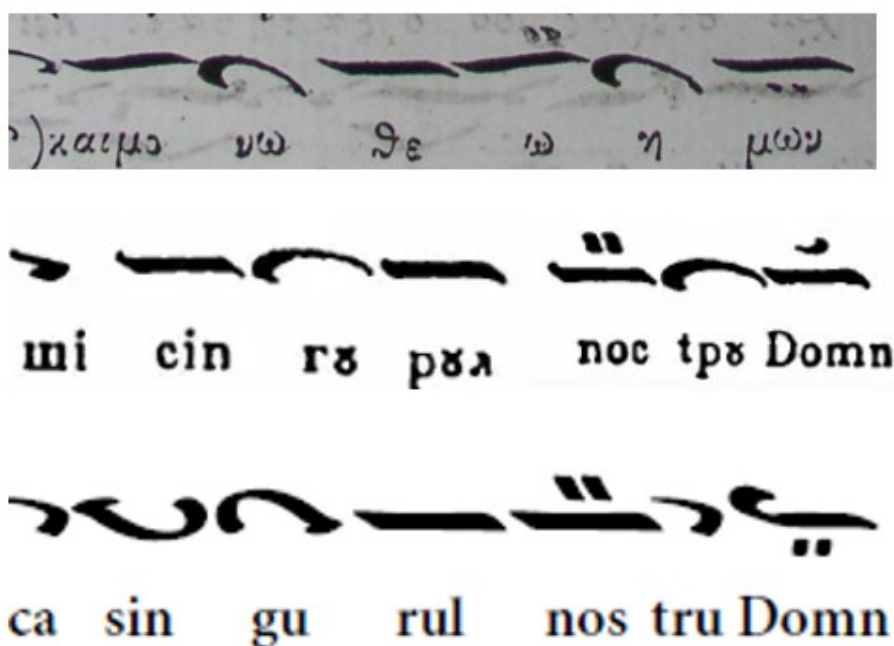
b) Albina muzicală

c) Stihiri anastasime prosomice gl. I

În fraza de mai sus, varianta a treia are un contur melodic diferit de celelalte două versiuni, chiar dacă numărul de silabe este asemănător.

P.P.: σοὶ προ σπὶ πτο μεν, τῷ ᾧ να στάν τι ἐκ τά φον,
 G.Ț.: Ți e toȝi că dem ce lui scu lat viu din groa pă
 I.: Ți e ne-n chi năm că din mor mânt în vi a t-ai

Ultima frază a prosomiei are cel mai mic număr de silabe, doar șapte, iar diferențele de melos sunt foarte mici. Prima este utilizarea petastiului în versiunea mai recentă, față de variantele mai timpurii, iar în final, se face un salt descendent de terță după care se urcă o treaptă pe baza glasului, *ke* (*la*), iar cei de la Imnitor optează pentru o cadență mai lină, folosind doar un apostrof urmat de ison pentru finalul propoziției melodice.



Exemplu nr. 160: a) Νέον Αναστασιματάριον

b) Albina muzicală

c) Stihiri anastasime prosomice gl. I

Cele trei variante ale textului au accentele metrice în același loc. Singura diferență ține de traductologie, Ghenadie preferând să traducă conjuncția *καὶ* cu *și* – care este primul sens – iar cei de la Imnitor au optat pentru prepoziția *ca*.

P.P.: καὶ μό νω Θε ῶ ἡ μῶν.

G.Ț.: și sin gu rul nos tru Domn.

I.: ca sin gu rul nos tru Domn.

Prezentarea în paralel a celor trei versiuni muzicale ne ajută să înțelegem că traducерile românești după rigorile metricii bizantine nu s-au făcut fără discernământ muzical și literar. Se pot observa diferențele de viziune și abordare a aceluiași text muzical și innografic a doi autori români, fiecare găsiind soluții diferite. De asemenea, notăm că cei de la Imnitor au respectat numărul original de silabe pentru fiecare frază muzicală. Episcopul Ghenadie Țeposu a dorit să rămână cât mai fidel textului grecesc și accentelor prozodice, iar cei de la Imnitor au gândit traducerea căutând la înțelesurile teologice adânci ale prosomiei.

Pentru a arăta cum se aplică principiile metricii, vom lua traducerea primei sedelne de la utrenia Sfântului Cuvios Efrem Katunakiotul, care a fost scrisă după podobia *Mormântul Tău Mântuitorule* analizată mai sus. Vom reda mai jos textul sedelnei, precizând numărul de silabe. Reținem că pentru podobia aceasta numărul de silabe per fraze arată astfel: 13-13-16-13-13-7.

13 Cu lacrimi ți-ai spălat* a ta minte de patimi*
 13 și gândul tău având* totdeauna la Domnul,*
 16 Efrem, desăvârșitu-te-ai,* cel ce pildă făcutu-te-ai*
 13 credincioșilor* cu a virtuții lucrare* care sufletul*
 13 duhovnicește hrănindu'ți,* pre tine sfințitu-te-a. 7

*Exemplu nr. 161: Textul primei sedelne*⁶³²

Chiar dacă modul în care este redactat textul pare că s-ar abate de la principiul de bază, la o împărțire atentă a textului, reiese că se respectă întru totul regulile. Prin barele albastre am delimitat fraza care însumează cele 13 silabe, rămânând în final cele 7. Iar acest fapt se vedește mult mai bine dacă am pune în paralel podobia cu textul muzical al sedelnei.

The image displays musical notation for the first sticheron. It features a large initial 'M' and several lines of text with musical notes above them. Some lines are highlighted with blue boxes to show syllable counts. The text is in Romanian and matches the one in the previous block.

Exemplu nr. 162: a) Podobia „Mormântul Tău Mântuitorule” (Imnitor)

*b) Prima sedealnă din slujba Sf. Cuv. Efrem Katunakiotul*⁶³³

⁶³² *Slujba, Paraclisul și Acatistul Cuviosului și de Dumnezeu Purtătorului Părintelui nostru Efrem Katunakiotul*, colecția „În metrică bisericească”, ediție îngrijită de Sfânta Mănăstire Diaconești, Editura Bonifaciu, Bacău, 2022, p. 17.

⁶³³ *Ibidem*, p. 117.

Melosul este aproape în întregime asemănător, afară de momentul marcat cu chenar albastru, deoarece începutul frazei sedelnei este anacruzic, chiar dacă numărul de fraze este egal. Bogorodîșna sau theotokia acesteia se este într-un totu asemănătoare ca melos și accente.

4.3. Concluzii parțiale

Din cele scrise mai sus, putem să concluzionăm că ne aflăm în zorii unei noi etape în istoria compoziției psaltice românești. Abundența repertorială, precum și varietatea formelor imnografice denotă o maturizare a gândirii componistice și interpretative a psaltilor. Slujbele alcătuite de noile generații de compozitori demonstrează o solidă cunoaștere a teoriei muzicale bizantine, a imnografiei, precum și a teologiei ce rezidă în cuvintele imnelor. Nimic din discursul muzical nu este scris la voia întâmplării, fără discernământ, ci totul este într-o continuă simbioză cu cuvântul. Mai mult, în cazul proiectelor mari, precum cel al redescoperirii metricii bizantine, psaltii s-au reunit în echipe de lucru. Astfel, calitatea compozițiilor, melos și text, sporește, deoarece nu este produsul unei singulare gândiri și abordări. Pregătirea celor ce se îndeletnicesc cu traducerea slujbelor din greacă în română, după rigorile metricii bizantine și nu numai, este polivalentă. Ei dovedesc cunoștințe lingvistice și muzicale la un nivel ridicat. Este o fericită împletire a aptitudinilor, din care rodesc slujbe foarte variate și bine alcătuite din punct de vedere muzical.

Un aspect deosebit de important, cu puternice valențe teologice și duhovnicești, este acela că psaltii compozitori devin transparenți în maniera lor de a alcătui cântările. Ei se ancorează într-o tradiție muzicală specifică, folosind paleta de formule melodice caracteristică, arătând o abilitate impresionantă, în a pune laolaltă fraze inspirate, astfel încât melosul să devină curgător. Mereu atenți la a facilita interpretarea partiturilor, imnografii și melurgii sunt foarte preciși în notarea melosului. Discursul muzical este însoțit de indicațiile privitoare la treptele pentru ison, astfel încât psaltii se pot coordona mult mai eficient și înțeleg direcțiile în care melosul se îndreaptă. De asemenea, în aceeași logică a acurateții interpretative, melurgii notează și barele de măsură, indispensabile, mai ales, dirijorului de grup psaltic.

Tezaurul prosomiilor este foarte bogat și variat, având ca surse importante tomuri tipărite de Petru Peloponnesiu sau Petru Vizantie în secolul al XIX-lea, la care se adaugă cele preluate din tradiția orală, ajungând la un total de ordinul sutelor de prosomii diferite, cu melos alcătuit grabnic, potrivit sau pe larg. Liste cu aceste stihiri model, fie podobie, fie irmos, se regăsesc în cuprinsul volumelor tipărite de cei din proiectul „Imnitor”.⁶³⁴ Pentru a ne putea face o idee asupra numărului bogat de irmoase cu melos diferit, de pildă, în prefața volumului *Canoane pe cele 8 glasuri la Cuviosul Ioan*

⁶³⁴ Slujba și Paraclisul Cuviosului și de Dumnezeu Purtătorului Părintelui nostru Porfirie Cavescolivitul, colecția „În metrică bizantină”, Editura Bonifaciu, Bacău, 2022, p. 47-49; Slujba și Paraclisul Sfintei Slăvite Mari Mucenițe Marina, colecția „În metrică bisericească”, Editura Isihia, București, 2024, p. 36-40; Slujba și Paraclisul Sfintei Marii și Slăvitei Mucenițe Varvara, colecția „În metrică bisericească”, Editura Byzanticons Art, 2023, p. 40-42; Slujba și Paraclisul Cuvioasei Maicii Noastre Elisabeta, Făcătoarea-de-minuni: 24 aprilie, colecția „În metrică bisericească”, seria „Psaltica”, vol. 3, Editura Isihia, București, 2025, p. 72-75.

Iacob de la Neamț, autorul menționează că ineditul cărții constă tocmai în faptul că niciun irmos nu se repetă, deci un total de 64 de irmoase numai pentru acest volum. La acestea se mai adaugă alte două cărți cu canoane pentru Sfânta Cuvioasă Parascheva și Sfântul Mare Mucenic Mina, care însușează un total de 128 de irmoase. Toate cele trei volume adunate dau un total de 192 de irmoase, care constituie doar o treime din suma celor ce se întrebuințează în cult: 607 irmoase. Autorul, pentru a sublinia imensitatea tezaurului de irmoase, oferă exemplu *Irmologhionul* lui Sofronie Eustratiades care conține peste 3300 de irmoase dintre care majoritatea, din nefericire, nu mai sunt cântate astăzi.⁶³⁵

O asemenea bază de prosomii și irmoase reprezintă, în sine, o oportunitate spre cercetare. Munca de restituire pe care o fac cei ce se îndeletnicesc cu maniera aceasta de compoziție este imensă și de un real folos pentru viața liturgică și pastorală a Bisericii. În acest sens, redescoperirea frumuseții slujbelor pe metrice ar trebui să fie promovată și susținută de către Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, prin numirea unor imnografi care să alcătuiască slujbele sfinților recent canonizați, pe modelul Patriarhiei de Constantinopol. De asemenea, prin cateheze, s-ar putea populariza și face cunoscută în rândul credincioșilor, care, cu siguranță, ar gusta văzându-se implicați activ în slujbe. Învățarea melosului original al podobiilor ar putea înlesni cântarea în comun a troparelor sau stihirilor prosomice, nemaifiind nevoie de partituri muzicale tipărite, ci doar de text. Comisia de liturgică a Sinodului ar putea renunța la alcătuirea în proză a slujbelor, în paralel cu slujbele metrice. Amintim existența a două versiuni de text imnografic alcătuit în cinstea Sfântului Cuvios Macarie Protopsaltul (Macarie Ieromonahul), canonizat în anul 2023. Varianta oficială sinodală a fost scrisă în proză, iar, în paralel, același autor a scris slujba pe metrice. Se poate justifica această dublă ipostază, căutând motive de ordin liturgic, istoric și practic, însă valoarea poetică și teologică a imnelor alcătuite după principiile metrice întrece orice îndreptățire.

⁶³⁵ *Canoane pe cele 8 glasuri la Cuviosul Ioan Iacob de la Neamț*, colecția „În metrică bisericească”, Editura Isihia, București, 2023, p. 5.

CONCLUZII FINALE

Cercetarea a avut ca principal scop observarea trăsăturilor stilistice ale compozițiilor psaltice românești contemporane. Pentru a putea atinge obiectivul propus, a fost necesară, în primă fază, o incursiune în istoria și evoluția muzicii de tradiție bizantină pe teritoriul țării noastre, concentrându-ne atenția pe aspectele ce țin de contribuțiile originale ale melurghisitorilor sau imnografilor români. În a doua fază ne-am axat pe creația psaltică din zilele noastre, analizând, cu precădere, compozițiile arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur și pe cele ale părintelui Nicu Moldoveanu, la care au fost adăugate cele ale compozitorilor ce fac parte din generația mai recentă. În continuare vom expune principalele concluzii ce se desprind în urma analizării creațiilor menționate.

Secțiunea întâi a prezentei cercetări are un pronunțat caracter istoriografic, în care am încercat să sintetizez aproape 500 de ani de istorie a muzicii psaltice. Din acest demers s-au desprins mai multe concluzii. Abordarea diacronică a evoluției melosului de tradiție bizantină pe teritoriul țării noastre a revelat faptul că latura componistică a psalților români s-a manifestat etapizat, fiind puternic determinată și dependentă de condițiile sociale, politice și economice ale vremii. Când exista progres economic atunci prolifera și cultura. Dimpotrivă, când vremurile erau dominate de incertitudine politică, de împotrivire a factorului politic asupra Bisericii, atunci psalții nu au mai găsit prilej să alcătuiască noi cântări. Istoria a arătat, prin urmare, vremuri de creștere a interesului pentru compozițiile originale și timpuri de scădere a intensității cu care meșteșugul psaltichiei s-a îmbogățit prin repertorii noi și de proveniență autohtonă.

Un alt aspect ce reiese din privirea sintetică asupra istoriei muzicii psaltice practicate în Țările Române este acela că psalții erau mereu în contact cu repertoriul marilor clasici ai monodiei bizantine. În sprijinul acestei idei vine conținutul manuscriselor românești, în care sunt copiate și valorificate cele mai importante imne alcătuite de cei marii maistori și protopsalți. Pe lângă creațiile acestora, izolat au fost introduse și compozițiile psalților români, Evstatie Protopsaltul sau Filothei sin Agăi Jipei, dacă ar fi să numim pe cei mai importanți compozitori dinaintea reformei notației din 1814. Psalții au fost mereu în legătură cu marile centre ale Artei Psaltice, Constantinopolul și Sfântul Munte, unde au ucenicit pe lângă protopsalții cei mai vestiți. De acolo, preluând meșteșugul, s-au întors și au fondat școli de psaltichie, unde au avut discipoli importanți. Amintim aici relația maestru – ucenic care pornește de la Filothei sin Agăi Jipei și continuă din generație în generație până la Macarie Ieromonahul. Discipolii care s-au ridicat la un grad înalt de cunoaștere a cântării de strună au valorificat repertoriul măștrilor, traducând sau exighisind în noua notație importante compoziții, cum ar fi, de pildă, cele ale lui Visarion Ieromonahul sau Macarie Ieromonahul.

Începând din anii '90 ai secolului trecut și până în contemporaneitate sesizăm o creștere în etape a interesului pentru melosul bizantin autentic și pentru compoziția psaltică. După

evenimentele din 1989, anii de libertate au permis accesul psaltilor la literatura muzicală bizantină din spațiul elen. Au luat contact cu psalții foarte cunoscuți ai vremii și cu interpretările acestora. Accesul la manuscrise sau tipărituri a creat prilejul retipăririlor, iar repertoriul psaltic al stranelor s-a îmbogățit cu compoziții ale marilor clasici români, Macarie Ieromonahul, Anton Pann sau Dimitrie Suceveanu. Pasionații de psaltichie s-au ocupat cu mult interes de valorificarea și de popularizarea creațiilor acestora. În contrast cu monodia psaltică uniformizată, acest reviriment a constituit o provocare pentru Biserică, de aceea a fost necesară o conlucrare între strană și Sf. Altar. De cele mai multe ori, interesul pastoral a câștigat, din nefericire. Cu toate acestea, au existat clerici care au răspuns afirmativ dorinței psaltilor de a reînvia o tradiție pierdută sau mutilată, înțelegând puternica valoare teologică, liturgică și pastorală a melosului bizantin. Astăzi, în stranele bisericilor se cântă, spre exemplu, atât din *Anastasimatarul uniformizat*, cât și din cel al lui Macarie Ieromonahul. Cele două maniere de a cânta coexistă, în funcție de pregătirea muzicală a psaltilor și a preoților, deopotrivă.

Interesul crescând pentru noile repertorii a fost dublat de educația academică specializată. Astfel, în Academii de muzică, psalții au dobândit discernământ în a alege cele mai potrivite partituri. De asemenea, s-au deprins cu regulile de compoziție psaltică, înțelegând cum anume ar trebui să fie construit un discurs melodic coerent și ancorat în tradiția autentică. Grupurile psaltice au devenit adevărate laboratoare prin care s-au diseminat, prin concerte sau slujbe la importante biserici, partituri și interpretări cu o certă valoare artistică. În aceste zile, prin pregătirea academică a psaltilor, cunoaștem o profesionalizare a vocației de cântăreț bisericesc; există chiar episcopii unde se practică hirotesia acestora, psalții dobândind un rol semnificativ în logica liturgică și pastorală.

Secțiunea a doua a lucrării de față este cea mai amplă și cu un grad înalt de originalitate. Capitolele ce conțin analizele creației psaltice ale arhidiaconului Sebastian Barbu-Bucur, sacerdotului Nicu Moldoveanu și ale altor compozitori mai recentți, constituie punctele centrale ale cercetării. Încă din prima etapă, și anume, stabilirea repertoriului supus analizei, am constatat o căutare și o creștere continuă a calității compozițiilor. Vom expune principalele concluzii cu privire la creația originală psaltică a celor amintiți, luând în considerare reperele analitice pe care le-am stabilit și menționat în primul capitol al celei de-a doua secțiuni.

Capitolul al doilea din secțiunea analitică a cercetării de față a fost dedicat exclusiv compozițiilor părintelui arhidiacon Sebastian Barbu-Bucur. Autor a peste 30 de slujbe închinare sfinților români, cântări pentru vecernie, utrenie și liturghie, a avut o activitate rodnică în compoziția psaltică. Și-a definitivat un stil recognoscibil, al cărui discurs melodic este curgător și mereu în relație cu textul imnografic. Paleta de formule utilizate îmbină irmologicul și stihiraricul scurt, fiind în acord cu uzanțele timpului.

O trăsătură definitorie a scriiturii sale este dorința de precizie în interpretare, prin notarea pe larg ajutată de neumele diastematice sau scrierea analitică. La aceasta se adaugă notarea indicațiilor pentru ison și barele de măsură ce delimitează binarul de ternar. Compozițiile sale sunt, adesea,

generoase ca ambitus, iar discursul melodic se desfășoară în limite ce trec de o octavă. Acest fapt ne revelează, totodată, calitățile sale vocale și capacitatea de a folosi registrele disdiapasonului.

O altă caracteristică ce face stilul său ușor de recunoscut sunt modulațiile, preferate sunt cele în scara cromatică a glasului al VI-lea și al II-lea. Ele sunt puse în relație, predominant, cu textul imnografic, cum este și cazul cuvintelor ce intră în sfera semantică a îndemnului *roagă-te*. Aproape de fiecare dată, compozitorul modulează în cromaticul dur al glasului al VI-lea, atunci când vrea să exprime ideea rugăciunii sau mijlocirii unui sfânt.

În ceea ce privește relație dintre textul imnografic și cel melodic, părintele Sebastian Barbu-Bucur a dovedit o imaginație muzicală capabilă să creeze legături foarte fine între melos și cuvânt, uneori găsind soluții potrivite pentru exprimarea unor adevăruri dogmatice prin folosirea unor tehnici specifice, de pildă, redarea în registre diferite a unei fraze melodice identice, pentru a exprima o învățătură hristologică: Persoana divino-umană a lui Hristos.

Slujbele alcătuite de părintele Sebastian Barbu-Bucur constituie o etapă de sine stătătoare în evoluția melosului psaltic românesc. Conținutul acestora abordează în întregime tot materialul imnografic, punând la dispoziția psaltilor slujba sfântului în întregime: vecernie mică, vecernie mare și utrenie la care se adaugă, în unele cazuri, cântările de la acatist. Pe lângă compozițiile sale, părintele valorifică imnele alcătuite de alți psalți compozitori, cum ar fi Ghelasie Basarabeanu, Macarie Ieromonahul, Dimitrie Suceveanu sau Ion Popescu-Pasărea. Compozițiile acestuia împletesc inteligența muzicală cu o solidă cunoaștere teoretică a meșteșugului psaltichiei. La cele două se adaugă cunoștințele în materie de istoria muzicii psaltice și a literaturii muzicale bizantine. Într-o mare măsură, această fericită alăturare de competențe a creat imaginea cuprinzătoare a compozitorului-muzicolog, la care făcea referire Achilleas Chaldaeakes.⁶³⁶ Cercetarea muzicologică a devenit un izvor de inspirație pentru compozitor, care, prin alcătuirile sale, demonstrează că dispune de o paletă variată de formule melodice, cu care poate construi discursuri melodice coerente și curgătoare.

În aceeași perioadă cu arhidiaconul Sebastian Barbu-Bucur a compus și părintele Nicu Moldoveanu, titularul catedrei de muzică a Facultății de Teologie Ortodoxă din București. Despre creația muzicală psaltică a acestuia am tratat mai pe larg în capitolul al treilea. Cu toate că am dispus de un eșantion restrâns de stihiri suspuse analizei, am reușit să extragem câteva concluzii ce privesc compozițiile sale.

Distinsul profesor bucureștean continuă direcția melosului psaltic uniformizat pe care a propus-o mentorul său, Nicolae Lungu. Discursul melodic alcătuit de părintele Moldoveanu este simplu, ferit de secțiuni bogat ornamentate, care să pună în dificultate interpretul. Ambitusul cântărilor nu este la fel de extins precum al celor compuse de părintele Sebastian Barbu-Bucur. Formulele melodice fac parte din cele două stiluri, irmologic argon și stihiraric scurt, pe care le concatenează cu multă ușurință, oferind cursivitate conturului melodic. Nu se folosește de modulații decât atunci

⁶³⁶ Achilleas Chaldaeakes, *op. cit.*, p. 269.

când textul innografic impune o altă culoare, fapt ce dovedește atenția sa pentru innografie și relevanța retorică sau poetică a cuvintelor.

În capitolul final al secțiunii secunde am abordat compozițiile psaltilor mai tineri. Astfel, din primele cercetări, a rezultat că ne aflăm într-o altă etapă, mult mai matură, în care această nouă generație de psalți, așezați pe temelia cercetărilor și compozițiilor colegilor de breaslă experimentați, se preocupă de căutarea unei apropieri de tradiția autentică a artei psaltice. În ce sens? Din analizele făcute pe idiomele al căror melos a fost compus de aceștia observăm mai multe trăsături ce pot descrie, în mare parte, noua direcție stilistică.

Compozitorii se dovedesc a fi cunoscători foarte buni ale genurilor innografice și muzicale. Au la dispoziție palete de formule melodice specifice fiecărei tipologii de tropar sau stihiră. Fac diferența între stihirile idiomele și cele doxastice, de pildă. Pe cele din urmă le compun într-un stil mult mai ornamentat, bogat ca discurs melodic, cu fraze extinse și, câteodată, surprinzătoare în ceea ce privește direcția melosului.

Se observă, mai ales, o altă așezare față de stihirile prosomice, în care compozitorii se străduiesc să pună în acord accentele metrice cu cele prozodice, structurând textul innografic astfel încât să se potrivească melodia model. Atenția acordată slujbelor pe metrică bizantină constituie un nou punct în evoluția melosului psaltic la noi în țară. După ce s-a încercat reînvierea acestei tradiții în 1875, de episcopul Ghenadie Țeposu, psalții din zilele noastre s-au poziționat cu mult interes în favoarea metricii și a popularizării acesteia. Cei ce se îndeletnicesc cu traducerea sau compoziția directă în acord cu rigorile și canoanele innografice, dovedesc o cunoaștere temeinică a limbii române și a poeziei bizantine. Aceștia au înțeles valoarea pastorală și misionară a slujbelor pe metrică, deoarece ele pot fi cântate de oricine cunoaște melodia model. Acestui interes i-au răspuns și unii clerici, însă, din nefericire, încă nu este un fenomen generalizat, adoptat de Sinodul Bisericii Ortodoxe Române. În continuare, slujbele sfinților recent canonizați sunt alcătuite în proză. În paralel, pentru doritori, innografii specializați în metrica bizantină alcătuiesc filade ce conțin slujbele adaptate într-un format ce conține atât textul innografic, cât și partiturile.

Progresul tehnologic permite psaltilor să aibă acces la manuscrise digitalizate din cele mai importante fonduri de carte, la nivel internațional. Pot audia interpretările părinților athoniți sau ale protopsaltului Bisericii cele Mari din Constantinopol. În paralel cu acestea, psalții pot studia o imensă varietate de partituri. Cei pasionați de melosul psaltic valorifică și redau stranelor volume muzicale de calitate foarte înaltă, iar cercetările relevante pe care le întreprind întregesc cunoașterea și adâncesc înțelegerea asupra muzicii psaltice.

Având o gamă largă și variată de resurse, psalții ai zilelor noastre aleg, în anumite situații, să alcătuiască imne în stilul sau în acord cu melosul unor importanți melurghisitori. Această etapă reprezintă cu adevărat o epocă de aur a artei psaltice practicate în țara noastră. Iar interesul crescând pentru melosul autentic constituie un prilej pentru cât mai multe deschideri de cercetare.

Psalții contemporani au la îndemână toată știința acumulată de generații și generații de cercetători, muzicologi, dascăli și psalți. De aceea, responsabilitatea pe care aceștia o au este imensă și trebuie să fie dublată de discernământ în alegerea repertoriilor cele mai potrivite, în consonanță cu realitățile pastorale din teren. Tezaurul psaltic nu poate fi circumscris doar unor practici locale, ci trebuie făcut cunoscut tuturor. De aceea, este necesar și imperativ răspunsul Bisericii care este chemată să înțeleagă valoarea și însemnătatea momentelor istorice pe care le trăim. Prin cateheză, credincioșii, indiferent că sunt clerici sau mireni, pot fi ajutați să înțeleagă dimensiunea duhovnicească și pastorală a muzicii bisericești; să observe rolul fundamental al melosului bizantin în relație cu trăirea duhovnicească și cu isihasmul redescoperit și practicat.

Compozițiile curate din punct de vedere stilistic, împletite cu rugăciunea, asigură cel mai rodnic fond de creștere duhovnicească pentru toți credincioșii practicanți. Iar în zilele noastre, setea de transcendent este mai prezentă ca niciodată, muzica bisericească fiind un prilej potrivit pentru așezarea în rugăciune și priveghere.

BIBLIOGRAFIE

DICȚIONARE/LEXICOANE

1. *** *Dicționar de muzica bisericească românească*, Basilica, București, 2013.

VOLUME DE SPECIALITATE

1. *** *Mărturii de sfințenie românească. Monahi îmbunătățiți din secolele trecute*, ediție îngrijită de diac. Ioan I. Ică jr., Editura Deisis, Sibiu, 2022.
2. Angelopoulos, Lykourgos, *Vocile Bizanțului*, traducere din limba franceză prep. univ. drd. Adrian Sîrbu, Asociația Culturală Byzantion, Iași, România, 2011.
3. Barbu-Bucur, Arhid. Sebastian, *Tezaur musical românesc de tradiție bizantină: Sfântul Constantin Brâncoveanu – ctitor al românirii cântărilor psaltice*, Editura Basilica, București, 2014.
4. Barbu-Bucur, Arhid., Sebastian, Catrina, Constantin, *Protopsalți și manuscrise muzicale de la Mănăstirea Cheia-Teleajen*, Editura SemnE, București, 2013.
5. Barbu-Bucur, Sebastian, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României: în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, Editura Muzicală, București, 1989.
6. Barbu-Bucur, Sebastian, Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII. I. Anastasimatar, *Colecția Izvoare al Muzicii Românești*, vol. XII A, Editura Muzicală, București, 2008.
7. Barbu-Bucur, Sebastian, Mihalache Moldovlahul, compozitor de Muzică Bizantină și precursor al reformei chrisantice – sec. XVIII. II. Anastasimar, *Colecția Izvoare ale Muzicii Românești*, vol. XII B, Editura Muzicală, București, 2011.
8. Bucescu, Florin, *Bizantinologie muzicală: studii și articole. Liturghia psaltică în glasul al III-lea*, ediție îngrijită de Irina Zamfira Dănilă și Viorel Bârleanu, Editura Artes, Iași, 2018.
9. Bucescu, Preot Dr., Florin, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX, vol. II*, Editura Artes, Iași, 2009.
10. Buescu, Cornel, *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, vol. I, *Colecția Izvoare ale Muzicii Românești*, vol. X, Editura Muzicală, București, 1985.
11. Buzera, Alexie Al., *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea*, Fundația Scrisul Românesc, Craiova, 1999.
12. Cernătescu, Cătălin, *Tradiția muzicală a irmoaselor calofonice de limbă română între secolele XVIII și XIX*, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2021.

13. Chircev, Elena, *Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină*, Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
14. Chircev, Elena, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, vol. I, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
15. Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologiei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974.
16. Gheorghică, Nicolae, *Byzantine Chant between Constantinople and the Danubian Principalities: Studies in Byzantine Musicology*, Editura Sophia, București, 2010.
17. Gheorghică, Nicolae, *Chinonicul dominical în epoca post-bizantină (1453-1821). Liturgică și muzică*, Editura Sophia, București, 2009.
18. Gheorghică, Nicolae, *Musical crossroads: Church Chants and Brass Bands at the Gates of the Orient*, Editura Muzicală, București, 2015.
19. Gheorghică, Nicolae, *Pagini din viața muzicianului Sebastian Barbu-Bucur. Scurtă monografie*, Editura PIC-ART Press&Design, 2000.
20. Ionescu, Ștefan, Panait I., Panait, *Constantin Vodă Brâncoveanu: viața, domnia, epoca*, ediția a II-a îngrijită de Pr. Mihai Ovidiu Cățoi, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2014.
21. Isăroiu, Pr., Ion, *Gheorghe Basarabeanu: personalitate marcantă a muzicii bizantine*, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2008.
22. Konstantinou, Georgios, *Teoria și practica muzicii bisericești*, vol. 1, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere din limba greacă, exemple muzicale, exemplificări audio (melos) și îngrijire ediție de Adrian Sîrbu, îndrumător traducere Prof. Univ. Dr. Maria Alexandru, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012.
23. Lossky, Nicholas, *Teologia muzicii liturgice*, trad. Cezar Login, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2013.
24. Macarie Ieromonahul, Irmologhion sau Catavasieru Musicesc, Viena, 1823.
25. Matei, Pr. dr., Zaharia, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, Editura Basilica, București, 2014.
26. Matei, Pr. lect. dr., Zaharia, *Cântarea liturgică ortodoxă – harisma Duhului Sfânt*, Editura Cuvântul Vieții, București, 2023.
27. Matei, Preot Zaharia, Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu: o viață închinată slujirii lui Dumnezeu și muzicii bisericești (omagiu la împlinirea a 80 de ani de viață), Editura Basilica, București, 2020.
28. Moiescu, Titus, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1985.

29. Moiescu, Titus, Cântarea monodică bizantină pe teritoriul României. Prolegomene bizantine II: variante stilistice și de formă în muzica bizantină, ediție îngrijită de Constantin Secară, Editura Muzicală, București, 2003.
30. Moisil, Costin, „Studiu introductiv” în *Anastasimatarul Cuviosului Macarie cu adăugiri din cel al paharnicului Dimitrie Suceveanu*, ediție îngrijită și diortosită de diacon Cornel Coman și Gabriel Duca, Editura Bizantină, București, 2002.
31. Moisil, Costin, Geniu românesc vs. tradiție bizantină: imaginea cântării bisericești în muzicologia românească, Editura Muzicală, București, 2016.
32. Moisil, Costin, Românirea cântărilor: un meșteșug și multe cotroverse: studii de muzicologie bizantină, Editura Muzicală, București, 2012.
33. Moldoveanu, Pr. Nicu, Profesorul, dirijorul și compozitorul Nicolae Lungu: monografie, Editura Basilica, București, 2013.
34. Moldoveanu, Pr. Prof. Dr. Nicu, *Istoria muzicii bisericești la români*, Editura Basilica a Patriarhiei Române, București, 2010.
35. Năstasă, Pr. I., Gabriel, *Din moștenirea muzicală a Sfântului Iosif Naniescu: MS 340 din Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei*, îngrijire ediție și studiu introductiv de pr. lect. dr. Ionuț-Gabriel Nastasă, transliterare, diortosire și tehnoredactare de Cezar Florin Cocuz, Seria „Transcripta”, Editura Doxologia, Iași, 2021.
36. Năstasă, Pr. I., Gabriel, *Pagini din istoria muzicală a Catedralei mitropolitane din Iași (1883-2013)*, Colecția Episteme, ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Doxologia, Iași, 2013.
37. Nikolakopoulos, Konstantin, *Imnografia ortodoxă la început și astăzi. Dicționar de termeni liturgici și imnologici*, Editura Basilica, București, 2015.
38. Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Tipografia proprie, București, 1845.
39. Paul din Alep, *Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia*, studiu introductiv, traducere, note și indici de Ioana Feodorov; cuvânt-înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Editura Academiei Românie, Editura Istros a Muzeului Brăilei, București, Brăila, 2014.
40. Păcurariu, Mircea, *Sfinți daco-români*, Editura Trinitas, Iași, 1994.
41. Păcurariu, Pr. Prof. Dr. Mircea, *Cultura teologică românească: scurtă prezentare istorică*, Editura Basilica, București, 2011.
42. Păcurariu, Pr. Prof. Dr. Mircea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. 1, Editura Trinitas, Iași, 2004.
43. Pennington, Anne E., *Music in Medieval Moldavia, 16th Century*, Musical Publishing House, 1985.
44. Popescu-Pasărea, Ion, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1923.

45. Secară, Constantin, „*Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*”, Editura Muzicală, București, 2006.
46. Sfântul Nicodim Aghioritul, *Eortodromion sau tâlcuire la canoanele sărbătorilor împărătești*, vol. I, introducere, traducere și note de Ilie Stănuș, cuvânt-înainte de Ieromonah Agapie Corbul, Editura Sf. Nectarie, Arad, 2024.
47. Stamatin, Preot, Laurențiu-Nicolae, *Stat și Biserică în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza*, ediție revizuită și adăugită, Editura Crimca, Suceava, 2023.
48. Stathis, Gregorios, *Introduction to Kalophony, the Byzantine „Ars Nova”*, translated and revised by Konstantinos Terzopoulos, Series Studies in Eastern Orthodoxy, Peter Lang AG, Bern, 2014.
49. Ștefan, Arhid. Răzvan-Constantin, *Stihirile dogmatice ale vecerniei sâmbetelor Octoiului: izvoare liturgice și tradiția muzicală (din sec. al XI-lea până în prima jumătate a sec. al XIX-lea)*, Editura Basilica, București, 2014.
50. Teodor, Dan Gh., *Creștinismul la est de Carpați. De la origini și până în secolul al XIV-lea*, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1991.
51. Tsachakis, Arhim. Hrisant, Sfântul Paisie Velickovski – înnoitor al vieții monahale și organizator al slujirii liturgice: influențele operei sale în Biserica Slavă, Greacă și Română, Doxologia, Iași, 2021.
52. Valentina Sandu, Nicolae Gheorghiiță, *Noi istorii ale muzicilor românești. De la vechi manuscrise până la perioada modernă a muzicii românești*, vol. 1, Editura Muzicală, București, 2020.
53. Vasile Vasile, Mănăstirea Neamț – străveche vatră de cultură muzicală, Doxologia, Iași, 2016.
54. Vasile, Vasile, *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. 2, Editura Interprint SRL, București, 1997.
55. Wellesz, Egon, *A history of byzantine music and hymnography*, 2nd edition, revised and enlarged, Clarendon Press, Oxford, 1961.

STUDII ȘI ARTICOLE

1. Alexandrescu, Ozana, „Autori și copiiști ai muzicii de tradiție bizantină în secolele XVII-XVIII”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. VIII, mai 2004, Centrul de Studii Bizantine Iași.
2. Alexandru, Maria, „Calofonia de tradiție bizantină în Școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul”, în *Analele Putnei*, vol. XI, nr. 1, Centrul de Cercetare și Documentare, 2015.
3. Alexandru, Maria, „Calofonia de tradiție bizantină în Școala muzicală de la Putna: Sf. Ioan Cucuzel și Evstatie Protopsaltul”, în: *Analele Putnei*, vol. XI, nr. 1, Centrul de Cercetare și Documentare, 2015.

4. Barbu-Bucur, Sebastian, „Nectarie Schimonahul din chinoviul românesc *Prodromu* – Athos la „100 de ani de la moartea lui”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. II, nr. 1, Centrul de Studii Bizantine Iași, Iași, aprilie 2000.
5. Bălan, Monah Filotheu, „Câteva exegeze în notație hrisantică ale Ieromonahului Macarie din Psaltichia ieromonahului Filothei”, în *Simpozionul international de Muzicologie bizantină: 300 de ani de românire (1713-2013)*, ediția a II-a, 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2013.
6. Bălan, Monahul Filotheu, „Cuvînt înainte”, în Iacov Protopsaltul, Hurmuz Hartofilax, *Doxastar*, tomul I: septembrie-ianuarie, ediție îngrijită de Florin Leonte și Marian Mitu, Editura Scara Psaltic Press, București, 2017.
7. Bălan, Monahul Filotheu, „Istorie a notației psaltice și contribuția românească la cea actuală”, în *Penticostarul paisian*, Editura Sophia, București, 2018.
8. Bălan, Monahul Filotheu, „Istorie a notației psaltice și contribuția românească la cea actuală”, în: *Penticostarul paisian*, Editura Sophia, București, 2018.
9. Bucescu, Pr. Conf. Univ. Dr., Florin, „Sebastian Barbu-Bucur și restituirea *Psaltichiei rumânești*”, în: *Sebastian Barbu-Bucur, octogenar*, ediție îngrijită și adnotată de prof. dr. Constantin Catrina, Editura Semne, București, 2010.
10. Buzera, Alexie Al., „Anton Pann – bazul teoretic și practic sau gramatica metodică. Contribuții”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. 1, nr. 1, Revista Centrului de Studii Bizantine, Iași, aprilie, 1999.
11. Catrina, Prof. Dr. Constantin, „Sebastian Barbu-Bucur, compozitor și interpret de muzică psaltică”, în: *Protopsalți și Manuscrise muzicale de la Mănăstirea Cheia-Teleajen*, Editura SemnE, București, 2013.
12. Chaldaeakes, Achilleas, “‘...old wine in to new bottles...’ The continuity of the Tradition in the Contemporary Composition Practice of Byzantine Music”, în: *Principles of Music Composing: National Romanticism and Contemporary Music. Dedicated to the 100th anniversary of M.K. Čiurlionis’ death. 11th International Music Theory Conference*, October 9-21, 2011, Vilnius, 2011.
13. Chaldæakes, Achilleas, „The figures of composer and chanter in Greek Psaltic Art” în *Composing and Chanting in the Orthodox Church. Proceedings of the second International Conference on Orthodox Church Music*, University of Joensuu, Finland 4-10 June 2007, (Finland) 2009.
14. Chircev, Elena, „Church Music as reflected in the Journal *Biserica Ortodoxă Română* in the second half of the Twentieth Century”, în *Artes. Journal of Musicology*, nr. 21-22, Iași
15. Chircev, Elena, „Influența regimurilor politice asupra creației muzicale psaltice din România, în a doua jumătate a secolului al XX-lea”, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXXV, nr. 1, 2020.

16. Chircev, Elena, „Metoda lui Anton Pann în contextul educației muzicale contemporane, românești și europene”, în *Revista Arta*, vol. 27, nr. 2, Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2018.
17. Chircev, Elena, „Romanian Music of Byzantine Tradition between 1918-2018”, în *Artes*, nr. 19-20, Iași, 2019.
18. Chircev, Elena, „Tradiție și modernitate în creația psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. Sebastian Barbu-Bucur”, în: *Amprente românești în muzica de tradiție bizantină: studii*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
19. Chircev, Elena, „Tradiție și modernitate în creația psaltică actuală. Cântări ale Vecerniei de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur”, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. XXVI, nr. 2, 2011, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2011.
20. Dănilă, Irina Zamfira, „Mărturii despre creația lui Nectarie Protopsaltul și a lui Nectarie Frimu în Ms. 7 de la Biblioteca Mitropoliei Moldovei și Bucovinei din Iași”, în *Artes. Revistă de muzicologie*, vol. 19, Editura Artes, Iași, 2019.
21. Gheorghită, Nicolae, „Cercetările de muzicologie bizantină în România totalitară”, în *Muzica*, nr. 7, 2015.
22. Gordon, Constantin, „Creating Hymnography in Today's Romania: The Office of Saint Brâncoveanu”, în *Creating Liturgically: Hymnography and Music. Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music*, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8-14 June 2015.
23. Gordon, Constantin, „Tradiție în creația imnografică a Bisericii. Slujba Sfinților Brâncoveni”, în *Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă*, 2013-2014, vol. VII, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 2015.
24. Grăjdian, Pr., Vasile, „Cântarea bisericească în concepția lui Ion Popescu Pasărea” în *Cântarea ca teologie: studii și articole de teologie a cântării bisericești*, Editura Univesității „Lucian Blaga” Sibiu, 1998.
25. Haralam, Arhim., Clement, „Sfânta Muceniță Filoftea”, în: *Acta Musicae Byzantinae*, Colecția de cîntări, nr. 2, mai 2005.
26. Ignatenko, Yevgeniya, „Moldavian and Ukrainian-Belarusian Church Chant Traditions: Common Repertoire”, în *Cuviosul Eustatie Protopsaltul și Școala muzicală de la Putna. Studii și articole*, Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Mănăstirea Putna, 2023.
27. Ignatenko, Yevgeniya, „Protopsaltes Evstatie of Putna's Cherubic Song of the plagal of the first mode in Ukrainian and Belarusian musical manuscripts”, în *Cuviosul Eustatie Protopsaltul și Școala muzicală de la Putna. Studii și articole*, Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Mănăstirea Putna, 2023.

28. Liakos, Ioannis, Mazera, Sevi, „Dionysios Foteinos: a Greek melourgos in Romania. Nektarios Vlachos: a Romanian melourgos on Mount Athos. Their enchanted Doxologies”, în *Artes*, vol. 14, Editura *Artes*, 2014.
29. Lingas, Alexander, „Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. VI, Centrul de Studii Bizantine Iași, decembrie 2003.
30. Metz, Franz, „Muzica bisericească și muzica sacră după 1945, în România”, în *Muzica*, vol. 42, nr. 2, 2000.
31. Moisil, Costin, „Despre originea Canonului din Duminica Floriilor «pre glasul cel rumânesc»”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, serie nouă, vol. 2 (46), București, 2008.
32. Moisil, Costin, „Reguli de sintaxă în muzica neo-bizantină: glasul I stihiraric”, în: *Acta Musicae Byzantinae*, vol. III, Centrul de Studii Bizantine, Iași, aprilie 2001.
33. Moisil, Costin, „Schiță a unei metode de transcriere a cântărilor în stilul nou stihiraric”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, serie nouă, vol. 3 (47), București, 2009.
34. Moisil, Costin, „Școala de la Putna: o realitate, două înfățișări”, în *International Musicology Congress, 3rd Edition, 28 to 30 October 2016, Timișoara, Romania*, vol. 1, nr. 3, ed. Veronica Laura Demenescu, Editura Eurostampa, 2016.
35. Ocneanu, Gabriela, „New Results on the Transmission of Filothej's Pripjla”, în Ivan Moody, Maria Takala-Roszczenko, Church, state and nation in Orthodox Church music: proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 8-14 June 2009, Publications of the International Society for Orthodox Church Music no. 3, International Society for Orthodox Church Music, Joensuu, 2010.
36. Ocneanu, Prof. univ. dr., Gabriela, „Pripealele lui Filotei monahul și răspândirea lor în lumea ortodoxă”, în *Artes*, vol. 9–10, 2010.
37. Oprea, Arhid. Dr., Gabriel Constantin, „Școli și reprezentanți în muzica bisericească a Bucureștiului veacului al XIX-lea”, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. XXXI, nr. 1 (2016), Editura MediaMusica, Cluj-Napoca.
38. Pancza, Dávid, „The Filotean Pripěla. Analysis of text and melody”, în *Unity and Variety in Orthodox Music: Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music* (ed. Ivan Moody, Maria Takala-Roszczenko), University of Eastern Finland, The International Society for Orthodox Church Music, Joensuu, 2013.
39. Scurtu, Diac., Codruț-Dumitru, „Aspecte privind paternitatea cântărilor mitropolitului Ioșif Naniescu (1818-1902)”, în Nicolae Gheorghită, Costin Moisil, Daniel Suceava (editori), *Simpozionul Internațional de muzicologie bizantină: 300 de ani de românire (1713-2013)*, ediția a II-a, 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2013.

40. Secară, Constantin, „Particularități stilistice în procesul de românire la Filothei sin Agăi Jipei. Studiu de caz: *Canonul Floriilor*” în *Simpozionul internațional de Muzicologie bizantină: 300 de ani de românire (1713-2013)*, ediția a II-a, 12 decembrie 2013, Editura Universității Naționale de Muzică București, București, 2013.
41. Sîrbu, Adrian, „Elements of language of the kalophonic heirmoi of Macarie the Hieromonk and Visarion the Confessor”, în *Artes*, vol. 25-26, Iași, 2022.
42. Sîrbu, Adrian, „Studiu introductiv”, în Macarie Ieromonahul și alții, *Irmologhion Catavasier*, Seria Didactica, Asociația Culturală Byzantion, Iași, România, 2020.
43. Sîrbu, Adrian, Bălan, Filotheu, „The Sticheron *Ușile pocăinței* after the Gospel of Matin during the Lent period, by Filothei sin Agăi Jipei in the Exegesis of Mihalache Bucureșteanul”, în Laura Vasiliu, Florin Luchian, Loredana Iașeșen, Diana-Beatrice Andron (eds.), *Musical Romania and the Neighbouring Cultures: tradition-influences-identities. Proceedings of the International Musicological Conference, July 4-7, 2013, Iași (Romania)*, vol. 2, PL Academic Research, Frankfurt am Main, 2014.
44. Vasile, Vasile, „Nectarie Frimu, Arhiepiscop de Tripoleos (II)”, în *Muzica*, nr. 2/2009.
45. Vasile, Vasile, „Prolegomena”, în *Stihirarul*, trad. Ierodiacon Ioan Lacoschitiotul, vol. 7, colecția „Buchet muzical athonit”, Editura Evanghelismos, București, 2012.
46. Vasile, Vasile, „Școala lui Nectarie Vlahul”, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. III, Centrul de Studii Bizantine, Iași, aprilie 2001.
47. Vasile, Vasile, „Școala paisiană de muzică bizantină”, în *Antologhion Paisian. Perioada Triodului. Tomul I*, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan, Editura Sophia, București, 2005.

CĂRȚI DE TEORIE A MUZICII PSALTICE

1. Chrysanthos Madytos, Chourmouzos Chartophylax, Konstantinos Terzopoulos, Introduction to the new method of Byzantine Chant Notation. An English translation of Chourmouzos' revision of Chrysanthos' Eisagoge, Psaltic Notes Press, Saint Louis MO, 2012.
2. Chrysanthos of Madytos, *The Great Theory of Music*, transl. by Katy Romanou, The Axion Estin Foundation, New Rochelle, New York, 2010.
3. Ionașcu, Pr. Lect. dr., Stelian, Teoria muzicii psaltice pentru Seminariile Teologice și școlile de cântăreți, Editura Sophia, București, 2006.
4. Konstantinou, Georgios, *Teoria și practica muzicii bisericești*, vol. 1, ediția a II-a, revizuită și adăugită, traducere din limba greacă, exemple muzicale, exemplificări audio (melos) și îngrijire ediție de Adrian Sîrbu, îndrumător traducere Prof. Univ. Dr. Maria Alexandru, Asociația Culturală Byzantion, Iași, 2012.
5. Lungu, Prof., Nicolae, Costea, Pr. Prof., Gr., Croitoru, Prof., I., *Gramatica muzicii bisericești „psaltice”*, f. ed., București, 1997.
6. Macarie Ieromonahul, *Theoretikon*, Viena, 1823.

7. Pann, Anton, Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică, Tipografia proprie, București, 1845.
8. Panțiru, Grigore, *Notația și eburile bizantine*, Editura Grafoart, București, 2021.
9. Popescu-Pasărea, Ion, *Principii de muzică bisericească-orientală*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1923.
10. Severeanu, Nicolae, *Curs elementar de muzică orientală (bisericească)*, Tipografia Alessandru Georgescu, Buzău, 1900.
11. Truță, Prof. Protopsalt, Laurențiu, Theoretikon: Suport de curs online teoretic și practic de muzică psaltică unit cu Antologhion – Repertoriu de bază al cântărilor de la strănă și Podoabiile cu aplicații în Metrica Bizantină, vol. 1, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2020.
12. Zmeu, Ioan, *Extract din teoria muzicii ecclesiastice*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1903

COLECȚII DE CÂNTĂRI

1. *** Buchet muzical de paraclise: către Preasfânta Născătoare de Dumnezeu și alți sfinți ai bisericii, Editura Accent Print, Suceava, 2009.
2. *** *Calofonicon paisian. Irmologhion Calofonicon Paisian. Kratimi Calofonice sec. XIV-XVII. Rânduiala paisiană a bramului*, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan de la Mănăstirea Sfinților Arhangheli Petru-Vodă, Neamț, Editura Sophia, București, 2023.
3. *** *Canoane pe cele 8 glasuri la Cuviosul Ioan Iacob de la Neamț*, colecția „În metrică bisericească”, Editura Isihia, București, 2023
4. *** *Cântări din slujba Sfintei Cuvioase Parascheva de la Iași: antologie psaltică*, ediție îngrijită de Arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2017.
5. *** *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie – Antologie psaltică*, coord. Arhim. Clement Haralam și Cezar Florin Cocuz, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2018.
6. *** *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești*, ediție revăzută și adăugită, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013.
7. *** *Noul Idiomelar*, colecție întocmită, revizuită și completată de Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015.
8. *** *Rânduiala Slujbei și Paraclisului sfinților slăviților de-Dumnezeu-încununărilor Voievozi și Mucenici Brâncoveni: Ioan Constantin Voievod, Constantin, Ștefan, Radu și Matei, cu carii împreună se prăznuiește și sfetnicul Ianache Văcărescu: a cărora pomenire o facem la 16 August*, Editura Chilia Sfântului Ipatie, București, 2023.
9. *** *Slujba Celui întru Sfinți Părintelui nostru Ioan Maximovici, arhiepiscopul Shanghaiului și apoi al Europei și Americii apusene, făcătorul de minuni, a căruia pomenire o facem la 2*

- iulie, trad. diac. Constantin Cornei Coman, Mănăstirea Sfântului Acoperământ al Născătoare-de-Dumnezeu, Les Sciernes d'Albeuve-Elveția, 2022.
10. *** *Slujba și Paraclisul Cuvioasei Maicii Noastre Elisabeta, Făcătoarea-de-minuni: 24 aprilie*, colecția „În metrică bisericească”, seria „Psaltica”, vol. 3, Editura Isihia, București, 2025.
 11. *** *Slujba și Paraclisul Cuviosului și de Dumnezeu Purtătorului Părintelui nostru Porfirie Cavescolivitul*, colecția „În metrică bizantină”, Editura Bonifaciu, Bacău, 2022.
 12. *** *Slujba și Paraclisul Sfintei Marii și Slăvitei Mucenițe Varvara*, colecția „În metrică bisericească”, Editura Byzanticons Art, 2023.
 13. *** *Slujba și Paraclisul Sfintei Slăvite Mari Mucenițe Marina*, colecția „În metrică bisericească”, Editura Isihia, București, 2024.
 14. *** *Slujba, Paraclisul și Acatistul Cuviosului și de Dumnezeu Purtătorului Părintelui nostru Efrem Katunakiotul*, colecția „În metrică bisericească”, ediție îngrijită de Sfânta Mănăstire Diaconești, Editura Bonifaciu, Bacău, 2022.
 15. *** *Stihirarul*, Colecția „Buchet Muzical Athonit”, vol. 7, trad. Ierodiacon Ioan Lacoschiotul, Editura Evanghelismos, București, 2007.
 16. *** *Triodul Paisian. 1. Pînă la Duminica Floriilor*. Cuprinzînd cîntări psaltice, traduse, alcătuite și exghisite de sfinții părinți paisieni Iosif Monahul, Macarie Ieromonahul, Visarion Ieromonahul, Calinic Ieromonahul și de alți cuvioși părinți care au viețuit în obștile paisiene, ediție îngrijită de monahul Filotheu Bălan de la Mănăstirea Sfinților Arhangheli Petru-Vodă, Neamț, Editura Sophia, București, 2024.
 17. Alexandru, Pr., Cristian, *Slujba Sfântului Ioan Rusul*, Editura Bonifaciu, 2019.
 18. Arhim. Clement Haralam, Cezar Florin Cocuz, *Florilegiu de cîntări calofonice și alese*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2021.
 19. Barbu-Bucur, Arhid. Sebastian, *Cîntări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie*, Editura Cuvântul Vieții a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, București, 2009.
 20. Barbu-Bucur, Arhid., Sebastian, *Cîntări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. 1, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013.
 21. Barbu-Bucur, Arhid., Sebastian, *Cîntări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. 2, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013.
 22. Barbu-Bucur, Arhid., Sebastian, *Cîntări la Vecernia și Utrenia Sfinților Români*, vol. 3, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014.
 23. Bercaru, Diac., Gabriel-Nicușor, Protopsalt Ion Popescu-Pasărea, *Slujba Sfântului Ierarh Spiridon al Trimitundei, făcătorul de minuni (pe notație psaltică)*, volum coordonat de Pr. dr. Gabriel-Ionuț Corduneanu și Pr. dr. Vlăduț-Iulian Roșu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024.
 24. Cernătescu, Cătălin, *Cîntări la Vecernia și Utrenia Sfântului Ierarh Andrei Șaguna*, Mitropolia Transilvaniei, Editura Didahia Severin, Drobeta-Turnu Severin, 2013.

25. Cocuz, Cezar Florin, *Cântări din slujba Sfântului Cuvios Simeon Noul Teolog (pe notație psaltică)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2022.
26. Cocuz, Cezar Florin, *Paraclisul și Acatistul Sfântului Sava cel Sfințit*, Editura Doxologia, Iași, 2015.
27. Cocuz, Cezar Florin, *Paraclisul și Acatistul Sfinților Trei Ierarhi*, Editura Doxologia, Iași, 2012.
28. Cocuz, Cezar Florin, *Slujba mutării moaștelor Sfântului Ierarh Nectarie din Eghina*, Editura Doxologia, Iași, 2013.
29. Cocuz, Cezar Florin, *Slujba Sfântului Ierarh Andrei Criteanul*, Editura Doxologia, 2023.
30. Cocuz, Cezar Florin, *Slujba Sfântului Neofit Zăvorâtul din Cipru*, Editura Doxologia, Iași, 2016.
31. Cocuz, Cezar Florin, *Slujba Sfintei Mironosițe Maria Magdalena*, Editura Doxologia, Iași, 2015.
32. Ghelasie Basarabeanu, *Doxastar*, colecția „Izvoare ale Muzicii Românești”, vol. XI C, cântări adunate, transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de arhid. Sebastian Barbu-Bucur și pr. Ion Isăroiu, Editura Muzicală, București, 2006.
33. Ghenadie, Arhiereul, *Albina Muzicală*, Tipografia Toma Teodorescu, 1875.
34. Gherasim Monahul, *Slujba Sfântului Slăvitului Sfințitului-Mucenic Ipatie al Gangrelor, făcătorul de minuni, pomenit la 31 martie*, alcătuită de pururea-pomenitul Gherasim Monahul Micraghiannanitul, imnograful Bisericii Mari a lui Hristos, trad. diac. Constantin Cornel Coman, Editura Chilia Sfântului Ipatie, București, 2023.
35. Grigoraș, Arhidiacon Alexandru, *Slujba Sfântului Ierarh Iosif cel Milostiv*, Mitropolitul Moldovei, Editura Doxologia, Iași, 2018.
36. Haralam, Arhim., Clement, Cezar Florin Cocuz, *Cântări din slujbele Sf. Cuvios Dimitrie cel Nou, ocrotitorul Bucureștilor*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024.
37. Popescu-Pasărea, Ion, *Noul Idiomelar*, Tipografia Cărților Bisericești, București, 1933.
38. Iordănescu, Amfilohie, *Noul Doxastar*, volumul I, Colecții Muzicale Bizantine Inedite, studiu introductiv Mariu-Nicolae Șerban, coordonatori științifici prof. univ. dr. habil. Nicolae Gheorghită și CS III dr. Cătălin Cernătescu, ediție facsimil îngrijită de George Matei, George Antoneac, Dragan Olariu și Mihai Dobre, Editura Universității de Muzică București, 2023.
39. Iordănescu, Amfilohie, *Noul Doxastar*, volumul II, Colecții Muzicale Bizantine Inedite, coordonatori științifici prof. univ. dr. habil. Nicolae Gheorghită și CS III dr. Cătălin Cernătescu, ediție facsimil îngrijită de George Matei, George Antoneac, Dragan Olariu și Mihai Dobre, Editura Universității de Muzică București, 2023.
40. Lungu, Nicolae, Croitoru, Ion, Costea, Pr. Grigore, *Anastasimatarul uniformizat. II Utrenierul*, ed. a III-a, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2004.

41. Marinescu, Arhid., Cosmin-Vlăduț, *Slujba Sfintei Mari Mucenițe Chiriachi: pe notație psaltică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2024.
42. Mazilița, Arhid. Adrian Cristian, *Vecernia și Utrenia Adormirii Sfintei Ana, mama Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*, Editura Didahia Severin, Drobeta Turnu Severin, 2014.
43. Moldoveanu, Pr. Prof. Univ. Dr., Nicu, *Cântări din slujba Sfântului Ierarh Luca, arhiepiscopul Crimeei*, melodii psaltice pe ambele notații muzicale de Pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015.
44. Moldoveanu, Pr. Prof. Univ. Dr., Nicu, *Slujba Sfântului Ierarh Ghe拉斯ie de la Râmneț (pe dublă notație)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2015.
45. Moldoveanu, Pr. Prof. Univ. Dr., Nicu, *Slujba Sfinților Martiri Brâncoveni (pe dublă notație)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2014.
46. Pann, Anton, *Noul Doxastar*, tomul I, Tipografia Pitarului Konst. Pepcovici, București, 1841.
47. Suceveanu, Dimitrie, *Idiomelar. Tomul I (septembrie-decembrie)*, ed. Îngrijită de Ierom. Ioan Butnariu, Chilia Buna-Vestire, Schitul Sfântul Dimitrie-Lacu, Sfântul Munte Athos, Editura Magic Print, Onești, 2023.
48. Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul I (septembrie-decembrie)*, Colecția Biblioteca Paisiană, Seria Antologie Psaltică 1, ediție îngrijită și prefată de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Iași, 2022.
49. Visarion Ieromonahul, *Stihirarul. Tomul II (ianuarie-august)*, Colecția „Biblioteca Paisiană”, seria „Antologia psaltică 2”, ediție îngrijită de Gabriel Duca, Editura Doxologia, Iași, 2013.
50. Πέτρος Εφέσιος, *Νέον Αναστασιματάριον*, Βουκουρεστίου, 1820.

WEBGRAFIE

1. <https://disk.yandex.com/d/fyq5Vd4t2dImbA>
2. <https://disk.yandex.com/d/fyq5Vd4t2dImbA/Octoih>

ANEXE

ANEXA 1. TABEL CU CÂNTĂRILE DIN CELE TREI VOLUME - ARHID. SEBASTIAN BARBU-BUCUR (pe glasuri)

GLASUL I							
Nr. Vo-lum	Slujba sfântului	Mo-ment	Stihiri	Nr. Sti-hiri	Podobie	Pagini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Vecer-nia mică	Troparul sfântului	1		19	Indicația <i>tutti</i>
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Vecer-nia mare	Stihirile Indictionului	3	Ceea ce ești bucuria	20-22	Stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Vecer-nia mare	Theotokia Indictionului (li-tie)	1		34	
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Vecer-nia mare	Stihirile Stihoavnei (indic-tion)	2		34-36	Stih+stihiră...ale lui Ioan Monahul
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		47-48	Stihuri+stihiri
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri	2		49-50	Stihuri+stihiri + Aliluia
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecer-nia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ceea ce ești bucuria	72-75	stih+stihiră (am scris obs. Pe foaie)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecer-nia mare	Stihiri Stihoavnă	4	Ceea ce ești bucuria	99-101	doar stihirile
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedea I	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	105	doar stihira
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		109-110	Stihuri+stihiri

1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri. Aliluia	2		110-112	de Dimitrie Suceveanu
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Stihiri Laude...a Praznicului	3	O, preamărită minune	123-125	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Stihiri Litie	3		149-151	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Mărimuri (Înălțării Sf. Cruci)	2		160-162	de Dimitrie Suceveanu
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri+Aliluia	2		162-164	de Dimitrie Suceveanu
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Sedealna III. Și acum a Praznicului	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	164-165	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Stihiri Laude...a Sfântului	3	Ceea ce ești bucuria	172-174	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mică	Troparul sfântului	1	Prealăudaților mucenici...	195	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mică	Troparul Născătoarei (Învierii)	1	Gavriil zicând ție...	196-197	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	3	Prealăudaților mucenici...	197-200	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		230	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Sedealna I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	278-279	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		281-283	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri. Aliluia	2		283-284	de Dimitrie Suceveanu
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4	Ceea ce ești bucuria	295-298	

1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3		316-318	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Sedea I	2		324-325	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		325-327	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri. Aliluia	2		327-328	de Dimitrie Suceveanu. Ultimul <i>Aliluia</i> este o prelucrare
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	6		336-341	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mică	Troparul sfântului	1		353-354	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	4	Prealăudaților mucenici...	354-357	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Sedea I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	365-366	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Mărimuri	2		368-370	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri. Aliluia	2		370-372	de Dimitrie Suceveanu. Ultimul <i>Aliluia</i> este o prelucrare
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		406-407	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Prealăudaților mucenici...	410-412	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Sedea I	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	416-417	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		420-421	

1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum....mărimuri. Aliluia	2		370-372	de Dimitrie Suceveanu
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ceea ce ești bucuria	443-445	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Înainteprăznuiirii	3	Ceea ce ești bucuria	451-452	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	3		459-463	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Sedea I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	471-473	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum a Înainteprăznuiirii (cânt. a III-a)	1	Piatra fiind pecetluită	481-482	stihuri+stihiră
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Stihirile Înainteprăznuiirii de la Laude	3	Ceea ce ești bucuria	485-486	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	3		504-508	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Sedea I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	519-521	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Mărimuri+Aliluia	2		523-525	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4	Ceea ce ești bucuria	532-535	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		30-31	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Prealăudaților mucenici...	33-35	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Sedea I	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	38	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		43-44	

2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	44-45	și acum a Învierii?
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Condac (cânt. a III-a)	1		46-47	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	2		74-77	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Polieleu „Robii Domnului”	1		88-89	de Emanoil Zmeu
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		89-91	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	3		98-100	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Sedeauna I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	130-131	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		133-134	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Kekragariei	4	Prealăudaților mucenici...	155-158	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Sedeauna I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	170-171	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		173-174	
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Slavă Sedeauna I	1	Piatra fiind pecetluită	203-204	
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Mărimuri	2		205-206	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Prealăudaților mucenici...	223-226	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mică	Troparul Ierarhului. Și acum a Învierii	2		230-232	Tropar sf. de A. Uncu, Și acum: <i>Gavriil zicând...</i>
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	3	însuși glasul	243-246	

2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	SedeaIIa II	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	257-258	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Mărimuri	2		258-260	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ceea ce ești bucuria	278-279	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	4	însuși glasul	294-297	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Mărimuri	2		309-311	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	4	Prealăudaților mucenici...	340-343	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	SedeaIIa I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	354-355	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Mărimuri	2		357-358	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ceea ce ești bucuria	375-376	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	3	O, preamărită minune	383-387	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1	însuși glasul	392-393	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Mărimuri	2		407-408	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum...mărimuri. Aliluia	2		408-410	de Dimitrie Suceveanu. Ultimul <i>Aliluia</i> este o prelucrare
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	SedeaIIa după Polieleu	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	410-412	

2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mă- rului (25 aprilie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4	Ceea ce ești bucuria	418-420	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecer- nia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Prealăudaților muce- nici...	446-448	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Stihirile Laudelor	2	Prealăudaților muce- nici...	459-461	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	alte stihiri	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	461-463	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecer- nia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ceea ce ești bucuria	473-474	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecer- nia mare	Stihira Litiei	3		486-488	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Sedea I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	496-497	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Stihiri Laude	3	Prealăudaților muce- nici...	508-510	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecer- nia mică	Doxastikia. Theotokia Kek- ragariilor	1		17-18	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Mărimuri	2		38-39	
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Vecer- nia mică	Slava Kekragariei	1		63-66	
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Vecer- nia mică	Stihiri Stihoavnă	4		66-68	
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Vecer- nia mică	Troparul Învierii	1		70-71	
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Vecer- nia mare	Stihirile Kekragariilor. Slavă	7		71-80	
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Vecer- nia mare	Stihirile Litiei	2		81-83	

3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Vecernia mare	Slava Stihoavnei. Și acum (a Învierii)	2		86-89	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Vecernia mare	Troparul sfinților români (altul)	1		90-91	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Mărimuri	2		91-93	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Sedelnele Sfinților după Polieleu	3		94-96	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4		103-108	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3	Ceea ce ești bucuria	118-120	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Kekragariei	4	Ceea ce ești bucuria	128-129	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	2		132-134	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Sedea I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	143-144	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Mărimuri	2		146-148	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1	Ceea ce ești bucuria	152-153	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	7		167-172	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Mărimuri	2		184-185	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	Troparul sfântului	1		217	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei. Slavă...	4		224-228	

3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Mărimuri	2		234-235	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Condacul (cânt. a VI-a)	1		242-243	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecer- nia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Prealăudaților muce- nici...	256-259	Recitativele stihurilor sunt scrise pe larg...
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecer- nia mare	Stihirile Litiei	3		276-279	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Sedea I	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	288	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Sedea II	2	Ceata îngerească...	290-291	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecer- nia mică	Troparul Cuviosului	1		315	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Sedea I	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	331-332	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Mărimuri	2		335-336	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecer- nia mică	Troparul Cuviosului	1		363	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Mărimuri	2		380	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Mărimuri	2		416-417	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 au- gust)	Utrenie	Sedea I	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	466-467	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 au- gust)	Utrenie	Mărimuri	2		468-469	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecer- nia mică	Troparul ierarhului	1		495	

3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Kekragariei (a sf.)	4	Prealăudaților muce-nici...	499-503	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Sedealna I Slavă. Și acum (în-săși podobia)	2	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	513-515	Și acum: Mormântul Tău...
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Mărimuri	2		518-519	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Sedealna după Polieleu. Și acum (însăși podobia)	2	Ceea ce ești bucuria	519-520	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Sedealna Proorocului (cânt. a VI-a)	1	Mormântul Tău, Mântuitorule (II, di)	523	

GLASUL II							
Nr. Vo-lum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pa-gini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3		17-18	stih+stihiră (di)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum a Stihoavnei	1		18	stih+stihiră (di)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mică	Troparul Indictionului	1		19-20	di
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Cuv. Dionisie	4		25-29	stih+stihiră (di)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Idiomela Cuv. Litie	1		32	di
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei (indiction)	2		36-38	Stih+stihiră...ale lui Ciprian
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		54-55	stih+stihiră (di)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Condacul Indictionului	1		56-57	di

1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Theotokia Kekragariei	1		76-77	stih+stihiră (di)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Theotokia Stichoavnei	1		81-82	stih+stihiră (di)...a Praznicului
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Alt tropar Cuvios	1		82-83	di
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Troparul Praznicului	1		83	di
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Stihira Cuviosului (litie)	1		95-96	di
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Troparul Sf. Păr. Ioachim și Ana	1		104	di
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		115-116	di
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Luminânda Cuviosului	1		120-121	di
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Luminânda...Și acum...a Praznicului	1		122	di
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile stichoavnei	3	Casa Efratului (pa, VI)	138-139	pa
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum...a Praznicului	1	Casa Efratului (pa, VI)	138	pa
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		166-167	di
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stichoavnei	3	Casa Efratului (pa, VI)	191-192	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	2	Casa Efratului (pa, VI)	192-194	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stichoavnei	3	Cu ce cununi de la-ude...	216-219	stih+stihiră (di)

1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		235-236	stih+stihiră (di)
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Slavă și acum Luminândă	1		240-241	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	2	Cu ce cununi de laude...	241-243	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mică	Slava Kekragariei	1		257-258	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mică	Și acum...	1	Casa Efratului (pa, VI)	258-259	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei	3	Casa Efratului (pa, VI)	259-260	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	2	Casa Efratului (pa, VI)	260-261	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4		262-267	stih+stihiră (di)
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		288-289	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum	2		299-300	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	4		312-314	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Sedea I	2		322-324	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		331	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Luminânda	2		335-336	di
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei	3	Casa Efratului (pa, VI)	351-352	pa

1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	2		352-353	di
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		358-359	di
	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum. Stihioavnă	2		363-365	di
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		373-374	di
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihioavnei. Slavă Și Acum	4	Casa Efratului (pa, VI)	394-396	pa
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		428-429	di
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Luminânda. Slavă. Și acum	2		431-432	di
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mică	Slava Kekragariei	1		445-456	di
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihioavnei. Slavă Și Acum	5	Casa Efratului (pa, VI)	447-449	pa
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihioavnei	3	Când de pe lemn...	465-468	di
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		478-479	di
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Luminânda	2	leghetos? Greșeală de tipar...?!	483-484	?
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2	di	528-529	Stihira după Ev. este slava de la Litie
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Condacul de la canon	1		529	di
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Luminânda	1	Cu Duhul în Biserică...	530	

1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum	2	Femei, auziți glas...	530-532	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei. Slavă Și Acum	5	Casa Efratului (pa, VI)	17-20	pa
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mică	Alt tropar Cuvios	1		20-21	di
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Altă stihiră Litie	1		77-78	di
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		93-94	di
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		123-124	în original este notat gl. I
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		137	di
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	3	Când de pe lemn...(VI, pa)	140-143	pa
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		160-161	di
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		176-177	di
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		207-208	di
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Luminânda	1		211	di
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mică	Doxastika.Theotokia Kekragarie	2		226-228	di
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei. Slavă Și Acum	4	Casa Efratului (pa, VI)	228-230	pa
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		262-263	di
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		313-314	di

2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	3		317-320	di
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		345-356	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		361-362	di
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mică	Doxastika.Theotokia Kekragarie	2		376-379	di
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei. Slavă Și Acum	5	Casa Efratului (pa, VI)	379-381	pa
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Stihovnei	3	Când de pe lemn...	396-399	di
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		412-413	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mică	Slava Stihovnei	1		434-435	di
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		454-455	di
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei. Slavă Și Acum	4	Casa Efratului (pa, VI)	477-479	pa
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4	Cu ce cununi de laude...	480-484	di
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		501-502	di
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mică	Troparul Mucenicilor. Și acum (Învierii)	2		20-21	Și acum: Taina cea din veac... (gl. IV?)
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Stihovnei. Slavă	4	Casa Efratului (pa, VI)	31-33	pa
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		42-43	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Luminânda	2	Femei, auziți glas...	45-46	

3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Vecernia mică	Slavă Stihovnei	1		68-69	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Vecernia mică	Și acum...	1	Casa Efratului (pa, VI)	69-70	pa
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50 (Învierii)	2		96-97	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Luminânda	3		101-103	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Alt tropar	1		122	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		150-151	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Luminânda	3	Femei, auziți glas...	153-154	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Slavă. Și acum. Laude	2		158-159	Și acum: Toată nădejdea...
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		186-187	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Luminânda	2	Femei, auziți glas...		
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	Și acum...(a Brâului) Kekragarii	1		212-213	di
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1		218-220	di
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Și acum (a Brâului) Litie	1		223-224	di
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Alt tropar	1		230	di
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		238-239	di

3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Luminânda	2		243-244	Și acum...a Brâului...
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mică	Slava Kekragariei	1		259-260	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mică	și acum...	1	Casa Efratului (pa, VI)	260-261	pa
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei. Slavă Și Acum	4	Casa Efratului (pa, VI)	261-263	pa
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		293-294	di
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4		298-301	di
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei. Slavă Și Acum	4	Casa Efratului (pa, VI)	313-314	pa
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	1		322-323	di
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		338	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Stihirile Litiei. Slavă. Și acum...	6		369-373	Și acum...a Înainteprăznuirii...
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		382-383	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		418-419	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Luminânda	1		421	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mică	Stihirile Stihovnei. Slavă Și Acum	5	Casa Efratului (pa, VI)	437-439	Și acum...a Adormirii...
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei...Praznicului	3	Cu ce cununi de laude...	440-443	

3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Stihirile Sfinților	5		443-449	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	3		452-455	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		471	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Luminânda	2	Cu ucenicii să ne suim	474-476	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei. Slavă Și Acum	4	Casa Efratului (pa, VI)	492-494	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mică	Troparul Sf. Ioan Botezătorul	1		494-495	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		504-505	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Și acum...Stihoavnă	1	di ca de la pa, ftoara gl. VI	511-512	Casa Efratului (pa, VI)???
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Slavă. Și acum după Ps. 50	2		520-521	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Luminânda Praznicului	1	Cu ucenicii să ne suim	526-527	

GLASUL III							
Nr. Volum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pa-gini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Condacul Cuviosului (ca-non)	1	Să se veselească cele cerești...	58	ga
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedea I. Și acum...a Praznicului	1	Fecioara astăzi	106	ga
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Condacul Cuviosului (ca-non)	1		120	ga

1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Slavă Luminânda...a Sf. Păr.Ioachim și Ana	1	Cercetatu-ne-ai pe noi...	121-122	ga
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Sedea I+Slavă+Și acum (însăși podobia)	3	De frumusețea	223-226	Podobia după Macarie Ieromonahul
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Sedea III	1	De frumusețea	231	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mică	Troparul Sfântului	1			
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Luminânda	1	Pe vasele lumini-lor...	294	Notă de subsol: Gherasim, ep. Romanului, <i>Sobornicariu</i> (1914)
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Și acum. Luminânda	1	Cu ucenicii să ne suim...	294-295	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4		306-310	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Troparul Ierahului	1		321	ga (greșeală de tipar: glasul VIII ni)
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Condacul Cuviosului (canon)	1	Fecioara astăzi	334-335	ga
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Sedea II	1	Să se veselească cele cerești...	367	ga
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Și acum	1	De frumusețea	367-368	Însăși podobia
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Luminânda	1	Cămara Ta, Mântuitorule		
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mică	Troparul Sfântului	1		450	ga
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Condacul Cuviosului (canon)	1	Fecioara astăzi	482-483	ga
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum. Stihioavnă	2		514-517	ga

1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Sedea II	2	Pentru mărturisirea...	521-523	ga
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Luminânda	1	Cercetatu-ne-ai pe noi...	47-48	ga
2	Sf. Mc. Filoftea (7 decembrie)	Utrenie	Sedea II. Slavă. Și acum însăși Podobia	2	De frumusețea	86-87	Podobia după Macarie Ieromonahul
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Luminânda	1	Cercetatu-ne-ai pe noi...	140	ga
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Condacul Cuviosului (canon)	1	Fecioara astăzi	180	transpus la cvartă descendentă (ni, în loc de ga)
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Luminânda	3	Cercetatu-ne-ai pe noi...	265-267	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3		281-283	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Slavă. Alt tropar, Și acum...	2		285-286	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Condacul Cuviosului (canon)	1	Fecioara astăzi	316	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Luminânda	2	Cu trupul adormind...	316-317	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Sedea II. Slavă. Și acum însăși Podobia	2	De frumusețea	355-357	Podobia după Macarie Ieromonahul
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Luminânda	2		365-367	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Sedea II. Slavă. Și acum însăși Podobia	2	De frumusețea	405-407	Podobia după Macarie Ieromonahul
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Luminânda	2	Cercetatu-ne-ai pe noi...	416-417	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariei	4	Să se veselească cele cerești...	427-430	

2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu	1	Fecioara astăzi	453-454	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Luminânda	1	Cercetatu-ne-ai pe noi...	459	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Sedeauna II. Slavă. Și acum însăși Podobia	2	De frumusețea	497-499	Podobia după Victor Ojog și Pasărea
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Luminânda	2	Cu trupul adormind...	507-508	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3	Crucii Tale ne închinăm	18-20	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum. Stihoavnă	1		20	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu	1	De frumusețea	39-40	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Alt tropar	1			
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum. Litie	2		136-138	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedeauna I	1	Pentru mărturisirea...	231	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu	2	Pentru mărturisirea...	291-292	ga
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mică	Troparul Sf. Brâncoveni	1		439-440	ga
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Luminânda. Slavă. Și acum a Ierarhului	2	Cercetatu-ne-ai pe noi...	527-528	ga

GLASUL IV							
Nr. Vo-lum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pa-gini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Ca pe un viteaz (leghetos)	13-15	
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Sedealna III (Cuv. Dionisie)	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	50-52	stih+stihiră... (și acum Indiction)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Antifonul întâi	4	leghetos	52-53	stih+stihiră... <i>anastasime</i>
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	53-54	
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Sedealna Cuviosului (canon)	1	Dat-ai semn...(leghetos)	57	
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Theotokia sedelnei (canon)	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI)	57-58	
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Luminânde	3	Cu ucenicii să ne suim...(baza vu, ftoza gl. II)	59-61	Indiction. Cuvios. A Născătoarei
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 sep-tembrie)	Utrenie	Laude	4	Ca pe un viteaz	61-63	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Stihiri Stihoavnă	3	Cel ce a fost chemat de sus...(leghetos)	77-79	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Părin. Ioachim și Ana	2	Dat-ai semn...(leghetos)	87-89	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedealna II. Și acum...a Praznicului	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	108	
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	114-115	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Sedealna I a Sfântului. Și acum a Praznicului	2	Arătatu-te-ai astăzi lumii...(vu)	157-158	

1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Sedealna II a Sfântului. Și acum a Praznicului	2	Degrad ne întâmpină pe noi...(II, di)	158-160	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	165	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Sedealna Sfântului (canon). Și acum...praznic	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	168-170	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Ca pe un viteaz (leghetos)	183-186	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Sfântului (Litie)	2		207-209	vu
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Sedealna II+Slavă+Și acum (însăși podobia)	3	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	226-229	Podobia după Macarie Ieromonahul
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	234-235	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ca pe un viteaz (leghetos)	255-257	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Sedealna II+Slavă. Și acum (însăși podobia)	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	279-281	Podobia după Macarie Ieromonahul
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	287-288	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Sedealna III	2	leghetos	329-330	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	330	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Dat-ai semn...(leghetos)	348-350	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	1		350	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3		361-363	vu

1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Sedea III	2	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	372-373	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	373	
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Și acum. Luminândă	1	Femei, auziți glas... (II, di)	379-380	di
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Stihirile Laudei	4		380-382	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mică	Troparul Sfântului. Și acum a Învierii	2		396-398	Și acum: Taina cea din veac...
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Sedea II. Slavă. Și acum (însăși Podobia)	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	418-420	Podobia după Macarie Ieromonahul
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Sedea III	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	424-425	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	427	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mică	Theotokia kekragariei...a Înainteprăznuirii	1	leghetos	446-447	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mică	Troparul Înainteprăznuirii	1	II, di	450-451	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Cuviosului	3	Cel ce a fost chemat de sus...(leghetos)	453-457	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Și acum...Litie	1	leghetos	464-465	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Sedea II	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	473-475	pa
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	477	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Sedea Sfântului (Cânt. a III-a)	1	Degrad ne întâmpină pe noi...(leghetos)	480-481	vu

1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Alte Stihiri ale Sfântului Lavode	3	leghetos	487-489	vu
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	3	Cel ce a fost chemat de sus...(leghetos)	497-501	vu
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum	2	leghetos	501-504	vu
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Troparul Sfântului. Și acum a Învierii	2	di	517-518	Și acum: Taina cea din veac...
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	528	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Dat-ai semn...(leghetos)	14-15	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	2	leghetos	16-17	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Kekragariei	4	Ca pre un viteaz...(leghetos)	25-28	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum (însăși podobia). Sedealna II	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	41-43	însăși podobia după Pașărea
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4	leghetos	48-51	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Sedealna I. Slavă. Și acum (însăși podobia).	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	84-86	însăși podobia după Macarie
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Luminânda. Slavă. Și acum	3	II, di	96-98	di
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	4	Dat-ai semn...(leghetos)	117-120	vu
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mare	Troparul Ierarhului (de obște)	1	II, di	129	di
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Sedealna II	2	Degrab ne întâmpină pe noi...(II, di)	131-132	di

2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Prochimen+Toată Suflarea	2	leghetos	136-137	vu
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Ca pre un viteaz...(leghetos)	163-165	vu
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu	2	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	174-175	Greșeală de tipar la mărturie
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Prochimen+Toată Suflarea	2	leghetos	176	vu
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Sedealnă (cânt. a III-a)	1	II, di	178-179	di
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Luminânda. Slavă. Și acum	2	Femei, auziți glas... (II, di)	180-181	di
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Vecernia mare	Stihirie Ier. Kekragarie	5	leghetos	193-197	vu
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Vecernia mare	Doxastikia Stihoavnei	1	leghetos	201-202	vu
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Vecernia mare	Troparul Ierarhului	1	II, di	202-203	di
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Slavă Sedealna II	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	204-205	di
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Sedealna (cânt. a III-a)	1		209-210	di
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	4	Ca pre un viteaz...(leghetos)	232-237	vu
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	alte stihiri	4	Dat-ai semn...(leghetos)	237-241	vu
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu	2	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	260-261	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Prochimen+Toată Suflarea	2	leghetos	261-262	

2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Troparul Sfântului	1	II, di	284-285	di
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Sedealna I. Slavă. Și acum (însăși podobia).	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	305-307	însăși podobia după Pașărea
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Sedealna II. Slavă. Și acum (a Învierii)	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	307-309	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	312-313	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Dat-ai semn...(leghetos)	329-331	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mică	Tropar. Alt tropar	2	II, di	338-339	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu. Și acum însăși Podobia	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	358-359	însăși podobia după Pașărea
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Prochimen+Toată Suflarea	2	leghetos	360-361	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Stihiri Laude. Slavă. Și acum	5	Ca pre un viteaz...(leghetos)	367-369	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	412	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3	Dat-ai semn...(leghetos)	431-434	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mică	Troparul Sfântului	1	II, di	435-436	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	3	Ca pre un viteaz...(leghetos)	442-444	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mare	Troparul Sf. Ier. Epifanie și Gherman	1	II, di	450	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Sedealna I	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	451-452	greșeală de tipar ce indică gl. I

2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românu (12 mai)	Utrenie	Sedea I	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	452-453	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românu (12 mai)	Utrenie	Condacul Mucenicului (cânt. a III-a)	1	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	457	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mică	Și acum Kekragare	1	leghetos	476-477	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mică	Troparul	1	II, di	479-480	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Ca pre un viteaz...(leghetos)	491-494	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Sedea după Polieleu. Și acum însăși Podobia	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	499-501	Podobia după Victor Ojog
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Condacul Mucenicului (cânt. a III-a)	1	Cel ce Te-ai înălțat pe cruce... (II, di)	506	di
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Slavă. Și acum Laude	2	II, di	510-512	Și acum: Toată nădejdea...
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1	leghetos	26-27	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Sedea I	3	Degrad ne întâmpină pe noi (II, di)	34-36	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Sedea II	1	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	36	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Sedea III. Slavă	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	40-41	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Sedea III. Și acum	1	Cel ce Te-ai înălțat pe cruce... (II, di)	41	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Prochimen+Toată Suflarea	2	leghetos	41-42	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusali)	Utrenie	Sedea (cânt. a III-a)	3	leghetos	98-100	

3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Dat-ai semn...(leghetos)	113-116	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Troparul Ierarhului (de obște)	1	II, di	121-122	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	1	II, di	123-124	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	4	Ca pre un viteaz...(leghetos)	124-128	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Litiei	3	leghetos	134-136	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Sedealna II. Slavă. Și acum (însăși podobia).	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	144-145	însăși podobia după Pa-sărea
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4	Ca pre un viteaz...(leghetos)	155-158	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Stihira Litiei. Slavă. Și acum	3	leghetos	173-176	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Sedealna I. Slavă. Și acum (însăși podobia).	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	181-182	însăși podobia după Pa-sărea
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Sedealna II	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	182-184	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	4	leghetos	191-194	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Dat-ai semn...(leghetos)	209-210	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	Slava...	1	leghetos	211	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3	Ca pre un viteaz...(leghetos)	213-215	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	slavă...și acum	2	leghetos	215-217	

3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Și acum...(a Brâului) Stihioavnă	1	leghetos	228-229	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedealna I. Slavă. Și acum...(a Brâului)	1	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	232	greșeală de tipar mărturie?
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedealna 2	1	Pentru mărturisirea...? (II, di)	232-233	greșeală podobie?
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedealna II. Slavă. Și acum...(a Brâului)	1	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	233	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedealna III. Slavă. Și acum...(a Brâului)	1	Cel ce Te-ai înălțat pe cruce... (leghetos)	237	leghetos? Nu II, di?
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	237-238	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mică	Tropar. Slavă. Și acum (a Învierii)	2	II, di	263-264	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	4	Ca pre un viteaz...(leghetos)	265-270	Recitativele stihirilor sunt redată pe larg
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Alte stihiri	4	Dat-ai semn...(leghetos)	270-274	Recitativele stihirilor sunt redată pe larg
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Stihiri Stihioavnă	3	Cel ce de sus ești chemat (leghetos)	282-285	Recitativele stihirilor sunt redată pe larg
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum...	2	leghetos	285-287	Și acum: Fecioară nenuntită...
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	292	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	4	Dat-ai semn...(leghetos)	309-311	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu	2	Arătat-te-ai astăzi lumii...(vu)	336-337	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Luminânda	2	II, di	342-343	

3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Alte stihiri Laude	4	Dat-ai semn...(leghetos)	344-346	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor. Slavă...	5	leghetos	358-362	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	leghetos	373-375	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Sedea I	1	Arătatu-te-ai astăzi lumii...(vu)	378-379	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Sedea II	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	379	pa
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	382	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ca pre un viteaz...(leghetos)	397-398	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mică	Slavă...	1	leghetos	398-399	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	leghetos	410-413	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Sedea I	1	II, di	414-415	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Sedea II	1	II, di	415-416	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Sedea după Polieleu	1	II, di	417-418	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Stihirile Laudelor	2	pa	422-424	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor. Slavă...	4	Dat-ai semn...(leghetos)	435-437	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Sedea II	1	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	467-468	

3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Prochimen	1	leghetos	470	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Ca pre un viteaz...(leghetos)	488-490	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor... Înaintemerg...	3	Cel ce de sus ești chemat (leghetos)	496-499	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Sedealna II. Slavă. Și acum (însăși podobia)	2	Spăimântatu-s-a Iosif... (forma gl. VI, pa)	515-517	însăși podobia după Pașărea

GLASUL V							
Nr. Volum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pa-gini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Cuv. Simeon Stâlpnicul	3	Cuvioase Părinte...	22-24	stih+stihiri
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Doxastika Stihoavnei (Cuv. Dionisie)	1		38-39	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Theotokia Stihoavnei (indiction)	1		39-40	stih+stihiră...a lui Ioan Monahul
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Sedealna II (Cuv. Dionisie)	2	Pe Cuvântul...(ke)	45-47	stih+stihiră...
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Doxastika Kekragarie	1		75-76	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Theotokia Sf. Păr. Ioachim și Ana	1		94-95	stih+stihiră (și în <i>Idiomelarul</i> lui Suceveanu)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedealna III	1	Pe Cuvântul...(ke)	113	
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Slava Laudelor. Și acum...a Praznicului	2		128-130	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	1		270-272	

1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Troparul Născătoarei	1	Născătoare de Dumnezeu...(ke)	277	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1		310-311	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4	Cuvioase Părinte...	398-404	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1		404-405	are o formulă cadențială cu două variante
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		407-408	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	408-409	Biserica și ușă...
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Troparul Născătoarei	1	Născătoare de Dumnezeu...(ke)	415	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Sedealna I. Și acum	1	ke	417	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		463-464	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămara (ke)	511-514	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu	2	Pe Cuvântul...(ke)	525-527	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4	Cuvioase Părinte...	21-25	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Doxastika	1		28-29	stih+stihiră
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1	Cuvioase Părinte...	31-32	stih (var.)+stihiră
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	23-33	Biserica și ușă...

2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum. Sedealna I	2	Pe Cuvântul...(ke)	39-40	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Slavă. Laude	1	Cuvioase Părinte...	51-52	stih (var.)+stihiră
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Și acum...	1	ke	53	Textul este Stăpână, stăpână
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Kekragarie	2		71-74	stih (var.)+stihiră
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Slavă Stihoavnă	1		81-82	stih+stihiră
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	82-83	stih+stihiră
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămara (pa)	112-114	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămara (pa)	124-128	același text stihvn v.m., versiuni diferite
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Theotokia Laudei	1		144-145	Zis-a Fecioara (altă var. muz.)
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4	Cuvioase Părinte...	151-155	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Doxastikia Kekragariei	1	Cuvioase Părinte...	159-160	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Sedealna II	2	Pe Cuvântul...(ke)	172-173	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Sedealnă. Slavă. Și acum (cânt. a III-a)	1	Pe Cuvântul...(ke)	179-180	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Stihirile Laudei	4	Bucură-te cămara (pa)	182-186	
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Stihirile Laudei	3	Cuvioase Părinte...	212-214	

2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	2		246-249	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Stihirile Laudei	4	Bucură-te cămara (pa)	268-272	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Slava...	1		272-274	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Și acum...	1	ke	274	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Slavă Kekragariei	1		279-280	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Și acum...	1	ke	280-281	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Doxastika Kekragariei	1		291-293	Să trâmbițăm...v. Sf. Gheorghe...
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămara (pa)	300-303	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Slava...	1		303-305	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	305	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mică	Stihirile Stihoavnei	3	Pe Cuvântul...(ke)	334-336	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mică	Slavă	1	pa	336-337	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mică	Și acum...	1	ke	337-338	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1	Cuvioase Părinte...	343-344	stih (var.)+stihiră
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămara (pa)	348-351	

2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Troparul Născătoarei	1	ke	353	Născătoare de Dumnezeu...
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1	Cuvioase Părinte...	394-395	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	396	Fericimu-te pe tine...
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		444-446	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Slava Laudei	1		463-465	stih (var.)+stihiră
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		489-490	Să trâmbițăm...v. Sf. Gheorghe...
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mare	Și acum...	1	Născătoare de Dumnezeu...(ke)	491	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	2	Bucură-te cămară (ke)	28-29	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		29-30	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	30-31	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Sedea II. Slavă. Și acum	2	Pe Cuvântul...(ke)	36-37	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Stihirile Laudelor. Slavă	4		46-50	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Și acum...	1	ke	50-51	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Doxologie mare	1		52-56	SBB, m.m. var. pt stihuri
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		83-85	stih (var.)+stihiră: <i>Să trâmbițăm...</i>

3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Vecernia mare	Și acum...	1	(ke)	85-86	I tetrafon...greșeală de tipar.
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Slavă+Aliluia Binecuvântările Învierii	2	ke	93-94	prelucrare după Ath. Dincă de la m. Căldăr.
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1		131-132	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămară (ke)	138-140	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	(ke)	176-178	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Slavă...	1	pa	178-179	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	179-180	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Sedealna (cânt. a III-a)	2	ke	188-189	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		222-223	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1		279-280	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	281-282	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Slava Laudelor	1		301-303	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Și acum...	1	ke	303	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4	Cuvioase Părinte...	316-321	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Slava Litiei	1	Cuvioase Părinte...	323-324	

3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Și acum...	1	ke	324-325	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	Bucură-te cămară (pa)	325-329	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Sedeauna (cânt. a III-a)	2	Pe Cuvântul...(ke)	340-341	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Slavă Laude	1	pa	346-347	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Și acum...	1	ke	347-348	Fericimu-te pe tine...
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mică	Și acum...Kekragarii (Înainteprăznuirea)	1	pa	362-363	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	3	Cuvioase Părinte...	364-368	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Slava...	1		368-369	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu	2	Pe Cuvântul...(ke)	381-382	Și acum...a Înainteprăznuirii
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	3	Cuvioase Părinte...	401-405	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mare	Stihirile Litiei	4	Bucură-te cămară (ke)	406-409	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mare	Slavă...	1	pa	409-410	stih+stihiră
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Slavă Laude	1	pa	424-425	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Doxologie mare	1	pa	425-430	Chiril Popescu
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	1	pa	457-461	Să trâmbițăm...și acum a Praznicului...

3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Slava Stihoavnei	1	pa	464-465	stih+stihiră
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	3	Bucură-te cămară (pa)	508-511	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Sedealna I	1	Pe Cuvântul...(ke)	513	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Sedealna II	1	Pe Cuvântul...(ke)	515	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Condacul Proorocului (cânt. a VI-a)	1	ke	522-523	

GLASUL VI							
Nr. Volum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pa-gini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Doxastika kekragariei	1		29-30	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Theotokia Indictionului	1		30-31	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		55-56	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Doxastika Stihoavnei	1		79-80	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Praznicului	3		84-87	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Doxastika Cuviosului (litie)	1		96-97	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Doxastika Cuviosului (Sti-hoavnă)	1		101-102	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		116-117	stih+stihiră (pa)

1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Toată nădejdea...(II, Vu)	136-138	stih+stihiră (vu)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	1		137	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Praznicului după Kekragarie	3	Toată nădejdea...(II, Vu)	141-144	stih+stihiră (vu)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Slavă a Sfântului. Și acum...a Praznicului	2		147-149	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Slavă a Sfântului. Și acum...a Praznicului (litie)	2		151-153	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Praznicului. Stihioavnă	3	Toată nădejdea...(II, Vu)	153-155	stih+stihiră (vu)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Slavă a Sfântului. Și acum...a Praznicului	2		155-157	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		167-168	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Utrenie	Slava Laudelor. Și acum...a Praznicului	2		174-176	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum după Kekragarii	2		186-190	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Sfântului (Litie)	2		209-212	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Slavă a Sfântului. Și acum...(litie)	2		212-215	Și acum...Făcătorul și Izbăvitorul...
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		236-238	Recitativul stihului este notat în întregime
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	2		243-245	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum...	2		245-248	stih+stihiră (pa)

1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Slava Kekragarie	1		267-269	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		269-270	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		289-290	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum...Litie	2		314-316	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		332	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mare	Slava. Și acum. Litie	2		358-360	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		374-375	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Slavă. Și acum Laude	2		383-384	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		429-430	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Slava Kekragarie	1		457-458	stih+stihiră (pa)
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		479-480	stih+stihiră (pa)
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		45-46	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	2		79-81	Și acum (alcătuire a lui Roman Melodul)
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		94-95	stih+stihiră (pa)
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Doxastakia Kekragariei	1		110-111	stih+stihiră (pa)

2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Doxastakia Stihoavnei	1		114-115	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Theotokia Stihoavnei	1		115-116	de Dimitrie Suceveanu
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mare	Doxastikia și Theotokia Kekragariei	2		121-123	Două versiuni muzicale dif, același text slavă
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mare	Doxastikia și Theotokia Stihoavnei	2		127-129	Și acum: text identic, muz dif față de D.S.
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		138	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Doxastikia Laudei	1		143-144	stih+stihiră (pa)
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		177-178	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Utrenie	Theotokia Laudei	1	Toată nădejdea...(II, Vu)	186-187	
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Vecernia mare	Doxastikia. Theotokia Litiei	2		199-201	stih+stihiră (pa)
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		208-209	De comparat text+melos cu var. p. 114
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Doxastikia Laudei	1		214-215	stih+stihiră (pa)
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	Doxastikia Kekragariei	1		241-242	stih+stihiră (pa)
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		263-264	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mică	Doxastikia și Theotokia Stihoavnei	2		283-284	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	2		314-316	două variante: ante Paști și post Paști

2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum Laude	2		320-322	Textul slavei identic cu cel după Ps. 50
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	2		346-348	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mare	Slava Stihovnei	1		351-353	stih (var.) + stihiră
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		362-363	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Vecernia mare	Doxastikia și Theotokia Kekragariei (Dogmatica)	2		387-391	Și acum Dogmatica: Cine nu te va ferici...
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Mărului (25 aprilie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		413-415	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mică	Slava Kekragarie	1		430-431	stih+stihiră
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Vecernia mare	Slava Stihovnei	1		448-450	stih (var.) + stihiră
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Românul (12 mai)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		455-457	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mică	Slava Kekragarie	1		475-476	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Vecernia mare	Slava Stihovnei	1		494-495	stih (var.) + stihiră
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		502-503	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		43-44	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iunie)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1	Cele de sus căutând (pa)	44-45	
3	Duminica tuturor Sfinților români (II-a d. Rusali)	Utrenie	Stihira după Ps. 50 (Înviind Iisus...)	1		97-98	

3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum Kekragarii	2		116-117	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum Stihovă	2		120-121	
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		151-152	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuș (1 iulie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		187-188	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		220-221	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		239-240	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Vecernia mare	Slava Kekragarie	1		274-275	stih (var.) + stihiră
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		294-295	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mică	Slava Kekragarie. Și acum...	2		311-313	Mel. oferă mai multe variante pt fraze...
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1		321-322	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		339	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Stihiră Laude	1		343-344	text identic cu cel al Slavei de la vec. Mică
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		383-384	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mare	Slava kekragariei	1		405-406	stih+stihiră
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		419-420	

3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Slava Kekragariei	1		449-450	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Stihira Litiei	1		455-456	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Și acum...Stihoavnă (a Sf. Mahrame)	1		465-466	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		472-473	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	2		505-508	stih (var.) + stihiră. Și acum: Făcătorul și ...
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Stihira după Ps. 50	1		521-522	

GLASUL VII							
Nr. Volum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pagini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Troparul Născătoarei	1		42	Ga
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Altă stihiră Litie	1		78-79	ga
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Luminânda	3	Cercetatu-ne-ai pe noi	296-298	Podobia e în gl III?!
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Stihirile Stihioavnei	3		461-464	

GLASUL VIII							
Nr. volum	Slujba sfântului	Moment	Stihiri	Nr. Stihiri	Podobie	Pa- gini	Observații
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	vecernia mică	Slava kekragariilor	1		15-16	doxologia mică+stihira
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	vecernia mică	Theotokia kekragariilor	1		16-17	stih+stihiră (Stăpână, primește...)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Lumină lină	1		31	v. Cântări la Vecernie, Utrenie și Sf. Liturghie (2009)
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Vecernia mare	Doxastika Litiei	1		33	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Sedealna I (Sf. Dionisie)	1	Pe înțelepciunea	43-44	
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Sedealna I (Indiction)	1		44-45	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Dionisie Exiguul (1 septembrie)	Utrenie	Doxastika + Theotokia (a Indictionului)	2		63-65	stih+stihiră a lui Ghermanos (indictionul)
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mică	Troparul Cuviosului	1		81-82	ga
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Cuviosului de la Kekragarie	3	O, preaslăvită minune	89-92	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Doxastika a Cuviosului	1		92-94	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Theotokia Praznicului (litie)	1		98-99	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Vecernia mare	Theotokia Sf. Păr. Ioachim și Ana	1		102-104	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedealna II	1	Pe înțelepciunea	106-107	

1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedealna III. Și acum...a Praznicului	1	Porunca cea cu taină	113-114	
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Sedealna (Canon Cântarea a III-a)	2	Pe înțelepciunea	118-119	
1	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 septembrie)	Utrenie	Stihirile Cuviosului (Laude)	3		125-128	
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mică	Troparul Sfântului	1		139-140	ga
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Ierarhului după Kekragarii	3		144-147	stih+stihiră
1	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 septembrie)	Acatist	Condacul Sfântului	1	Apărătoare Doamnă...	177	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Kekragariilor	3	Ce vă vom numi pe voi...	200-202	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum...(dogmatica)	2		203-207	Comparație dogmatică SBB cu celelalte
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum...Stihoavnă	2		219-221	Și acum...a Învierii: <i>Fecioară nenunțită..</i>
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum (însăși Podobia) Sedealna III	2	Pe înțelepciunea...	232-234	Podobia după I. Popescu-Pasărea
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Condacul Sfântului (canon)	1	Apărătoare Doamnă...	238-239	
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Utrenie	Luminânda	1		239-240	ga
1	Sf. Ier. Teodosie de la Mănăstirea Brazi (22 septembrie)	Acatist	Condacul Sfântului+răspunsurile la icos și condac	3		248-250	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Stihirile Stihioavnei	3	Ce vă vom numi pe voi...	272-274	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum...Stihoavnă	2		275-276	

1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Sedea III. Și acum (însăși podobia)	2	Pe înțelepciunea...	285-287	Podobia după I. Popescu-Pasărea
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Sedea Canonului (cânt. A III-a)	2	Pe înțelepciunea...	290-291	
1	Sf. Voievod Neagoe Basarab (26 septembrie)	Utrenie	Condacul Sfântului (canon)	1	Apărătoare Doamnă...	293	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum (a Învierii)	2		318-320	Și acum...a Învierii: Fecioară nenunțită..
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Sedea Canonului (cânt. A III-a)	2	Pe înțelepciunea...	333-334	
1	Sf. Ier. Antim Ivireanul (27 septembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum Laude	2		341-344	Și acum...Stăpână, Stăpână...
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Vecernia mare	Slava kekragariilor	1		357-358	stih+stihiră
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Sedea Canonului (cânt. A III-a)	2	Pe înțelepciunea...	375-376	stih+stihiră
1	Sf. Ier. Iachint de Vicina (28 octombrie)	Utrenie	Condacul Sfântului	1	Apărătoare Doamnă...	378	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariei	4	O, preaslăvită minune	390-392	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mică	Slavă. Și acum	2		392-394	stih+stihiră
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Vecernia mare	Slava Stihovnei. Și acum (a Învierii)	2		412-413	Slavă, prelucrare după Suceveanu
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Sedea II	1	Pe înțelepciunea...	417-418	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Sedea III. Slavă. Și acum	2	Pe înțelepciunea...	425-426	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Condacul Sfântului (cântarea a VI-a)	1		430-431	

1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	3		432-434	Prima stihiră: mulțimile călugărilor...
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum	2		435-437	
1	Sf. Cuv. Paisie de la Neamț (15 noiembrie)	Acatist	Condacul Sfântului	1		437-438	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum. Stihoavnă	2		468-470	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu	1	Pe înțelepciunea...	475-476	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Slavă. Și acum. Înainteprăznuire	1	Porunca cea cu taină	476-477	
1	Sf. Cuv. Grigorie Decapolitul (20 noiembrie)	Utrenie	Slavă...Și Acum	2		490-492	Slavă după Suceveanu (<i>Mulțimile</i>); Și acum după Pasărea
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum. Litie	2		508-511	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Utrenie	Și acum...Laude	1		536-537	
1	Sf. Ap. Andrei, cel întâi chemat (30 noiembrie)	Acatist	Condacul Sfântului+răspunsurile la icos și condac	1		537-538	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum. Stihoavnă	2		36-38	stih+stihiră
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Utrenie	Sedealna II	1	Pe înțelepciunea...	40-41	
2	Sf. Cuv. Gheorghe de la Cernica (3 decembrie)	Acatist	Condacul Sfântului+răspunsurile la icos și condac	1		53-54	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Fericit bărbatul (ms. 4484 BAR f. 25-29)	1		60-66	Ghelasie Basarabeanul
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Stihirle Kekragariilor	4	O, preaslăvită minune	66-71	

2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Vecernia mare	Troparul Sfintei	1		83-84	ga
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu. Slavă. Și acum	2	Pe înțelepciunea...	91-93	
2	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Utrenie	Condac (cânt. a III-a)	1		96	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariei	4	O, preaslăvită minune	107-110	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Theotokia kekragariilor	1		111-112	Betleeme, pregătește-te...
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Vecernia mică	Troparul ierarhului	1		117	ga
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Sedealna după Polieleu. Slavă. Și acum	2	Pe înțelepciunea...	134-136	
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Utrenie	Condac (cânt. a III-a)	1		139	ga
2	Sf. Ier. Dosoftei, Mitr. Moldovei (13 decembrie)	Acatist	Condacul	1		145-146	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	2		161-163	stih (var.)+stihiră
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Doxastikia. Theotokia Stihoavnei	2		165-167	Sl: a Sicheotului, Mulțimile căl... Șacm: Fecioara ce nu...
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Acum slobozește	1		168	
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Vecernia mare	Troparul Cuviosului. Și acum a Învierii	2		168-170	ga
2	Sf. Cuv. Daniil Sihastrul (18 decembrie)	Acatist	Condacul	1		187	ni
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Vecernia mare	Doxastakia Kekragarie	1		197-198	stih+stihiră

2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu	1	Porunca cea cu taină	206-207	
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1	Apărătoare Doamnă...	210-211	
2	Sf. Ier. Petru Movilă (21 decembrie)	Acatist	Condacul Sfântului+răspunsurile la icos și condac	1		216-217	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Stihoavnei	3	O, preaslăvită minune	249-251	
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum	2		251-254	Și acum ...Fecioară nenuntită...
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Sedeauna. Slavă. Și acum (însăși Podobia)	2	Pe înțelepciunea...	254-256	Însăși Podobia-Pasărea (modificări subst. notă SBB)
2	Sf. Ier. Calinic de la Cernica (11 aprilie)	Utrenie	Condacul	1		264-265	de Protod. Anton V. Uncu
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	3	Ce vă vom numi pe voi...	286-289	stih+stihiră
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Alte stihiri ale Kekragariilor	3	O, preaslăvită minune	289-291	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Litie	2		297-300	
2	Sf. Mc. Sava de la Buzău (12 aprilie)	Utrenie	Sedeauna după Polieleu. Slavă. Și acum	2	Pe înțelepciunea...	311-312	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Vecernia mică	Doxastikia. Theotokia Kekragariei (a Învierii)	2		331-334	Și acum: Împăratul Cerurilor...
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Sedeaună (cânt. a III-a)	2	Ce vă vom numi pe voi...	363-365	
2	Sf. Ier. Pahomie de la Gledin (14 aprilie)	Utrenie	Condac	1		365	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Măru-lui (25 aprilie)	Vecernia mică	Tropare	2		381-383	

2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Măru- lui (25 aprilie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Stihoavnă	2		399- 402	Și acum ...Fecioară nenuntită...
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Măru- lui (25 aprilie)	Utrenie	Sedea I. Slavă. Și acum (în- săși Podobia)	2	Pe înțelepci- nea...	402- 405	Însăși Podobia-Pasărea (modificări subst. notă SBB)
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Măru- lui (25 aprilie)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1	Apărătoare Doamnă...	415- 416	
2	Sf. Cuv. Vasile de la Poiana Măru- lui (25 aprilie)	Utrenie	Slavă. Și acum Laude	2		421- 422	Și acum...Stăpână, Stăpână...
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Ro- mânul (12 mai)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariei	4	O, preaslăvită minune	436- 440	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Ro- mânul (12 mai)	Vecernia mare	Slavă...	1		440- 441	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Ro- mânul (12 mai)	Utrenie	Sedea Sf. Epifane (cânt. a III-a)	1	Pe înțelepci- nea...	457- 458	
2	Sf. Noului Mc. Ioan Valahul Ro- mânul (12 mai)	Acatist	Condacul	1		465- 466	
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Su- ceava (2 iunie)	Vecernia mare	Slava kekragariilor	1		484- 486	stih+stihiră
2	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Su- ceava (2 iunie)	Utrenie	Sedea după Polieleu	2	Pe înțelepci- nea...	504- 506	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iu- nie)	Vecernia mică	Stihirile Kekragariilor	3	Mucenicii Tăi, Doamne	15- 17	
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iu- nie)	Vecernia mare	Stihirile Kekragariilor	6	O, preaslăvită minune	21- 26	stih+stihiră
3	Sf. Mucenici de la Niculițel (4 iu- nie)	Acatist	Condacul	1		51- 52	
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Vecernia mare	Troparul sfinților români	1		89- 90	ga
3	Duminica tuturor Sfinților ro- mâni (II-a d. Rusalii)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1		100- 101	

3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum Stihovă	2		141-143	Și acum ...Fecioară nenuntită...
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Utrenie	Sedea III. Slavă. Și acum (în-săși Podobia)	2	Pe înțelepciunea...	254-256	Însăși Podobia-Pasărea (modificări subst. notă SBB)
3	Sf. Ier. Grigorie Dascălul, mitr. Țării Rom. (22 iunie)	Acatist	Condacul Sfântului+răspunsurile la icos și condac	1		160-161	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Slava kekragariilor	1		172-173	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Vecernia mare	Troparul Sfântului	1		180	ga
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Sedea după Polieleu	1	Porunca cea cu taină	185-186	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Condacul (cânt. a VI-a)	1		190	
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Utrenie	Slavă. Și acum...Laude	2		194-195	Și acum...Stăpână, Stăpână...
3	Sf. Ier. Leontie de la Rădăuț (1 iulie)	Acatist	Condacul	1		195-196	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Vecernia mică	Troparul Brâului	1		217-218	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedea după Polieleu	1	Pe înțelepciunea...	235-236	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Sedea (Canon Cântarea a III-a)	1	Pe înțelepciunea...	241-242	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Stihirile Laudelor	3		244-247	
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Utrenie	Slavă...	1		247-248	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Acatist	Condacul	1		249	

3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Sedea I. Slavă. Și acum (în-săși Podobia)	1	Pe înțelepciunea...	288-289	
3	Sf. Mucenici Epictet și Astion (8 iulie)	Utrenie	Condacul (cânt. a III-a)	1		295-296	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Vecernia mare	Slavă. Și acum... Stihovă	2		329-331	Mulțimile călugărilor...Fecioară nenuntită...
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Sedea II	2	Pe înțelepciunea...	332-335	
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1	Apărătoare Doamnă...	341	În original, Sedea...
3	Sf. Cuv. Ioanichie cel Nou de la Muscel (26 iulie)	Acatist	Condacul Sfântului+răspunsurile la icos și condac	1		348-349	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Slava Stihovănei...	1		375-376	Mulțimile călugărilor...după Dimitrie Suceveanu...
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Și acum...a Înainteprăznuirii	1		376-377	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Vecernia mare	Troparul Cuviosului (de obște)	1		377-378	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Stihiri Laude	3	O, preaslăvită minune	384-387	
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Utrenie	Slavă	1		387-388	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Cuv. Ioan Iacob de la Neamț (5 august)	Acatist	Condacul	1		389	
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mică	Troparul Cuvioasei	1		399-400	ga
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Vecernia mare	Slava Stihovănei	1		413-414	stih+stihiră
3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1		420	

3	Sf. Cuv. Teodora de la Sihla (7 august)	Acatist	Condacul	1		430	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Vecernia mare	Și acum...Kekragarii (a Sf. Mahrame)	1		451-452	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Sedea la după Polieleu	1	Porunca cea cu taină	469-470	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1		473	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Alt condac (cânt. a VI-a)	1	Apărătoare Doamnă...	474	
3	Sf. Martiri Brâncoveni (16 august)	Utrenie	Stihiri Laude. Slavă...	5		476-482	Slavă: stih (var.)+stihiră
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mică	Slavă. Și acum Kekragarii	2		490-492	stih+stihiră
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Vecernia mare	Slava kekragariilor	1		503-504	stih (var.)+stihiră
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Slavă. Sedea la Proorocului.Și acum (cânt.VI-a)	2	Pe înțelepciunea...	524-525	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Condacul Ierarhului (cânt. a VI-a)	1		526	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Stihiri Laude	3	O, preaslăvită minune	528-530	
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Utrenie	Slavă. Și acum	2		531-532	Slavă: stih (var.)+stihiră. Și acum: Stăpână...
3	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Acatist	Condacul	1		532-533	

ANEXA 2. TABEL CÂNTĂRI COMUNE ARHID. SEBASTIAN BARBU-BUCUR ȘI ALTE SURSE

TABEL CÂNTĂRI COMUNE														
Slujbă	Sărbătoare	Stihiră	Podobie	Glas	Nr. Sti-hiri	G.B.	V.I.	A.P.	D.S.	N.V.	I.P. P.	A.I.	G. N.	S.B.B.
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Troparul In-dictionului		I	1	-	p. 492	-	I/p. 10	-	-	-	-	I/p. 19
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Și acum:Bu-cură-te...		VII	1	-	p. 493	-	-	-	-	-	-	tropar
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Stihirile In-dictionului	Ceea ce ești bucu-ria	I	3	-	p. 117-119	-	-	-	-	-	-	I/p. 20-22
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Stihirile Cuv. Simeon	Cuvioase Părinte	V	2	-	p. 120-122	-	-	-	-	-	-	I/p. 23-24
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Theotokia Kekragariei		VI	1	p. 2-3	p. 126-127	p. 2-3	I/p. 4	-	-	p. 14-15	-	I/p. 30-31
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Stihirile Sti-hoavnei		I	2	-	-	-	I/p. 4-6	-	-	-	-	I/p. 34-36
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Stihirile Sti-hoavnei		II	2	-	-	-	I/p. 6-8	-	-	-	-	I/p. 36-38
Vecer-nie	Indictionul (1 Septembrie)	Theotokia Stihoavnei		V	1	p. 4-5	p. 128-129	p. 4-5	I/p.9-10	-	-	p. 16-18	-	I/p. 39-40
Utrenie	Indictionul (1 Septembrie)	Theotokia Laudelor		VIII	1	p. 7-8	p. 130-131	p. 6-7	I/p. 15-16	-	-	p. 20-21	-	I/p. 64-65

Utrenie	Indictionul (1 Septembrie)	Condacul Indictionului		II	1	-	p. 492-493	-	-	-	-	-	-	I/p. 56
Vecernie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Troparul Praznicului		II	1	-	p. 496-498	-	I/p. 30	-	p.10	-	-	I/p. 83
Vecernie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Stihirile Kekragariei		VI	3	-	p. 134-147	-	I/p. 18-20	-	-	-	-	I/p. 84-87
Vecernie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Theotokia Kekragariei		V	1		p. 152-153		I/p. 35-36	-	-	p. 35-36	-	I/p. 94-95
Vecernie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Theotokia Litiiei		VIII	1	-	p. 140-141	p. 8-10	I/p. 24-25	-	-	p. 25-26	-	I/p. 98-99
Vecernie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Theotokia Stihoavnei		VIII	1	-	p. 153-154	-	I/p. 36-37	-	-	p. 36-38	-	I/p. 103-104
Utrenie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Sedealna II	Spăimântatu-s-a Iosif...	IV	1	-	p. 143-145	-	I/p. 30-31	-	p. 13	-	-	I/ p. 108
Utrenie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Slavă.Și acum. Mărimuri		I	2	-	p. 148-151	-	I/p. 32-33	-	p. 15	p. 29-30	-	I/p. 111-112
Utrenie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Sedealna după Polieleu	Porunca cea cu taină...	VIII	1	-	p. 151	-	-	-	p. 17	-	-	I/p. 113-114
Utrenie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Stihiri Laude	O, preamărită minune	I	3	-	-	-	-	p. 1-5	p. 18-19	p. 31-33	-	I/p. 123-125

Utrenie	Sf. Cuv. Onufrie de la Vorona (9 Septembrie)	Theotokia Laudelor		II/V*	1	-	p. 154-155	-	-	-	-	-	-	I/p. 130
Vecernie	Sf. Ier. Iosif de la Partoș (15 Septembrie)	Stihirile Praznicului	Toată nădejdea...	VI	3	-	p. 162-165	-	-	p. 5-9	-	-	-	I/p. 141-144
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Stihirile Înaintepăznuirii	Ceea ce ești bucuria	I	3	-	-	-	-	-	-	-	p. 20-21	I/p. 451-453
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Stihirile Cuviosului	Cel ce ești de sus chemat	IV	3	-	-	-	-	-	-	-	p. 21-22	I/p. 454-457
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Doxastikia Kekragariei		VI	1	p. 54-55	-	-	-	-	-	-	p. 23	I/p. 457-458
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Stihirile Litiei		I	3	-	-	-	-	-	-	-	p. 27-29	I/p. 459-463
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Doxastikia Litiei		V	1	-	-	-	-	-	-	-	p. 29-30	I/p. 463-464
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Theotokia Litiei		IV	1	-	-	-	-	-	-	-	p. 31	I/p. 464-465
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Stihirile Stihovnei	Când de pe lemn...	II	3	-	-	-	-	-	-	-	p. 31-33	I/p. 465-468
Vecernie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoulitul (20 noiembrie)	Slavă. Și acum. Stihovnă		VIII	2	p. 58-60	-	-	-	-	-	-	p. 33-35	I/p. 468-470

Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Sedealna I	Mormân- tul Tău...	I	2	-	-	-	-	-	-	-	p. 38	I/p. 471- 473
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Sedealna II	Spăimân- tatu-s-a Iosif...	IV	2	-	-	-	-	-	-	-	p. 39- 40	I/p. 473- 475
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Sedealna după Polieleu	Pre Înțe- lepciui- nea...	VIII	1	-	-	-	-	-	-	-	p. 44	I/p. 475- 476
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Slavă. Și acum...	Porunca cea cu taină...	VIII	1	-	-	-	-	-	-	-	p. 44- 45	I/p. 476- 477
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Stihira după Ps. 50		VI	1	-	-	-	-	-	-	-	p. 45	I/p. 479- 480
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Luminânda		II	2	-	-	-	-	-	-	-	p. 46	I/p. 483- 484
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Stihirile Îna- inteprăznuirii	Ceea ce ești bucu- ria	I	3	-	-	-	-	-	-	-	p. 47- 48	I/p. 485- 486
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Stihirile Cui- osului	Ca pre un vi- teaz...	IV	3	-	-	-	-	-	-	-	p. 48- 49	I/p. 487- 489
Utrenie	Sf. Cuv. Grigorie Decapoli- litul (20 noiembrie)	Slavă. Și acum...		VIII	1	p. 61- 63	-	-	-	-	-	-	p. 49- 51	I/p. 490- 492
Vecer- nie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Stihirile Kek- ragariei	Cel ce ești de sus chemat	IV	3	-	-	-	-	p. 110- 115	-	-	-	I/p. 497- 501

Vecer- nie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Doxastikia Kekragariei		IV	1	p. 68- 69	p. 299- 300	p. 72- 73	p. 133- 134	-	?	-	-	I/p. 501- 503
Vecer- nie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Theotokia Kekragariei		IV	1	p. 69- 70	p. 300- 301	p. 73- 74	p. 134- 135	-	?	-	-	I/p. 503- 504
Vecer- nie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Doxastikia Li- tiei		I	1	-	-	-	p. 135- 136	-	-	-	-	I/p. 509- 510
Vecer- nie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Doxastikia Stihoavnei		III	1	p. 70- 71	p. 301- 303	p. 74- 75	p. 136- 137	-	?	-	-	I/p. 515- 516
Vecer- nie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Theotokia Stihoavnei		III	1	p. 71- 72	p. 302- 303	p. 114- 115	p. 137	-	?	-	-	I/p. 516- 517
Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Sedealna I	Mormân- tul Tău...	I	2	-	-	-	p. 138- 139	-	-	-	-	I/p. 519- 520
Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Sedealna II	Pentru mărturisi- rea...	III	2	-	-	-	p. 139- 140	-	-	-	-	I/p. 521- 522
Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Mărimurile		I	2	-	p. 303- 306	-	p. 140- 141	-	-	-	-	I/p. 523- 525
Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Sedealna după Polieleu	Pe Cu- vântul...	V	2	-	-	-	p. 141- 142	-	-	-	-	I/p. 525- 527
Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiem- brie)	Stihirile Lau- delor	Ceea ce ești bucu- ria	I	4	-	-	-	-	p. 119- 122	-	-	-	I/p. 532- 535

Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiembrie)	Doxastikia Laudei		VIII	1	p. 72-73	p. 306-307	p. 75-77	p. 142-143	-	?	-	-	I/p. 509-510
Utrenie	Sf. Ap. Andrei (30 noiembrie)	Theotokia Litiei		VIII	1	p. 73-74	p. 307-308	p. 77-78	p. 143	-	?	-	-	I/ p. 536-537
Vecernie	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Doxastikia Kekragariei		V	1	-	-	p. 24-25	-	-	-	-	-	II/p. 71-73
Vecernie	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Doxastikia Litiei		VI	1	-	-	p. 22-23	-	-	-	-	-	II/p. 79-80
Vecernie	Sf. Mc. Filofteia (7 decembrie)	Doxastikia Stihoavnei		VI	1			p. 23-24	-	-	-	-	-	II/p. 81-82
Vecernia mică	Sf. Ier. Dosoftei, Mitropolitul Moldovei (13 decembrie)	Doxastikia Kekragariei		VI	1	-	-	-	p. 182	-	p. 77	-	-	II/p. 110-111
Vecernia mică	Sf. Ier. Dosoftei, Mitropolitul Moldovei (13 decembrie)	Theotokia Kekragariei		VIII	1	p. 102-103	p. 394-395	p. 108-109	p. 212	-	-	-	-	II/p. 111-112
Vecernie	Sf. Ier. Dosoftei, Mitropolitul Moldovei (13 decembrie)	Theotokia Kekragariei		VI	1	p. 79-80	p. 318-319	p. 84-86	p. 173-174	-	-	-	-	II/ p. 122-123
Vecernie	Sf. Ier. Dosoftei, Mitropolitul Moldovei (13 decembrie)	Theotokia Litiei		VIII	1	-	-	-	p. 175-176	-	-	-	-	II/p. 111-112
Vecernie	Sf. Ier. Dosoftei, Mitropolitul Moldovei (13 decembrie)	Theotokia Stihoavnei		VI	1	p. 81-82	p. 320-321	p. 88-89	p. 176-177	-	-	-	-	II/p. 128-129
Vecernie	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Doxastikia Kekragariei		VIII	1	-	-	p. 26-27	-	-	-	-	-	II/p. 484-486

Vecer- nie	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Doxastikia Li- tiei		V	1	-	-	p. 28- 29	-	-	-	-	-	II/p. 489- 490
Vecer- nie	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Doxastikia Stihoavnei		III/VI*	1	-	-	p. 30- 31	-	-	-	-	-	II/p. 494- 495
Utrenie	Sf. M. Mc. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie)	Doxastikia Laudei		II/IV*	1	-	-	p. 31- 32	-	-	-	-	-	II/p. 511
Vecer- nie	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Theotokia Kekragariei		II	1	-	-	-	-	-	-	II/p. 220- 221	-	III/p. 212- 213
Vecer- nie	Sf. Voievod Ștefan cel Mare (2 iulie)	Theotokia Li- tiei		II	1	-	-	-	-	-	-	II/p. 221- 223	-	III/p. 223- 224
Utrenie	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Sedea I	Pe Cu- vântul...	V	1	-	II/p. 287	-	II/25 2	-	-	-	-	III/p. 513
Utrenie	Sf. Ier. Varlaam, Mitr. Moldovei (30 august)	Sedea II	Pe Cu- vântul...	V	1	-	II/p. 288	-	II/25 3	-	-	-	-	III/p. 515

ANEXA 3: TABEL CÂNTĂRI PR. PROF. UNIV. DR. NICU MOLDOVEANU

Sărbătoare	Slujbă	Stihiră	Nr. stih.	Podobie	Glas	Pagini	Observații
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri vecernie	3		1	276-279	
		Sf. Mercurie	1		4		leghetos
		Slava kekragariei	1		2	281-284	
		Slava Stihoavnei	1		2	285-286	
		Tropar	1		4	287-289	Di, II
	Acatist	Condac Acatist	1		1	289-291	
	Utrenie	Sedelna I	1		5	291-292	Ke
		Slavă. Și acum	1		1	293-294	Pa
		Sedelna II	1		3	294-295	Ga
		Slavă. Și acum	1		1	295-296	
		Mărimuri	2		1	297-298	
		Pentru rugăciunile...	1		2	299	Di
		Stihira după Evanghelie	1		6	299-300	Pa
		Luminânda	1		2	301-302	Di
		...a Sf. Mercurie	1		2	302-303	Di
		Stihiri Laude	2		4	303-306	Vu
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri vecernie	4		4	400-405	Vu
		Slava kekragariei	1		6	405-408	Pa
		Stihiră Litie	1	O, preaslăvită minune	8	409-410	Ni-Vu
		Slavă...	1		8	411-414	Ni
		Tropar	1		5	414	Ke
	Acatist	Condac	1		8	417-418	Ni
	Utrenie	Condac	1		3	415-416	Ga
		Sedelne I	1		2	419-420	Di
		Slavă. Și acum	1		3	420-421	Ga
		Sedelne II	1		5	421	Ke

		Slavă. Și acum	1		8	422-423	Ni
		Mărimuri	2		1	423-425	Pa
		Luminânda	1		3	425-426	Ga
		Stihiri Laude	4		5	427-431	Pa
		Slavă...	1		6	431-433	Pa
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (Slujba tipărită, 2016)	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	3		4	7-10	Vu
		Alte stihiri	3		8	10-14	Ni
		Slavă	1		8	14-15	Ni+stih
		Și acum. Dogmatica	1		8	16-18	Anast. Unif.
		Lumină lină	1		8	19-20	Filotei Mureș
		Stihiri Litie	2		6	21-23	samoglasnice
		Slavă	1		8	24-25	
		Și acum	1	Fecioară nenuntită	8	25-27	Stih.
		Stihiri Stihoavnă	3		1	28-31	Stih.
		Slavă	1		6	31-33	
		Tropar	1		1	34	Pa
		Alt tropar	3		1	35	Trad. grec.
	Utrenie	Sedelna I	1		3	36-37	Ga
		Slavă. Și acum	1		3	37	Ga
		Sedelna II	1	Spăimântatu-s-a Iosif	4	38-39	Pa, VI
		Slavă. Și acum	1	Spăimântatu-s-a Iosif	4	39-40	Pa, VI
		Mărimuri	1		1	40-41	
		Slavă. Și acum	2		1	42-44	D. Suceveanu
		Aliluia	1		1	44	D. Suceveanu
		Aliluia (pe larg)	1		1	45	Var. mănăst.
		Sedelna după Polieleu	1		1	46-47	Pa
		Și acum	1		1	47	Pa
		Prochimen	1		1	48	Pa
		Pentru rugăciunile	2		2	48-49	Și acum. Unif.
		Stihira după Evanghelie	1		6	49-51	Stih

		Condac	1		1	51-52	Pa
		Luminânda	1		2	52-53	Di
		Slavă. Și acum	1		2	53-54	Di
		Stihiri Laude	3		1	54-57	Pa
		Slavă	1		8	57-58	Ni
		Și acum	1	Stăpână, stăpână	8	58-59	Ni
		Doxologia	1		1	59-67	d. Șt. Popescu
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (Slujbă tipărită, 2015)	Vecernia mică	Stihiri vecernie	3	Dat-ai semn	4	9-13	Vu
		Slavă. Și acum	2		4	13-15	Stih.
		Stihiri Stihoavnă	3	Casa Efratului	2	16-18	Pa, VI, stih.
		Slavă. Și acum	1	Casa Efratului	2	18-19	Pa, VI, stih.
		Tropar	1		1	20-21	V. Frangulea
	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	4	Când pe cruce mort	2	22-26	Di
		Alte stihiri	4	Cu ce cununi de laudă	2	26-33	Di
		Slavă	1		8	33-35	Stih.
		Și acum. Dogmatica	1		8	36-38	Anast. Unif.
		Lumină lină	1		2	39-40	Di
		Lumină lină	1		8	41-42	Filotei Mureș.
		Lumină lină	1		5	43-44	autorul
		Prochimene	6		m.m.	45-47	
		Stihiri Litie	2		1	48-51	
		Slavă	1		5	51-53	
		Și acum	1		5	53-54	I.P.P.
		Stihiri Stihoavnă	3	Bucură-te, cămara...	5	55-60	Stih.
		Slavă	1	Mulțimile călugărilor	8	61-63	Stih.
		Și acum	1		8	64-65	Stih.
		Acum slobozește	1		5	66-67	I.P.P.
		Acum slobozește	1		8	67-68	Var. mold.
	Utrenie	Sedelne I	1	Pre înțelepciunea	8	71-73	Ni
		Slavă. Și acum	1	Pre înțelepciunea	8	73-74	Însăși pod.

		Sedelne II	1		5	75	Ke
		Slavă. Și acum	1		5	76-77	Ke
		Polieleu	1		8	78-81	I. Zmeu
		Polieleu	1		5	82-84	Varlaam
		Mărturisiți-vă Domnului	1		5	85-88	A. Pann
		Polieleu	1		1	88-91	Autor
		Polieleu	1		3	91-94	Autor
		Mărimuri	2		1	95-96	
		Slavă. Și acum	2		1	97-99	D. Suceveanu
		Aliluia	1		1	99	
		Aliluia (pe larg)	1		1	100	
		Sedelna după Polieleu	1	Spăimântatu-s-a Iosif	4	101-102	Pa, VI
		Slavă. Și acum	1	Spăimântatu-s-a Iosif	4	103-104	Însăși pod.
		Antifonul I	1		4	105-107	leghetos
		Prochimen	1		4	108	Vu
		Pentru rugăciunile	2		2	109-110	Di
		Stihira după Evanghelie	1		6	111-112	Pa
		Sedelna (cânt. a III-a)	1		8	113-114	Ni
		Condac (cânt. a VI-a)	1		3	115-116	Ga
		Luminânda	1		3	116-117	Ga
		Slavă. Și acum	1		3	118	Ga
		Laude	2		5	119-120	Pa
		Stihiri Laude	4		5	121-126	Pa
		Slavă	1		6	127-129	Pa
		Și acum	1		6	130	Pa
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (Slujbă tipărită, 2014)	Vecernie mică	Stihirile Vecerniei	3	Dat-ai semn	4	5-7	
		Slavă	1		4	7-8	Stih.
		Stihiri Stihoavnă	3	Casa Efratului	2	9-10	Pa, VI
		Slavă. Și acum	2	Casa Efratului	2	10-11	Pa, VI
		Tropar	1		3	12	Ga

		Alt Tropar	1		3	13	Ga
	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	4		2	14-21	Di
		Slavă	1		6	21-24	Pa
		Și acum	1		8	24-25	Ni
		Stihiri Litie	3		1	26-31	Pa
		Altă stihiră	1		6	31-33	Pa
		Slavă	1		5	33-36	d. I.P.P.
		Stihiri Stihoavnă	3		7	36-40	Ga
		Slavă	1		5	40-42	Pa
	Utrenie	Sedea I	1	Mormântul Tău	1	43-44	Di, II
		Sedea II	1	Spăimântatu-s-a Iosif	4	44-45	Pa, VI
		Mărimuri	2		1	45-47	Pa
		Sedea după Polieleu	1		5	47-48	Ke
		Prochimen	1		4	48	Vu
		Pentru rugăciunile	2		2	49-50	Di
		Stihira după Evanghelie	1		6	50-51	Pa
		Sedea (cânt. a III-a)	1	Mare este puterea...	3	52-53	Ga
		Condac	1		8	53-54	Ga
		Alt Condac	1	Apărătoare Doamnă	8	54-55	Ni
		Luminânde	2		2	55-57	Di
		Stihiri Laude	4		8	58-64	Ni
		Slavă	1		8	64-66	Ni

ANEXA 4: CATALOG CÂNTĂRI PR. NICU MOLDOVEANU (pe glasuri)

Glas	Tropare	Sedelne	Condace	Luminânde	Idiomele			Prosomice
					Stihiri	Slavă	Și acum	
1	1	4	2		11			1
2				6	8	2		17
3	3	5	2	3				
4	1	5			10	2	1	6
5	1	5			8	3		3
6					7	5	1	
7					3			
8		4		3	7	7	6	1

GLAS 1					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	3		276-279
	Acatist	Condac	1		289-291
	Utrenie	Slavă. Și acum (Sedelna I)	1		293-294
		Slavă. Și acum (Sedelna II)	1		295-296
		Mărimuri	2		297-298
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Utrenie	Mărimuri	2		423-425
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (EIBMO, 2016)	Vecernia Mare	Stihiri Stihoavnă	3		28-31
		Tropar	1		34
	Utrenie	Mărimuri	1		40-41

		Sedelna după Polieleu. Și acum	2		46-47
		Condac	1		51-52
		Stihiri Laude	3		54-57
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (EIBMO, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri Litie	2		48-51
	Utrenie	Mărimuri	2		95-96
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mare	Stihiri Litie	3		26-31
	Utrenie	Sedelne I	1	Mormântul Tău, Mântuitorule	43-44
		Mărimuri	2		45-47

GLAS 2					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Slava Kekragariei	1		281-284
		Slava Stihoavnei	1		285-286
	Utrenie	Pentru rugăciunile	1		299
		Luminânde	2		301-303
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Utrenie	Sedelne I	1		419-420
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (EIBMO, 2016)	Utrenie	Pentru rugăciunile	2		48-49
		Luminânda. Slavă. Și acum	2		52-54
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (EIBMO, 2015)	Vecernia mică	Stihiri Stihoavnă	3	Casa Efratului	16-18
		Slavă. Și acum	1	Casa Efratului	18-19
	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	4	Când pe cruce mort	22-26
		Alte stihiri	4	Cu ce cununi de laudă	26-33
	Utrenie	Pentru rugăciunile	2		109-110

Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mică	Stihiri Stihoavnă	3	Casa Efratului	9-10
		Slavă. Și acum	2	Casa Efratului	10-11
	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	4		14-21
	Utrenie	Pentru rugăciunile	2		49-50
		Luminânde	2		55-57

GLAS 3					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Utrenie	Sedelna II	1		294-295
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Utrenie	Condac	1		415-416
		Slavă. Și acum (Sed. I)	1		420-421
		Luminânda	1		425-426
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (EIBMO, 2016)	Vecernia Mare	Alt tropar	1	Traducere din greacă	35
	Utrenie	Sedelna I	1		36-37
		Slavă. Și acum	1		37
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (EIBMO, 2015)	Utrenie	Condac (cânt. a VI-a)	1		115-116
		Luminânda. Slavă. Și acum	2		116-118
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mică	Tropar. Alt tropar	2		12-13
	Utrenie	Sedelna (cânt. a III-a)	1	Mare este puterea Crucii	52-53

GLAS 4					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri Sf. Mercurie	1		280-281
		Tropar	1		287-289
	Utrenie	Stihiri Laude	2		303-306
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri vecernie	4		400-405
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (EIBMO, 2016)	Vecernia Mare	Stihiri vecernie	3		7-10
	Utrenie	Sedelne II. Slavă. Și acum	2	Spăimântatu-s-a Iosif	38-40
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (EIBMO, 2015)	Vecernia mică	Stihiri vecernie	3	Dat-ai semn	9-13
		Slavă. Și acum	2		13-15
	Utrenie	Sedelna după Polieleu. Slavă. Și acum	2	Spăimântatu-s-a Iosif (și acum. Însăși podobia)	101-104
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mică	Stihiri vecernie	3	Dat-ai semn	5-7
		Slavă	1		7-8
	Utrenie	Sedelne 2	1	Spăimântatu-s-a Iosif	44-45

GLAS 5					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Utrenie	Sedelna I	1	Ke	291-292
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Tropar	1	Ke	414
	Utrenie	Sedea II	1	Ke	421
		Stihiri Laude	4		427-431
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț		Slavă Litie	1		51-53

30 iunie (EIBMO, 2015)	Vecernia Mare	Stihiri Stihioavnă	3	Bucură-te cămara	55-60
	Utrenie	Sedelne II. Slavă. Și acum	2	Ke	75-77
		Stihiri Laude	4		121-126
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mare	Slavă Litie	1		33-36
		Slavă Stihioavnă	1		40-42
	Utrenie	Sedelna după Polieleu	1	Ke	47-48

GLAS 6					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Mc. Ecaterina 25 noiembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Utrenie	Stihira după Evanghelie	1		299-300
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Slava kekragariei	1		405-408
	Utrenie	Slavă Laude	1		431-433
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (EIBMO, 2016)	Vecernia Mare	Stihiri Litie	2		21-23
		Slavă Stihioavnă	1		31-33
	Utrenie	Stihira după Evanghelie	1		49-51
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (EIBMO, 2015)	Utrenie	Stihira după Evanghelie	1		111-112
		Slavă. Și acum Laude	2		127-130
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mare	Slavă kekragarii	1		21-24
		Altă stihiră Litie	1		31-33
	Utrenie	Stihira după Evanghelie	1		50-51

GLAS 7					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mare	Stihiri Stihoavnă	3		36-40

GLAS 8					
Slujba	Moment	Stihiri	Nr.	Podobie	Pg.
Sf. Sfințit Mc. Elefterie 15 decembrie (Noul Idiomelar, 2015)	Vecernia Mare	Stihiră Litie	1	O, preaslăvit minune	409-410
		Slavă	1		411-414
	Acatist	Condac	1		417-418
	Utrenie	Slavă. Și acum (Sed. II)	1		422-423
Sf. Ier. Luca al Crimeei 11 iunie (EIBMO, 2016)	Vecernia Mare	Alte stihiri vecernie	3		10-14
		Slavă kekragarie	1		14-15
		Și acum. Dogmatica	1	Anastasimatar unif.	16-18
		Slavă Litie	1		24-25
		Și acum	1	Fecioară nenuntită	25-27
		Slavă Laude	1		57-58
		Și acum	1	Stăpână	58-59
Sf. Ier. Ghelasie de la Râmeț 30 iunie (EIBMO, 2015)	Vecernia Mare	Slavă Kekragarie	1		33-35
		Și acum. Dogmatica	1	Anastasimatar unif.	36-38
		Slavă. Și acum Stihoavnă	2	Slavă: Mulțimile călugărilor	61-65
	Utrenie	Sedelne I. Slavă. Și acum	2	Pe înțelepciunea (și acum. Însăși podobia)	71-74
		Sedealna (cânt. a III-a)	1		113-114
Sf. Martiri Brâncoveni 16 august (EIBMO, 2014)	Vecernia mare	Și acum. Kekragarie	1		24-25
	Utrenie	Condac	1	Ga	53-54
		Alt Condac	1	Apărătoare Doamnă	54-55
		Stihiri Laude	4		58-64
		Slavă	1		64-66

ANEXA 5: TABEL CÂNTĂRI CEZAR FLORIN COCUZ

Sărbătoare	Slujbă	Stihiră	Nr. stih.	Podobie	Glas	Pagini	Observații
Slujba mutării moaștelor Sf. Ier. Nectarie din Eghina 3 septembrie (Doxologia, 2013)	Vecernia mică	Stihirile Vecerniei	4		6	53-57	Stih.
		Slavă	1		4	57-59	Pa
		Și acum	1		4	59	leghetos
		Stihiri Stihioavnă	3	Casa Efratului	2	60-61	Pa, VI
		Slavă. Și acum	2	Casa Efratului	2	60-61	Pa, VI
	Vecernia Mare	Fericit bărbatul	1		2	63-66	Dionisie M.
		Doamne strigat-am	1		2	67-74	Anton Pann
		Stihirile Vecerniei	6	Când de pe lemn	2	74-80	Autorul
		Slavă	1		6	80-83	Stih.
		Și acum. Dogmatica	1		6	83-86	Anton Pann
		Lumină lină	1		6	86-87	Dionisie M.
		Stihiri Litie	4		1-4	87-93	1s/glas
		Slavă	1		4	93-96	Pa
		Și acum	1		4	96	leghetos
		Stihiri Stihioavnă	3	Bucură-te cămara	5	97-102	Stih.
		Slavă	1		8	102-104	Stih.
		Și acum	1	Stăpână...	8	104-105	Stih
		Tropar	1	Locuitor pustiiului	1	105-106	Pa
		Alt Tropar	1	Locuitor pustiiului	1	106-107	stih
		Și acum	1	al Învierii	1	108	A. Pann
	Utrenie	Sedelne I	1	Mormântul Tău	1	109	Di, II
		Slavă. Și acum	1	Mormântul Tău	1	110	Stih.
		Sedelne II	1	Cel ce Te-ai înălțat	4	111-112	Di, II
		Slavă. Și acum	1	Cel ce Te-ai înălțat	4	112-113	Di, II
		Mărimuri	1		1	113-114	Stih.

		Slavă. Și acum	2		1	115-116	A. Pann
		Aliluia	1		1	116-117	A. Pann
		Sedealna după Polieleu	1	Pe Cuvântul	5	117-118	Ke
		Slavă. Și acum	1	Pe Cuvântul	5	118-119	Ke
		Prochimen	1		4	119-120	Stih, Vu
		Pentru rugăciunile	2		2	120-121	Di, stih
		Stihira după Evanghelie	1		6	121-123	Pa, stih
		Luminânda	1		2	123-124	Di
		Slavă. Și acum	1		2	124-125	Di, stih
		Stihiri Laude	4	Prealăudaților mucenici	1	125-129	Pa, stih
		Slavă. Și acum	2		8	130-133	Ni, stih
		Doxologie	1		8	133-139	ternar
		Cântare după Apolis	1		1	140	Pa
Slujba Sf. Neofit Zăvorâtul din Cipru 28 septembrie (Doxologia, 2016)	Vecernia Mare	Anixandare	1		4	51-56	leghetos
		Fericit bărbatul	1		4	56-59	Dionisie M.
		Stihiri Vecernie	6	Ca pe un viteaz	4	59-64	Vu, stih
		Slavă	1		6	64-66	Pa
		Și acum. Dogmatica	1		6	67-68	A. Pann
		Stihiri Litie	4		1-4	69-75	1s/glas
		Slavă	1		5	75-78	stih
		Și acum	1		5	78-79	Ke, stih
		Stihiri Stihoavnă	3	Bucură-te cămara	5	79-83	Ke
		Slavă	1		8	83-85	Stih
		Și acum	1	Stăpână	8	85-86	Stih
		Tropar	1	Locuitor pustiului	1	86-87	Pa
		Alt Tropar	1	Locuitor pustiului	1	87-88	Pa
		Alt Tropar	1	Pentru mărturisirea	3	88-89	Ga
		Același tropar	1	Pentru mărturisirea	3	89-90	greacă
		Slavă. Și acum	1	al Învierii	3	90	V. Ojog
	Utrenie	Sedelne I	3	Mormântul Tău	1	91-93	Di, II

		Sedelne II	3	Degrad ne întâmpină	4	94-96	Di, median
		Mărimuri	2		1	96-97	
		Slavă. Și acum	2		1	98-99	D. Suceveanu
		Aliluia	1		1	99-100	
		Sedea după Polieleu	2	Pe înțelepciunea	8	100-102	Ni
		Prochimenul	1		4	102-103	Vu
		Pentru rugăciunile	2		2	103-104	Di
		Stihira după Evanghelie	1		6	104-105	Pa
		Luminânda	2	Cu ucenicii să ne suim	2	106-107	Di
		Stihiri Laude	4	O, preaslăvită minune	8	108-111	Ni-Vu
		Slavă. Și acum	2		8	111-114	Stih.
		Doxologie	1		1	114-120	Amfilohie I.
Slujba Sf. Cuv. Parascheva de la Iași 14 octombrie (EIBMO, 2017)	Vecernia Mare	Alte stihiri vecernie	2	Toată nădejdea	2	29-31	Di
		Stihiri Litie	2		1	37-39	Pa
		Altă stihiră	1		2	39-40	Di
		Stihirile Stihoavnei	3	Cel ce de sus ești	4	43-46	Vu
		Alt tropar	1		4	52-53	Di, II
	Utrenie	Stihira după Evanghelie	1		6	63-64	Pa
		Luminânda	2	Cu duhul în Biserică	3	64-66	Ga
		Stihiri Laude	4	Ceea ce ești bucuria	1	66-69	Pa
		Altă stihiră Laude	1		1	106-107	Pe larg
Slujba Sf. Cuv. Dimitrie cel Nou, ocrotitorul Bucureștilor 27 octombrie (EIBMO, 2024)	Vecernia Mare	Altă Slavă kekragarie	1		1	21-26	Ke, pe larg
	Utrenie	Luminândă. Slavă. Și acum	1	Femeilor, ascultați	2	105-106	Di
		Și acum. Laude	1		2	114	Di
Slujba Sf. Cuv. Simeon Noul Teolog 12 martie (EIBMO, 2022)	Vecernia Mare	Stihiri Vecernie	4	Ca pe un viteaz	4	1-3	Vu
		Alte stihiri	4	O, preaslăvită minune	8	3-5	Ni-Vu
		Slavă	1		6	5-6	Pa
		Și acum Dogmatica	1		6	7	Pa
		Stihiră Litie	1		1	8-9	Pa

		Stihiră Litie	1		2	9-10	Di
		Stihiri Litie	2		3	10-12	Ga
		Stihiri Litie	2		4	12-15	Vu
		Slavă	1		5	16-17	Pa
		Și acum	1		5	17-18	Ke
		Stihiri Stihioavnă	3	Bucură-te cămara	5	18-20	Ke
		Slavă. Și acum	2		8	20-23	Ni
		Tropar	1	Pentru mărturisirea	3	23	Ga
		Alt Tropar	1	Piatra fiind pecetluită	1	23-24	Pa
		Și acum	1	al Învierii	1	24	Pa
	Uthrenie	Sedelne I	3	Mormântul Tău	1	25-26	Ke, II
		Sedelne II	3	Spăimântatu-s-a Iosif	4	26-29	Di, VI
		Sedelne după Polieleu	3	Pe Înțelepciunea	8	31-34	Ni
		Prochimenul	1		4	34	Vu
		Pentru rugăciunile	2		2	34-35	Di
		Stihira după Evanghelie	1		6	35-36	Pa
		Condac (cânt. a VI-a)	1	Fecioara astăzi	3	37	Median
		Luminânda	1	Femei, auziți	2	37-38	Di
		Slavă. Și acum	2	Cu Ucenicii să ne suim	2	38-39	Di
		Stihirile Laudelor	4	Ceea ce ești bucuria	1	39-40	Pa
		Slavă	1		8	41-42	Ni
		Și acum	1	Stăpână	8	42	Ni
Slujba Sf. Ier. Andrei Critea- nului 4 iulie (Doxologia, 2023)	Vecernia Mare	Fericit Bărbatul	1	Ms. rom. BAR 4344, ff. 3r-4v	4	51-55	Amfilohie I.
		Stihiri vecernie	4	Cu ce cununi	2	56-61	Di
		Alte stihiri	4	Ce vă vom numi	8	61-64	Ni
		Slavă	1		8	64-67	Stih
		Și acum. Dogmatica	1		8	67-69	Ghelasie B.
		Stihiri Litie	4		1-4	69-74	1s/glas
		Slavă	1		5	74-76	Stih.
		Și acum	1		5	77-78	Stih, Ke

		Stihiri Stichoavnă	3	Bucură-te cămara	5	78-81	Ke
		Slavă	1		6	81-84	Pa, Stih
		Și acum	1		6	84-85	Di
		Tropar	1	Pentru mărturisirea	3	85-86	Ga
		Slavă. Alt Tropar	1	Piatra fiind pecetluită	1	86-87	Pa
		Și acum	1	al Învierii	1	87-88	Pa
		᾿Απολυτίκιον	1		3	88	Greacă
	Utrenie	Sedelne I	2	Mormântul Tău	1	89-90	Di, II
		Sedelne II	2	Arătat-te-ai astăzi	4	91-92	Median, Vu
		Mărimurile	2		1	92-93	
		Slavă. Și acum. Aliluia	3		1	93-95	D. Suceveanu
		Sedealna după Polieleu	2	Pe Înțelepciunea	8	95-97	
		Prochimen	1		4	97	Vu
		Pentru rugăciunile	2		2	98	Stih
		Stihira după Evanghelie	1		6	99	
		Luminânde	3	Cercetatu-ne-ai pe noi	3	100-101	
		Stihiri Laude	4	Ca pe un viteaz	4	102-104	Vu
		Slavă. Și acum	2		8	105-108	Stih
		Doxologie	1	Ms.gr. BERm 85, ff. 44r-47v	5	108-119	Visarion Ierom.
	Utrenie	Sedelne I	1	Mormântul Tău	1	137-138	Di, II
		Sedelne II	1	Pe Cuvântul	5	139	Ke
		Mărimuri	2		1	140-141	
		Sedelne după Polieleu	1	De frumusețea	3	142-143	
		Prochimen	1		4	144	Leghetos
		Pentru rugăciunile	2		2	144-145	Stih
		Stihira după Evanghelie	1		6	146-147	
		Luminânde	2	Cuvinte, Cel ce ești	3	147-149	
		Stihiri Laude	4	O, preaslăvită minune	8	149-152	Ni-Vu
		Slavă. Și acum	2	Și acum. Stăpână	8	152-154	Ni
Slujba Aducerii moaștelor Sf. Cuv. Dimitrie cel Nou de la Basarabi la București 13 iulie (EIBMO, 2024)		Anixandare	1		6	57-62	

Slujba Sf. Mironosițe Maria Magdalena 22 iulie (Doxologia, 2015)	Vecernia Mare	Fericit bărbatul	1		2	63-66	Dionisie M.
		Stihiri vecernie	4	Cu ce cununi de laudă	2	67-73	Di
		Alte stihiri	4	Prealăudaților mucenici	1	73-77	Pa
		Slavă	1		6	77-80	Pa, stih
		Și acum. Dogmatica	1		6	80-83	A. Pann
		Stihiri Litie	2		1	83-86	
		Alte stihiri	2		3	87-89	
		Slavă	1		5	89-91	Stih
		Și acum	1		5	91-92	Stih, Ke
		Stihiri Stihioavnă	3		5	92-96	Stih, Ke
		Slavă	1		8	96-99	Stih
		Și acum	1	Fecioară nenuntită	8	99-100	Stih
		Tropar	1		1	101	
		Și acum	1		1	102	Stih. A. Pann
	Utrenie	Sedelne I	2	Mormântul Tău	1	104-105	Stih, Di, II
		Sedelne II	2	Pe Înțelepciunea	8	106-108	Stih
		Mărimuri	2		1	109-110	Stih
		Slavă. Și acum. Aliluia	3		1	111-113	Stih
		Sedealna după Polieleu	1	Pe Înțelepciunea	8	113-114	
		Slavă. Și acum	1	Însăși podobia	8	114-115	D. Suceveanu
		Prochimen	1		4	116	Stih
		Pentru rugăciunile	2		2	116-117	Stih
		Stihira după Evanghelie	1		6	118-119	Stih
		Luminânde	2		2	120-121	Stih
		Stihiri Laude	4	O, preaslăvită minune	8	122-125	Stih
		Slavă	1	(Să trâmbițăm)	5	126-129	Stih
		Și acum	1		5	129-130	Stih



ISBN 978-606-37-3136-5